REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

IBERO CIUDAD DE MÉXICO

México, año 3/núm. 5/2026

Publicación semestral · Noviembre 2026

Bardo como crónica audiovisual y autoficción fragmentaria: entre cine y literatura en la crisis contemporánea de la representación
Mtra. Talya Iscan

De la literatura al cine: la permanencia del imaginario histórico en torno al Segundo Imperio Mexicano
Mtro. Héctor González Medrano

Cine y matemáticas
Dr. Gerardo Martínez Avilés

Abbas Kiarostami y Copia fiel: dos simulacros
Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez

Narración desde la nostalgia en María, de Jorge Isaacs
Dr. Noé Blancas Blancas

Carta al mundo. Frankenstein: adolescencia y cuidado
Mtra. Natalia González Gottdiener

Entrevista a Gibran Fadl Fernández
Por Andrea Mora

Monstruos de la modernidad: tiempo, responsabilidad y repetición en el Frankenstein de Mary Shelley y en el de Guillermo del Toro
Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank

Cartografía de las narrativas cinematográficas de la maternidad
Mtra. Tanya Teresa Pelliconi Sámano & Dra. Cintia Candelaria Robles Luján

Cine y literatura en la logoterapia de Viktor E. Frankl
Mtro. Alejandro Khaled Salomón Paredes

Humana demasiado humana: el retrato de Sor Juana en Yo, la peor de todas (1990)
Mtro. Rogelio Laguna & Lic. Nicolás A. Sarracino

La Memoria como una categoría fundante de los Derechos Humanos
Mtro. Víctor Manuel Ramírez Sánchez



CINE Y LITERATURA: INTERSECCIONES, ADAPTACIONES Y NUEVOS DIÁLOGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA IBERO



www.apibero.org

Director
Dr. A. Edmundo Cervantes Espino

Consejo Editorial de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana (CONEDAPI)
Dr. A. Edmundo Cervantes Espino
Dr. Luis Felipe Flores Mendoza
Dr. Mariano Chávez Martínez
Mtro. Guillermo Vázquez Álvarez
Andrea Mora
Mtro. Jesús Eduardo Vázquez
Dr. Fernando Esaú Ortiz Santana
Mtro. Carlos Mario Castro

Consejo Directivo [API]
Dr. A. Edmundo Cervantes Espino
Presidente
Andrea Mora
Vicepresidenta
Mtro. José Luis Urrusti Alonso
Secretario
Dr. Benjamín Núñez Zavala
Tesorero
Mtro. Luis González Zarazúa
Vocal de Asuntos Sociales
Mtro. Carlos Mario Castro
Vocal de Asuntos Académicos de Asignatura
Dr. Gerardo Martínez Avilés
Vocal de Asuntos Académicos de Tiempo

Rector de la Universidad Iberoamericana
Dr. Luis Arriaga Valenzuela, S.J.

Vicerrector Académico de la Universidad Iberoamericana
Dr. Alejandro Anaya Muñoz

Edición
Dr. A. Edmundo Cervantes Espino

Diseño e ilustraciones
Mtra. Ma. Fernanda Ramírez Coutiño | PILU.mx

Fotografía
Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez

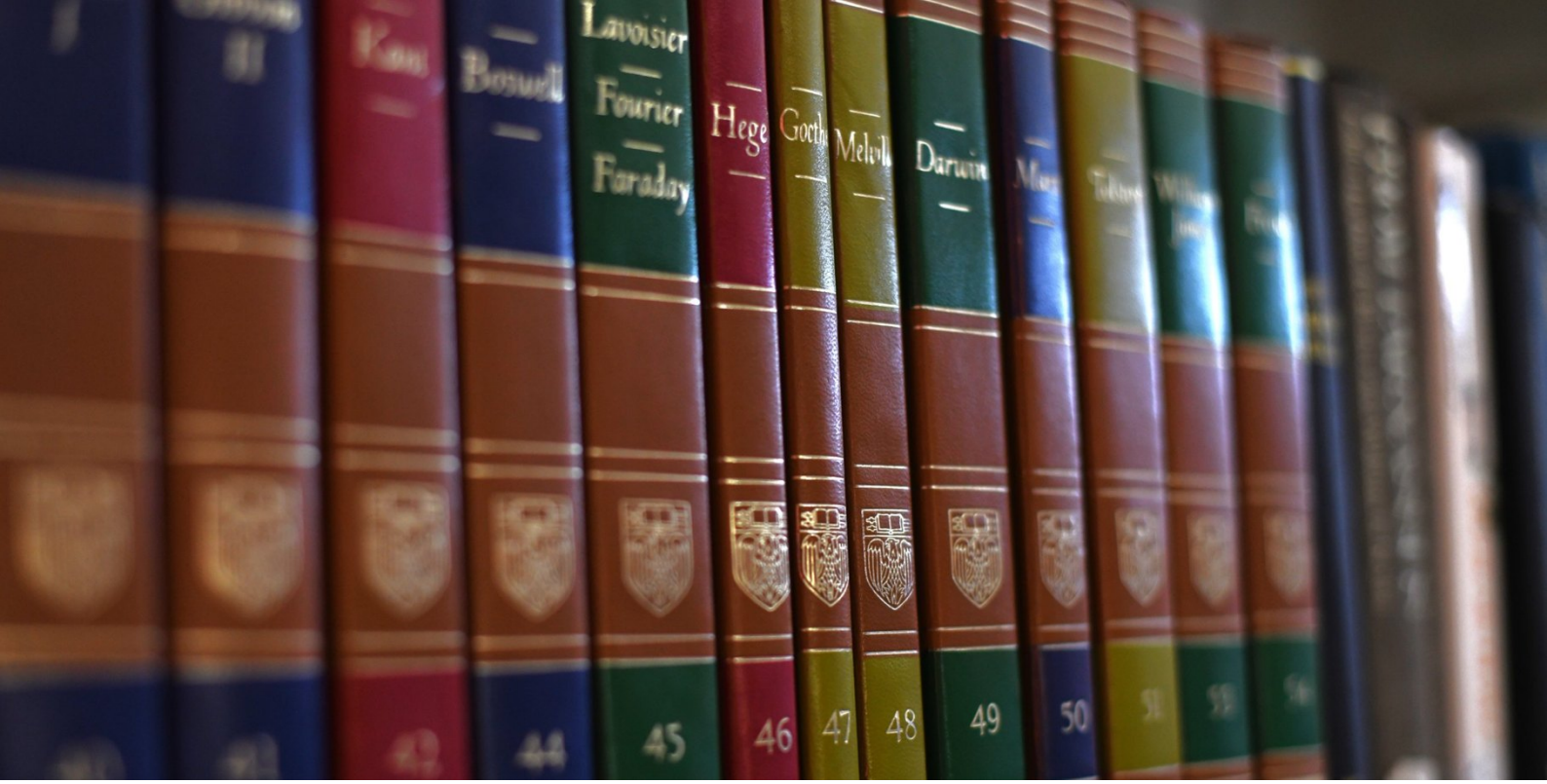
REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C. año 3, No. 5, agosto – diciembre 2026, es una publicación semestral editada por la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana A.C., Prolongación Paseo de Reforma 880, Lomas de Santa Fe, México, C.P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950 4000, www.apibero.org, api@uia.mx. Editor responsable: Ahmed Edmundo Cervantes Espino. Reserva de Derechos al Uso exclusivo No. 04-2025-022412370600-102, ISSN: 3061-8258, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Ahmed Edmundo Cervantes Espino, Prolongación Paseo de Reforma 880, Lomas de Santa Fe, México, C.P. 01219, fecha de última modificación, noviembre de 2026.

Portada

‘Biblioteca’.
Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez

Fotografías de esta edición: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez. Los fotogramas reproducidos en los artículos se citan con fines académicos y pertenecen a sus respectivos titulares.





Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo,
pero de lo que se trata es de transformarlo.
Karl Marx. *Tesis sobre Feuerbach.*

La Revista de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana es una publicación académica semestral que tiene como objetivo promover los trabajos de investigación de los miembros que integran a la Asociación de Profesores e Investigadores de la Ibero (API), pero abierta a la colaboración de docentes e investigadores de otras instituciones nacionales e internacionales, bajo acuerdo unánime del Consejo Editorial de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana (CONEDAPI). Asimismo, el público al que está destinada es principalmente académico, *id. est.*, profesores e investigadores de instituciones de educación superior, públicas y privadas, y toda persona interesada en la discusión académica seria acerca de temas filosóficos, históricos, científicos, teológicos, literarios, de género, medioambientales y políticos, que coadyuven a una mayor comprensión libre y razonada de la realidad.

Los artículos presentados en esta publicación son sometidos a doble dictamen ciego; los textos escritos por los miembros del Consejo Editorial de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana (CONEDAPI) se someten a evaluación externa. El contenido es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la reproducción de estos materiales, citando la fuente y enviando a la dirección de la Revista dos ejemplares de la obra en que sean publicados.

Tabla de contenido

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN DEL QUINTO NÚMERO DE LA REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA IBERO — 07

Dr. A. Edmundo Cervantes Espino



ARTÍCULO

BARDO COMO CRÓNICA AUDIOVISUAL Y AUTOFICCIÓN FRAGMENTARIA: ENTRE CINE Y LITERATURA EN LA CRISIS CONTEMPORÁNEA DE LA REPRESENTACIÓN — 14

Mtra. Talya Iscan



ARTÍCULO

DE LA LITERATURA AL CINE: LA PERMANENCIA DEL IMAGINARIO HISTÓRICO EN TORNO AL SEGUNDO IMPERIO MEXICANO — 21

Mtro. Héctor González Medrano



ARTÍCULO

CINE Y MATEMÁTICAS — 29

Dr. Gerardo Martínez Avilés



ARTÍCULO

ABBAS KIAROSTAMI Y *COPIA FIEL*: DOS SIMULACROS — 36

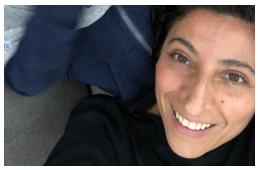
Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez



ARTÍCULO

NARRACIÓN DESDE LA NOSTALGIA EN *MARÍA*, DE JORGE ISAACS — 46

Dr. Noé Blancas Blancas



SECCIÓN PERMANENTE · CARTA AL MUNDO

FRANKENSTEIN: ADOLESCENCIA Y CUIDADO — 50

Mtra. Natalia González Gottdiener



CARTA AL MUNDO · ENTREVISTA

ENTREVISTA A GIBRAN FADL FERNÁNDEZ — 61

Por Andrea Mora

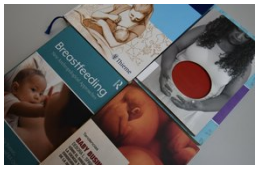
Tabla de contenido



ARTÍCULO

MONSTRUOS DE LA MODERNIDAD: TIEMPO, RESPONSABILIDAD Y REPETICIÓN EN EL *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY Y EN EL DE GUILLERMO DEL TORO 70

Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank



ARTÍCULO

CARTOGRAFÍA DE LAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS DE LA MATERNIDAD 77

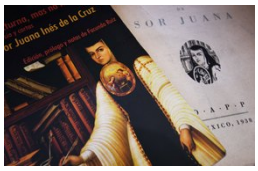
Mtra. Tanya Teresa Pelliconi Sámano & Dra. Cintia Candelaria Robles Luján



ARTÍCULO

CINE Y LITERATURA EN LA LOGOTERAPIA DE VIKTOR E. FRANKL 84

Mtro. Alejandro Khaled Salomón Paredes



ARTÍCULO

HUMANA DEMASIADO HUMANA: EL RETRATO DE SOR JUANA EN *YO, LA PEOR DE TODAS* (1990) 93

Mtro. Rogelio Laguna & Lic. Nicolás A. Sarracino



SECCIÓN PERMANENTE · DOSSIER

LA MEMORIA COMO UNA CATEGORÍA FUNDANTE DE LOS DERECHOS HUMANOS 100

Mtro. Víctor Manuel Ramírez Sánchez

RESÚMENES / ABSTRACTS 109

SEMBLANZAS CURRICULARES DE LOS AUTORES Y COLABORADORES 115

CRITERIOS GENERALES EDITORIALES PARA PUBLICACIÓN 120





PRESENTACIÓN DEL QUINTO NÚMERO DE LA REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA IBERO

Cine y Literatura: intersecciones, adaptaciones y nuevos diálogos.

Estimadas asociadas y estimados asociados de API; apreciada comunidad universitaria y lectores:

Es motivo de un profundo orgullo intelectual y de una genuina satisfacción institucional poner en sus manos el Quinto Número de la Revista de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana, A. C. En un panorama cultural marcado con frecuencia por la volatilidad de las iniciativas académicas y la fragmentación de los espacios de diálogo colegiado, alcanzar esta quinta entrega representa la consolidación definitiva de un proyecto editorial que nació con la vocación de perdurar, cuestionar y construir comunidad. La continuidad de nuestra publicación no es fruto del azar ni de simple inercia; constituye la materialización viva de nuestro objeto social más elevado: promover la reflexión sobre el significado del trabajo universitario, impulsar la excelencia científica y humanista y difundir con rigor los productos intelectuales, culturales y artísticos que dialogan con las grandes interrogantes de nuestro tiempo. Cada página que hoy entregamos a los socios de API reafirma que la Asociación es un espacio vibrante de pensamiento libre, solidaridad gremial y vanguardia crítica.

Ninguna empresa del espíritu alcanza buen puerto en solitario. Por ello, deseo expresar en primer término un agradecimiento institucional y fraterno a las altas autoridades de nuestra casa de estudios, cuyo respaldo irrestricto ha permitido que este foro de expresión académica florezca en plena sintonía con el Ideario y la Filosofía Educativa de nuestra institución. Agradezco de manera muy especial al Rector de la Universidad Iberoamericana, Dr. Luis Arriaga Valenzuela, S.J., por su visión humanista, su sensibilidad ante el quehacer investigativo y su constante acompañamiento a las labores de la Asociación; asimismo, extiendo mi más sincero reconocimiento al Vicerrector Académico de la Universidad Iberoamericana, Dr. Alejandro Anaya Muñoz, por su compromiso permanente con el fortalecimiento de la calidad intelectual de nuestros profesores e investigadores y por fomentar un ecosistema universitario donde el diálogo interdisciplinario es una realidad cotidiana.

De igual forma, este Quinto Número no habría visto la luz sin el trabajo silencioso, riguroso y desinteresado de quienes sostienen la arquitectura académica de nuestra publicación. Expreso mi más profunda gratitud a cada uno de los integrantes de El Consejo Editorial de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana (CONEDAPI), cuya dedicación incansable en la recepción, revisión exhaustiva y dictaminación por pares de los manuscritos garantiza que la Revista API

mantenga un estándar de excelencia editorial a la altura del prestigio de la Asociación. Gracias a la labor colegiada de CONEDAPI, hoy ofrecemos a nuestros asociados y al mundo hispanohablante un volumen que honra la tradición crítica universitaria y abre horizontes inéditos de investigación.

El horizonte teórico del Quinto Número: más allá del paradigma de la fidelidad

Bajo el título «Cine y Literatura: intersecciones, adaptaciones y nuevos diálogos», esta quinta entrega tiene como objetivo central propiciar una reflexión multidisciplinaria y teóricamente exhaustiva que analice las complejas intersecciones narrativas, estéticas y sociopolíticas entre el séptimo arte y la creación literaria contemporánea. Durante décadas, los estudios comparados entre ambos lenguajes permanecieron cautivos de una pregunta tan estrecha como estéril: la cuestión de la "fidelidad" a la obra original, como si el cine estuviese condenado a ser un mero ilustrador subordinado a la letra impresa o un traductor imperfecto de arquitecturas verbales preexistentes. Frente a esa visión jerárquica de raíz platónica, este número de la Revista API persigue construir un corpus analítico robusto que desestabilice de raíz las nociones tradicionales de "adaptación literaria", adentrándose en la manera en que ambos medios dialogan, se contagian mutuamente y piensan juntos frente a las transformaciones tecnológicas, las crisis de identidad y las vertiginosas reconfiguraciones de la industria cultural del siglo XXI.

Habitamos una época atravesada por la metamorfosis radical de los ecosistemas digitales. La irrupción hegemónica de las plataformas de streaming, la aceleración algorítmica y la omnipresencia de las pantallas no sólo han modificado los canales de distribución y consumo audiovisual, sino que han alterado la estructura misma del relato, la percepción de la temporalidad y los regímenes de atención del espectador contemporáneo. En este contexto, resulta urgente examinar la dimensión sociopolítica de las narrativas transnacionales e identitarias que emergen en el cruce entre la página y el fotograma. Al mismo tiempo, nuestra convocatoria ha querido indagar en el fascinante contraste fenomenológico entre la fugacidad luminosa del lenguaje digital —con el riesgo latente del aislamiento subjetivo frente al vértigo del scrolling— y la tangibilidad meditativa del libro impreso, ese objeto que exige pausa, silencio y una disposición contemplativa del espíritu. Todo ello sin dejar jamás de lado la indispensable recuperación y reinterpretación de las intersecciones históricas, de las genealogías decimonónicas y de las figuras vanguardistas que cimentaron este puente intermedial a lo largo de los siglos.

Ahora bien, invito con entusiasmo a todas las asociadas y asociados de API a sumergirse en la lectura detenida de las investigaciones que conforman este volumen, las cuales han sido dispuestas en un orden curatorial que permite transitar desde las fracturas de la representación contemporánea y la memoria histórica hasta los dilemas bioéticos, pedagógicos y feministas de nuestra época.

Abre nuestro recorrido el incisivo estudio de nuestra colega de la Universidad Iberoamericana, la Mtra. Talya Iscan, intitulado «Bardo Como Crónica Audiovisual y Autoficción Fragmentaria: Entre Cine y Literatura en la Crisis Contemporánea de la Representación». En estas páginas, la autora nos invita a repensar la película *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* de Alejandro G. Iñárritu lejos de los moldes convencionales, proponiéndola como un espacio de cruce intermedial con la crónica, el ensayo autobiográfico y la autoficción latinoamericana. Mediante un riguroso decoupage analítico de cuatro secuencias emblemáticas —desde el umbral simbólico del salto inicial y el trauma del bebé que rehúsa nacer, hasta la exposición mediática del protagonista y la aparición espectral de Hernán Cortés sobre una montaña de cuerpos—, Iscan pone el filme en diálogo directo con *El arte de la fuga* de Sergio Pitol y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Apoyándose en un sólido marco filosófico que articula la linealidad de Aristóteles como punto de contraste frente a la conciencia reflexiva y la mirada ajena en Jean-Paul Sartre, la metacognición estética inspirada en John H. Flavell y la lógica de la huella y la différance de Jacques

Derrida, el artículo demuestra magistralmente que la estructura fragmentaria de *Bardo* no es un capricho formal, sino la sintaxis estética indispensable para representar a un sujeto transnacional escindido entre México y Estados Unidos y a una nación que retorna incesantemente como resto, herida y fantasma.

De la espectralidad contemporánea pasamos a la genealogía decimonónica con el artículo «De la literatura al cine: la permanencia del imaginario histórico en torno al Segundo Imperio Mexicano», escrito por el Mtro. Héctor González Medrano, académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El autor nos convoca a responder una pregunta apasionante: ¿por qué un proyecto monárquico que duró apenas tres años (1864-1867) y culminó con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en Querétaro continúa ejerciendo una fascinación inagotable en el imaginario cultural mexicano y europeo? La lectura de este texto nos revela cómo la tragedia imperial trascendió la esfera política gracias a la literatura romántica inaugurada por *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan Antonio Mateos —quien dotó de profunda humanidad a los soberanos y perfiló un retrato intelectualmente complejo y adelantado a su tiempo de la emperatriz Carlota, apoyado en la memoria personal y en la difusión masiva de la fotografía—, sumándose a las memorias europeas de testigos presenciales y a la dramaturgia germano-austriaca que cristalizó en *Juarez und Maximilian* (1924) de Franz Werfel. González Medrano nos guía con amenidad y rigor por la transición de este acervo hacia el cine del siglo XX —contrastando el nacionalismo posrevolucionario de *Juárez y Maximiliano* (1934) de Miguel Contreras Torres, el discurso antifascista hollywoodense de *Juarez* (1939) de William Dieterle con Bette Davis, y la sobriedad republicana de *Aquellos años* (1973) de Felipe Cazals—, hasta llegar a su masificación en las telenovelas históricas de Ernesto Alonso y su cumbre literaria contemporánea en *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso.

El tercer eslabón de nuestro número tiende un puente inesperado y fascinante entre las humanidades y las ciencias exactas a través de la pluma de otro distinguido académico de nuestra Universidad Iberoamericana, el astrofísico Dr. Gerardo Martínez Avilés, con su artículo «Cine y matemáticas». Con la claridad y el encanto propios de la mejor divulgación científica, el autor desmonta el estigma escolar que percibe a las matemáticas como un reino frío e inaccesible, demostrándonos que las grandes películas sobre matemáticos casi nunca hablan de ecuaciones en un pizarrón, sino de seres humanos atravesados por el zeitgeist de su época, la obsesión, la amistad y la búsqueda de sentido. A lo largo de su lectura, los socios de API recorrerán desde el despertar filosófico de la Antigua Grecia y la figura de Hipatia de Alejandría en *Ágora* (2009) de Alejandro Amenábar, hasta la reflexión sobre el elitismo académico, la desigualdad social y la urgencia de buenos mentores en *Good Will Hunting* (1997) de Gus Van Sant. El ensayo nos atrapa al explorar las fronteras entre la cábala, la gematría y el delirio en *Pi* (1998) de Darren Aronofsky; desmitifica con gran sensibilidad la falsa relación romántica entre genialidad y esquizofrenia en la vida de John Nash retratada en *A Beautiful Mind* (2001); examina la tensión filosófica entre intuición divina y demostración formal en el genio indio Srinivasa Ramanujan (*The Man Who Knew Infinity*, 2015); denuncia la injusticia homofóbica sufrida por el padre de la computación moderna, Alan Turing, en *The Imitation Game* (2014); y reivindica la lucha contra el racismo y el sexismo de las científicas afroamericanas de la NASA en *Hidden Figures* (2016), persuadiéndonos de que el cine es el gran traductor humano del lenguaje universal de los números.

Para quienes buscan adentrarse en las profundidades de la ontología de la imagen, el cuarto texto ofrece un ejercicio filosófico de primer orden: «Abbas Kiarostami y Copia Fiel: Dos simulacros», de la Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez (UNAM / Universidad del Claustro de Sor Juana). La autora toma como punto de partida la subversión del platonismo planteada por Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* para sostener que tanto el método formal del cineasta iraní Abbas Kiarostami como el discurso amoroso de su filme *Copia fiel* (2010) operan como auténticos “simulacros”: imágenes desprovistas de linaje o Modelo fundacional que, mediante una semejanza exterior y un “devenir-loco” ilimitado, anulan toda jerarquía entre

el original y la copia. Invito a nuestros lectores a descubrir cómo Flores Ramírez explica la participación activa del espectador en el montaje abierto y el trabajo con no-actores de Kiarostami, para luego sumergirnos en el viaje por la Toscana de los protagonistas de *Copia fiel*, James y Elle. El artículo demuestra con gran sutileza que en esta película el amor emerge como consecuencia de un malentendido (misunderstanding) simbolizado en los caminos zigzagueantes de cipreses y en el tránsito lingüístico entre el inglés y el francés, dando lugar a una "evolución a-paralela" donde Elle deviene en "capas de pasado" (el ya tarde de la memoria) y James deviene en "puntas de presente" (el aún no del futuro), obligándonos a cuestionar nuestros prejuicios occidentales sobre la autenticidad y el vínculo amoroso.

Esta reflexión sobre los pliegues del tiempo nos conduce de manera natural al quinto artículo del volumen: «Narración desde la nostalgia en María, de Jorge Isaacs», elaborado por el Dr. Noé Blancas Blancas, de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). A través de un impecable análisis narratológico del clásico fundacional del romanticismo latinoamericano, el autor nos propone una tesis sumamente original: en *María*, el protagonista y narrador homodiegético, Efraín, no relata simplemente los hechos ocurridos en el Valle del Cauca, sino que construye una arquitectura donde cada analepsis remite sistemáticamente a una "segunda analepsis", narrando no lo que el personaje vivió, sino lo que aquel joven o niño rememoraba desde la pérdida. La lectura de este estudio resulta fascinante desde su abordaje de la dedicatoria inicial ("A los hermanos de Efraín"), donde Blancas Blancas identifica la presencia de un amigo "editor" que sitúa al lector en un doble pretérito y lo invita a llorar para restituir la fuente nostálgica que las lágrimas de Efraín habían borrado del manuscrito original. Siguiendo los recuerdos del niño en la víspera de su partida, el olor del huerto evocado por el joven a su retorno y el magistral recurso final donde Efraín cede la palabra a su hermana Emma para que ella narre sus propios recuerdos sobre la agonía de María, el artículo nos revela cómo Jorge Isaacs transformó el diagnóstico médico moderno de la nostalgia (el dolor por el regreso imposible acuñado por Johannes Hofer en el siglo XVII) en un prodigioso mecanismo de relojería literaria.

Como sexto texto de nuestro índice, me complace enormemente presentar la contribución correspondiente a nuestra Sección Carta al mundo, espacio editorial dirigido con gran sensibilidad humanista por Andrea Mora, quien en su pórtico nos recuerda que el espíritu se marchita cuando desoímos a los jóvenes y los arrojamos a la velocidad de un clic sin enseñarles el dominio de sí, el pensamiento crítico y el valor del silencio. En el marco de esta sección dedicada a quienes mañana pilotarán nuestro mundo, presentamos el artículo «Frankenstein: Adolescencia y cuidado. Una visión del punto de vista adolescente, a partir de la novela de Mary Shelley y la versión que de ésta hizo Guillermo del Toro», de la profesora Natalia González Gottdiener. A raíz del estreno en octubre de 2025 de la esperada adaptación cinematográfica de *Frankenstein* dirigida por Guillermo del Toro, la autora llevó a cabo un luminoso ejercicio de educación mediática y literaria con dos grupos de cuarenta y ocho estudiantes de quince años del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) plantel Vallejo de la UNAM (generación 2026), poniéndolos a leer la novela original de Mary Shelley (1818) y a redactar reseñas críticas comparativas entre el libro y el filme.

La lectura de este trabajo resulta indispensable para todo docente universitario y de bachillerato, pues nos permite escuchar directamente la voz crítica de los adolescentes —como Santiago Mora Flores, Claudia Michelle García Rivera, Alexia Gómez Carmona, Diego Raúl Morales Ortega, Alondra Alitzel Terán Godínez y Sebastián Gómez Orozco—, quienes de manera unánime se identificaron con la soledad y el desamparo de la criatura, señalando la arrogancia de Víctor Frankenstein como la verdadera monstruosidad, e incluso cuestionando con admirable agudeza cómo la crudeza filosófica y sin perdón de Shelley contrasta con la compasión constante y redentora de la estética de Del Toro. Articulando los estudios sobre el cerebro adolescente de Stanley Hall y Javier Quintero, la filosofía en la adolescencia de

Ani Bustamante, las raíces de la ciencia ficción según Yuri Kagarlitski y la crítica de Byung-Chul Han en *La expulsión de lo distinto* sobre la anulación de la otredad en la era digital, González Gottdiener nos convoca a integrar la "ética del cuidado" de Carol Gilligan y la "amorosidad" y justicia de Leonardo Boff en nuestras aulas, recordándonos que así como el moderno Prometeo fracasó por no saber cuidar lo que creó, nuestra responsabilidad adulta frente a las nuevas generaciones y ante desafíos como la inteligencia artificial o el transhumanismo exige presencia, escucha y acompañamiento ético.

En un diálogo directo y deslumbrante con la pieza anterior, el séptimo artículo del volumen lleva la discusión hacia el terreno de la alta filosofía cinemática y la gobernanza tecnológica: «Monstruos de la modernidad: tiempo, responsabilidad y repetición en el Frankenstein de Mary Shelley y en el de Guillermo del Toro», de la Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank, académica de la Universidad Anáhuac México. La autora nos invita a superar la lectura perezosa —ya denunciada por Joyce Carol Oates— que reduce a *Frankenstein* a una simple advertencia contra la desmesura científica, proponiendo en cambio que la película de Guillermo del Toro (2025) traduce a la forma fílmica el problema temporal que latía en la novela de 1818: la irreversibilidad de nuestras acciones y la posibilidad ética de responder por lo creado después de su nacimiento. Apoyándose en la categoría de la "repetición" y el salto de fe de Søren Kierkegaard (*Migajas filosóficas*) en convergencia con la "imagen-cristal" y las "potencias de lo falso" de Gilles Deleuze —siguiendo la línea de filosofía cinemática trabajada por Rafael García Pavón—, Litmanowicz Frank analiza cómo Del Toro reorganiza el relato en un preludio ártico y una doble retrospectiva (la de Víctor y la de la Criatura) que pone el pasado en circulación, abriendo alternativas indecidibles donde el perdón final de la criatura y la liberación del barco atrapado en el hielo destruyen la "verdad jurídica de la culpa" mediante un acto de pura generosidad que reabre el porvenir. El artículo cobra una fuerza extraordinaria al contrastar este desenlace con dos obras donde la repetición no ocurre y el tiempo se clausura —el tribunal de culpa irreversible en *Oppenheimer* (2023) de Christopher Nolan y el silencio mecánico ante la desconexión de HAL 9000 en *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick—, ofreciendo a los estudiosos de la bioética y de la inteligencia artificial una lección impostergable: la ética no se agota en el control anticipatorio previo al diseño, sino que exige una "ética del porvenir" capaz de responder y hacerse cargo de aquello que ya habita entre nosotros.

Continuando con las miradas críticas sobre nuestro presente sociopolítico, el octavo artículo de la sección temática es «Cartografía de las narrativas cinematográficas de la maternidad de México y Estados Unidos del 2000 a la actualidad», escrito en coautoría por Tanya Teresa Pelliconi Sámano (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) y la Dra. Cintia Candelaria Robles Luján (UPAEP). Este riguroso mapeo interdisciplinario analiza cómo el cine de ficción contemporáneo de ambos lados de la frontera ha colocado la maternidad en el centro del debate público, visibilizando las tensiones en torno a la salud mental, la precariedad laboral y la crisis de sostenibilidad social de los cuidados. A partir de la hermenéutica fílmica de Diego Lizarazo, la antropología visual de Elisenda Ardévol y la epistemología feminista del conocimiento situado de Sandra Harding —en diálogo con las críticas al cautiverio de la "madresposa" de Marcela Lagarde, Silvia Tubert, Mónica Tarducci y Ann Kaplan—, las autoras desmontan el mito androcéntrico del cine clásico del siglo XX que reducía a la mujer a la reproducción biológica y a la abnegación asexual. Su lectura nos interpela profundamente al contrastar filmes que denuncian la falacia del estado de bienestar estadounidense y la violencia estructural sobre madres trabajadoras migrantes o afroamericanas —como *Bailando en la oscuridad* (2000), *Todo lo que teníamos* (2016), *Earth Mama* (2023) y *Harta* (*Straw*, 2025) de Tyler Perry— con obras que exploran sin tabúes la fractura identitaria entre ser mujer y ser madre, tales como *La hija oscura* (2021) de Maggie Gyllenhaal y el terror alegórico mexicano de *Huesera* (2022) de Michelle Garza Cervera, donde el crujir de los huesos simboliza la rebelión femenina frente al mandato patriarcal de existir únicamente como un "ser-para-otros".

El noveno trabajo se adentra en la dimensión clínica y espiritual de la recepción estética con el título «Cine y literatura en la logoterapia de Viktor E. Frankl», del psicólogo clínico y logoterapeuta peruano Alejandro Khaled Salomón Paredes, director del Centro Psicoterapéutico Logos. El autor nos ofrece un luminoso recorrido por la antropología frankliana —que concibe a la persona como homo faber que crea obras para la comunidad, homo patiens que transforma el sufrimiento inevitable en actitud significativa y homo amans que resuena afectivamente con la belleza del mundo— para demostrar cómo un libro o una película adecuados en el momento oportuno pueden salvar a un ser humano del vacío existencial y del suicidio. Evocando la célebre máxima de Franz Kafka sobre los libros que nos despiertan "como un puñetazo en la cabeza" y rompiendo "el mar helado que hay en nosotros", Salomón Paredes examina el poder sanador y profiláctico de la biblioterapia (individual y grupal) frente a las neurosis colectivas de nuestra época —el conformismo, el totalitarismo, la "neurosis de domingo", la crisis de la jubilación y la depresión por desempleo—, contraponiendo la lectura contemplativa a la pasividad deshumanizante de las redes sociales. Asimismo, el texto guía al lector hacia la aplicación práctica de la "cineterapia" como metáfora sanadora mediante el método fenomenológico del diálogo socrático (inspirado en Karl Jaspers), detallando cómo las preguntas abiertas del terapeuta movilizan el autodistanciamiento y la autotrascendencia del consultante para ayudarle a descubrir valores y asumir con libertad la responsabilidad sobre su propia biografía.

Cierra magistralmente el bloque temático de cine y literatura el décimo artículo de nuestra presentación: «Humana demasiado humana: el retrato de Sor Juana en Yo, la peor de todas (1990)», firmado por los investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Mtro. Rogelio Laguna y el Lic. Nicolás A. Sarracino. En este agudo estudio estético e historiográfico, los autores analizan cómo la cineasta argentina María Luisa Bemberg trasladó a la pantalla la violencia patriarcal e institucional sufrida por Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España, estableciendo una compleja red intertextual con el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz, el poema filosófico *Primero sueño*, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y los sonetos amorosos dedicados a la virreina María Luisa. Los lectores disfrutarán de una discusión crítica fascinante sobre cómo la película de Bemberg —distanciada del uso nacionalista que el cine mexicano había dado a la monja desde 1935— construye una atmósfera teatral de encierro inspirada en los grabados de Durero (*Melancolía I*), los claroscuros de Rembrandt y *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca para escenificar el choque entre la avidez epistemológica de la Décima Musa (el vuelo osado de Faetón y el fantasma de Giordano Bruno evocado por Sigüenza y Góngora) y la misoginia fanática del Arzobispo. Apoyándose en las reflexiones del Dr. Mauricio Beuchot sobre el criticismo sorjuanista y contrastando la postura de Paz con la escena final donde la jerónima firma con su propia sangre "Yo, la peor de todas", Laguna y Sarracino concluyen que Bemberg logra un retrato feminista "iconómaco" que huye de cualquier hagiografía dogmática, mostrándonos a una librepensadora cuya caída no fue producto de una hȳbris imprudente, sino del coraje moral de un sapere aude que anticipó las luces de la modernidad.

Dossier: Derechos humanos ante las crisis contemporáneas: desafíos estructurales y horizontes emancipatorios

Finalmente, fieles al espíritu de continuidad que caracteriza el trabajo editorial de CONEDAPI, cerramos este Quinto Número con una contribución especial que mantiene vivo el llamado urgente de nuestra entrega anterior. Como recordarán las asociadas y asociados de API, nuestro Cuarto Número llevó por título «Derechos humanos ante las crisis contemporáneas: desafíos estructurales y horizontes emancipatorios», un volumen concebido con el firme propósito de invitar a nuestra comunidad a repensar,

fundamentar y defender con urgencia la dignidad humana frente a las violencias sistémicas de nuestro tiempo. Para dar continuidad a esa reflexión impostergable, integramos al final de esta edición, en calidad de Dossier de enlace, el profundo artículo filosófico intitulado «La Memoria como una categoría fundante de los Derechos Humanos», escrito por el Dr. Víctor Manuel Ramírez Sánchez, académico de la Universidad Intercontinental.

En esta extraordinaria investigación que corona nuestro volumen, Ramírez Sánchez cuestiona las teorías jurídicas tradicionales que reducen el origen de los derechos humanos a meras abstracciones racionales o contractualistas, sosteniendo con contundencia que estos emergen de la experiencia histórica concreta del sufrimiento humano ante los crímenes atroces del siglo XX y lo que va del XXI. Reivindicando el pensamiento original de filósofas como Hannah Arendt, Agnes Heller, María Inés Mudrovcic, Rosa Belvedresi y Sara Ahmed —en diálogo con Paul Ricoeur, Enzo Traverso, Hayden White, Axel Honneth y François Jaran—, el autor distingue la Historia oficial de los vencedores frente a la categoría ontológica, fenomenológica y política de la Memoria, la cual nace de las ruinas y los fragmentos para combatir el "asesinato moral" y los "pozos de olvido" impuestos por los regímenes totalitarios y la lógica deshumanizante del Lager. Asemejando el trabajo del recuerdo y del pensamiento con el tejido interminable de Penélope, el artículo demuestra que la Memoria no es una simple evocación nostálgica de lo ido, sino una condensación dinámica del tiempo que actualiza el pasado traumático en el presente para orientar éticamente el porvenir. Invito a cada lector a cerrar el recorrido de nuestra revista con estas páginas, las cuales nos recuerdan que los Derechos Humanos constituyen la institucionalización jurídica de una "comunidad de la Memoria" que transforma la experiencia del daño absoluto en dignificación de las víctimas, responsabilidad compartida y un límite normativo infranqueable orientado hacia la no repetición.

Estimadas asociadas y estimados asociados de API: tienen ante ustedes un volumen tejido con rigor filosófico, pasión estética y compromiso ético. Los invito a leer, discutir y compartir en sus aulas y claustros cada uno de estos once artículos, con la certeza de que a través del diálogo entre el cine, la literatura y la memoria histórica continuaremos engrandeciendo el espíritu humanista de nuestra Universidad Iberoamericana y fortaleciendo el prestigio de la Asociación.

Fraternalmente,



Ahmed Edmundo Cervantes

Dr. A. Edmundo Cervantes Espino.
Director.



"Crepúsculo urbano". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

BARDO COMO CRÓNICA AUDIOVISUAL Y AUTOFICCIÓN FRAGMENTARIA: ENTRE CINE Y LITERATURA EN LA CRISIS CONTEMPORÁNEA DE LA REPRESENTACIÓN

Mtra. Talya Iscan
Universidad Iberoamericana

I. Introducción

El problema del vínculo entre cine y literatura ya no puede restringirse a la antigua pregunta por la fidelidad. En el panorama contemporáneo abundan las películas que no adaptan una obra-fuente precisa, pero dialogan con procedimientos narrativos, tonos discursivos y formas de subjetividad que pertenecen de lleno a tradiciones literarias. En ese sentido, Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades no resulta interesante por ser una adaptación fallida o imposible, sino porque convierte el lenguaje cinematográfico en un espacio de cruce con la crónica, el ensayo autobiográfico y la autoficción latinoamericana.[1]

La presente investigación parte de la hipótesis de que Bardo reconfigura la linealidad aristotélica al sustituir la progresión causal clásica por una forma fragmentaria, memorial y reflexiva. Dicha forma no elimina la narración, sino que reorganiza su centro de gravedad: la acción deja de ordenar el relato desde fuera y pasa a quedar absorbida por una conciencia que recuerda, duda, delira, se expone públicamente y reelabora sin descanso su propia experiencia.[2]

El interés de este desplazamiento excede la mera innovación estética. La película de Iñárritu problematiza una subjetividad transnacional escindida entre México y Estados Unidos, entre prestigio cultural y desarraigo, entre duelo íntimo e historia colectiva. Por ello, el filme puede leerse como una crónica audiovisual del yo y, al mismo tiempo, como una ficción ensayística sobre la nación; una forma donde el pasado retorna no como archivo disponible, sino como resto, fantasma e interrupción.[3]

[1] Cfr. Hutcheon, Linda, A Theory of Adaptation, New York: Routledge, 2006.

[2] Cfr. Iñárritu, Alejandro G., Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades, México/Estados Unidos: Netflix, 2022.

[3] Cfr. Derrida, Jacques, Espectros de Marx, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid: Trotta, 1995.

Con el fin de demostrar esta hipótesis, el artículo articula tres movimientos. Primero, delimita un marco teórico que pone en relación la linealidad aristotélica con las nociones de conciencia reflexiva, metacognición y différance. Después, propone una metodología comparada intermedial sustentada en el decoupage de cuatro secuencias de Bardo y en la lectura cercana de El arte de la fuga, de Sergio Pitol, y Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Por último, discute los resultados de esa comparación para sostener que la fragmentación del filme constituye una respuesta formal a la crisis contemporánea de la representación del yo, la historia y la comunidad nacional.[4]

II. Marco teórico: linealidad, reflexividad y différance

Aristóteles constituye el punto de contraste obligado para pensar la linealidad. La Poética no prescribe un esquema rígido aplicable mecánicamente a toda obra posterior, pero sí formula una economía narrativa basada en principio, medio y fin, en la unidad de acción y en la inteligibilidad del encadenamiento causal. Aun cuando el cine moderno y contemporáneo haya desbordado de múltiples maneras dicho horizonte, este conserva valor analítico como modelo clásico de representación de la continuidad dramática.[5]

A partir de ese horizonte, Bardo puede describirse no como negación absoluta del relato, sino como desplazamiento de su eje organizador. La película conserva personajes, motivos recurrentes, núcleos emocionales y conflictos identificables; sin embargo, la conexión entre ellos se articula más por asociación memorial, resonancia afectiva e irrupción de lo imaginario que por la progresión transparente de causas y efectos. La linealidad aristotélica no desaparece del todo; persiste como fondo de lectura frente al cual la forma del filme produce sus desajustes.[6]

La reflexión sartreana permite nombrar el tipo de subjetividad que emerge en ese desajuste. Silverio no vive simplemente una experiencia; la observa mientras la vive, la interpreta mientras la recuerda y la proyecta mientras teme ser reducido a imagen pública. La conciencia aparece así como instancia reflexiva que nunca coincide enteramente consigo misma, porque se constituye bajo el peso de la mirada ajena, del juicio social y de la necesidad de narrarse. Desde esa perspectiva, la película convierte la interioridad en escena y la subjetividad en problema.[7]

Aquí resulta útil incorporar, de manera puntual, la noción de metacognición. Más allá de su procedencia en la psicología cognitiva, el concepto permite describir operaciones de segundo grado en las cuales un sujeto no solo piensa o recuerda, sino que vigila, reorganiza y evalúa sus propios procesos mentales. En Bardo, Silverio ensaya una metacognición estética: su memoria no se limita a traer imágenes del pasado, sino que las reordena, las corrige, las fantasea y las dramatiza ante sí mismo y ante otros.[8]

El correctivo postestructuralista de Derrida complejiza aún más el problema. Si la conciencia reflexiva ya impide una identidad plenamente transparente, la lógica de la huella y del diferimiento impide, además, que el sentido pueda estabilizarse en un presente absoluto. Bardo funciona mediante suplementos: recuerdos que no restituyen el origen, escenas históricas que no restituyen la verdad, imágenes públicas que no fijan la identidad del protagonista. Todo significado aparece desplazado por restos, espectros y repeticiones que no clausuran la experiencia, sino que la abren continuamente.[9]

---

[4] Cfr. Pitol, Sergio, El arte de la fuga, Barcelona: Anagrama, 1996; Rulfo, Juan, Pedro Páramo, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

[5] Cfr. Aristóteles, Poética, trad. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

[6] Cfr. Bordwell, David, Narration in the Fiction Film, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

[7] Cfr. Sartre, Jean-Paul, El ser y la nada, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires: Losada, 2004.

[8] Cfr. Flavell, John H., "Metacognition and Cognitive Monitoring: A New Area of Cognitive-Developmental Inquiry", American Psychologist, vol. 34, núm. 10, 1979, pp. 906-911.

[9] Cfr. Derrida, Jacques, La escritura y la diferencia, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989; Derrida, Espectros de Marx…

Desde este cruce entre Aristóteles, Sartre, Flavell y Derrida, la fragmentación del filme puede interpretarse con mayor precisión. No se trata de un estilo caprichoso ni de una mera afirmación de autoría, sino de una estructura adecuada para representar un sujeto cuyo vínculo con el pasado, con la nación y consigo mismo está mediado por discontinuidades. La forma fragmentaria deja de ser defecto o exceso y se convierte en sintaxis de una experiencia contemporánea marcada por el desarraigo, la autorreflexión y la no coincidencia del sentido.[10]

III. Metodología: análisis comparado intermedial y decoupage

Este trabajo se plantea como una investigación cualitativa, interpretativa y comparativa de carácter intermedial. El corpus principal está integrado por la película Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades y por dos obras mexicanas que permiten iluminarla sin forzar relaciones de influencia directa: El arte de la fuga, de Sergio Pitol, y Pedro Páramo, de Juan Rulfo. La comparación no busca equivalencias argumentales, sino afinidades de procedimiento en la construcción de la temporalidad, la memoria, la autofiguración y la historicidad.[11]

La técnica central de lectura fílmica es el decoupage analítico de cuatro secuencias: la apertura de la sombra y el salto; el episodio del bebé que desea volver al vientre; la escena de exposición pública y entrevista del protagonista; y la visión histórica de Cortés sobre una montaña de cuerpos. Cada secuencia se examina a partir de cinco categorías: función narrativa, quiebre de linealidad, régimen de conciencia, diálogo literario y alcance teórico. A ello se suma un close reading de pasajes de Pitol y Rulfo, con énfasis en digresión ensayística, espectralidad temporal y dislocación del yo.[12]

El método permite trabajar en tres niveles simultáneos. En el nivel formal, identifica cómo la película desorganiza la causalidad clásica. En el nivel subjetivo, analiza cómo la conciencia de Silverio vigila y dramatiza sus propios procesos, lo que aquí se describe como metacognición estética. En el nivel histórico, examina cómo el filme inscribe la nación como sedimentación de restos y espectros, aproximándose a la temporalidad ruinosamente viva de Pedro Páramo. La comparación intermedial, por tanto, no es decorativa: funciona como procedimiento para demostrar que la forma de Bardo está hecha de afinidades literarias antes que de simple argumento cinematográfico.[13]

IV. Bardo como crónica audiovisual y autoficción fragmentaria

Las secuencias seleccionadas permiten sintetizar el modo en que la película desplaza la causalidad clásica, convierte la memoria en procedimiento de montaje y reescribe, desde el audiovisual, formas próximas al ensayo del yo y a la espectralidad histórica. La siguiente matriz resume las correspondencias principales.

[10] Cfr. Sartre, El ser y la nada…; Flavell, “Metacognition and Cognitive Monitoring…”

[11] Cfr. Pitol, El arte de la fuga…; Rulfo, Pedro Páramo…

[12] Cfr. Iñárritu, Bardo…; Bordwell, Narration in the Fiction Film…

[13] Cfr. Hutcheon, A Theory of Adaptation…

IV.1. Matriz de decoupage comparativo

Secuencia de Bardo	Función narrativa	Quiebre de linealidad	Diálogo literario	Lectura teórica
Apertura: sombra y salto	Presentar al sujeto como umbral inestable y figura desanclada	Predominio de lo simbólico sobre el planteamiento causal clásico	Pitol: deriva ensayística y escritura fugitiva	Aristóteles como contraste; Derrida y la huella
Bebé que desea volver al vientre	Materializar trauma, culpa y negación del origen	Suspensión del realismo y del tiempo homogéneo	Pitol: memoria discontinua y autobiografía desviada	Metacognición estética y conciencia que se reescribe
Entrevista y exposición pública	Escenificar al yo bajo el régimen de la mirada ajena	La identidad se organiza por reflejos, discursos e imagen	Autoficción y autofiguración del sujeto	Sartre: mirada, objetivación y extrañamiento
Cortés sobre montaña de cuerpos	Inscribir la historia nacional como fantasma	La historicidad irrumpe sin continuidad causal lineal	Rulfo: temporalidad espectral y nación en ruinas	Derrida: resto, espectro y no clausura del sentido

A. La secuencia de apertura establece desde el primer momento la lógica del filme. La figura de Silverio aparece como cuerpo desanclado, proyectado entre tierra y cielo, entre sombra y presencia. En lugar de un planteamiento causal nítido, la película inaugura un umbral simbólico que remite a una subjetividad en suspensión. La secuencia no responde a la pregunta clásica de qué sucede primero para que algo ocurra después; responde, más bien, a la pregunta de desde qué grieta de experiencia puede comenzar a hablar un yo que nunca pisa del todo el suelo de su propio presente.[14]

Ese inicio dialoga con la escritura de Sergio Pitol en El arte de la fuga, donde la narración avanza no por exposición lineal de hechos, sino por desvío, resonancia, desplazamiento y retorno. En Pitol, la memoria no organiza una autobiografía cerrada, sino una constelación de episodios, lecturas, viajes y escenas que solo encuentran unidad en el movimiento mismo de la fuga. Bardo transfiere esa lógica al lenguaje visual: el comienzo no presenta una historia todavía, sino el tono de una conciencia que se sabe errante, fugitiva y no coincidente.[15]

B. El episodio del bebé que desea volver al vientre radicaliza esta estrategia. Allí la película convierte el trauma íntimo en escena imposible y desmonta cualquier expectativa de realismo psicológico convencional. El origen deja de ser punto de partida seguro y se vuelve un lugar de pérdida, culpa y negación. Lo decisivo es que la secuencia no funciona como mero símbolo privado, sino como condensación formal: el filme muestra que incluso el acontecimiento más primario —el nacimiento— aparece mediado por la imaginación, por el duelo y por la imposibilidad de una narración reconciliada de sí.[16]

Desde el punto de vista de la metacognición estética, esta secuencia es central porque Silverio no solo recuerda o sufre; reelabora imaginariamente su propio archivo afectivo. El filme lo sitúa en una posición donde su conciencia se convierte en taller de montaje de recuerdos, culpas y deseos imposibles. La experiencia se ofrece siempre como escena reescrita. En ese sentido, la autoficción de Bardo no consiste en confesar una verdad estable del yo, sino en dramatizar la imposibilidad de acceder a ella sin restos de fantasía y montaje.[17]

[14] Cfr. Iñárritu, Bardo…

[15] Cfr. Pitol, El arte de la fuga…

[16] Cfr. Iñárritu, Bardo…

[17] Cfr. Flavell, “Metacognition and Cognitive Monitoring…”; Sartre, El ser y la nada…

C. La escena de exposición pública y entrevista introduce otra capa decisiva: la del yo sometido a la mirada de los otros. Silverio no aparece únicamente como sujeto de memoria, sino como figura mediática, como autor y personaje de sí mismo. Lo que aquí se fragmenta no es solo la temporalidad, sino la identidad: el protagonista se descubre atrapado entre lo que cree ser, lo que ha dicho, lo que su obra proyecta y lo que el espacio público exige de él. La película vuelve visible que toda subjetividad contemporánea mediatizada es también una escena de autoobservación.[18]

Este punto encuentra respaldo en Sartre. La conciencia no se agota en la interioridad silenciosa; queda alterada por la mirada que la objetiva. Bardo dramatiza esa objetivación con particular intensidad porque Silverio percibe su propio prestigio cultural como una forma de desposesión. La celebridad no consolida la identidad, la dispersa. Así, la película enlaza reflexión existencial y crítica mediática: el yo contemporáneo, lejos de afirmarse en la visibilidad, se vuelve más inestable cuanto más expuesto está a la circulación pública de su imagen.[19]

D. La visión histórica de Cortés sobre una montaña de cuerpos amplía el problema desde la intimidad hacia la nación. La escena interrumpe de manera frontal cualquier ilusión de continuidad dramática clásica e introduce una temporalidad condensada, fantasmática y alegórica. La violencia colonial irrumpe no como pasado superado ni como reconstrucción pedagógica, sino como resto que persiste en el presente. La historia no funciona aquí como trasfondo, sino como herida que invade la conciencia y reorganiza el campo visual del filme.[20]

Es precisamente en este punto donde la afinidad con Pedro Páramo se vuelve más productiva. En Rulfo, el tiempo de la nación rural mexicana aparece poblado por muertos que hablan, por ecos que sobreviven y por un pasado que no ha terminado de pasar. Bardo reescribe esa temporalidad espectral en clave audiovisual e histórica: no ofrece una narración lineal de México, sino una acumulación de ruinas, voces y restos que obligan a leer la nación como archivo no clausurado. Derrida ayuda a precisar esta operación: el espectro no es mera metáfora, sino forma de presencia diferida que impide el cierre del sentido histórico.[21]

En conjunto, estas secuencias permiten afirmar que Bardo se comporta como una crónica audiovisual porque registra una experiencia del presente atravesada por lo histórico, lo íntimo y lo mediático; y como autoficción fragmentaria porque la verdad del yo solo aparece en el borde entre memoria, fabulación, exposición pública y montaje. Su relación con la literatura, por tanto, no es subordinada ni accesoria. El filme piensa con procedimientos literarios: digresión, espectralidad, ensayo del yo, deriva memorial. Esa es la clave de su intermedialidad.[22]

V. Discusión: del yo transnacional a la nación espectral

La primera consecuencia de este análisis es que la no linealidad de Bardo no debe describirse como simple ruptura de la narración, sino como reorientación de sus principios de inteligibilidad. El relato persiste, pero sometido a una conciencia que lo reorganiza desde la culpa, la pérdida y el desarraigo. En vez de una cadena estable de acontecimientos, la película produce una lógica de pliegues donde cada imagen puede reabrir otra capa de experiencia. La fragmentación opera así como forma de conocimiento y no solo como marca de estilo.[23]

---

[18] Cfr. Iñárritu, Bardo…

[19] Cfr. Sartre, El ser y la nada…; Sartre, Jean-Paul, La náusea, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 2006.

[20] Cfr. Iñárritu, Bardo…

[21] Cfr. Rulfo, Pedro Páramo…; Derrida, Espectros de Marx…

[22] Cfr. Hutcheon, A Theory of Adaptation…; Pitol, El arte de la fuga…

[23] Cfr. Aristóteles, Poética…; Bordwell, Narration in the Fiction Film…

La segunda consecuencia es que la película dialoga mejor con la escritura ensayística y autoficcional que con la novela tradicional. En Pitol, el yo se construye en movimiento, mediante observaciones, viajes, lecturas y recuerdos que nunca convergen en una autobiografía pacificada. Bardo visualiza esa misma imposibilidad de cierre: Silverio se narra para entenderse, pero cada nueva escena le devuelve una identidad menos unitaria. La autoficción, en este marco, no es revelación de autenticidad, sino laboratorio de la inestabilidad del sujeto.[24]

La tercera consecuencia afecta la manera de pensar la nación. Al insertar escenas históricas sin subordinarlas a una continuidad dramática clásica, el filme presenta a México como una comunidad atravesada por espectros, sedimentos y conflictos de representación. La nación no aparece como esencia reconciliada, sino como campo de disputa simbólica entre memoria, colonialidad, reconocimiento exterior y pertenencia herida. El tránsito entre México y Estados Unidos no se resuelve en cosmopolitismo celebratorio; se experimenta como fractura persistente del lugar desde el cual se habla.[25]

Finalmente, la articulación entre Sartre y Derrida permite comprender que el problema central de Bardo no es únicamente la identidad individual del protagonista, sino la imposibilidad de una presencia plena del yo y de la historia. Silverio no logra coincidir consigo mismo porque está hecho de mirada, huella, resto y exposición. México tampoco comparece como narración definitiva porque la historia retorna bajo formas espectrales que desajustan cualquier clausura. De ahí la fuerza del filme: su fragmentación no dispersa el sentido, lo hace más riguroso al mostrar que ciertas experiencias solo pueden representarse bajo el signo de la discontinuidad.[26]

VI. Conclusiones

Bardo puede leerse como un punto de intersección entre cine y literatura precisamente porque se resiste a quedar atrapada en el paradigma clásico de la adaptación. Su potencia radica en transformar el audiovisual en un espacio de diálogo con la crónica, el ensayo autobiográfico y la autoficción; un espacio donde la linealidad aristotélica es desplazada por una conciencia fragmentaria que organiza el relato a partir de memoria, duelo, espectralidad y exposición pública.[27]

La comparación con El arte de la fuga y Pedro Páramo permite demostrar que la película no solo experimenta con el tiempo, sino que reescribe procedimientos decisivos de la literatura mexicana moderna: la deriva ensayística del yo y la persistencia fantasmal de la historia. El apoyo conceptual de Sartre, Derrida y la noción de metacognición refuerza la lectura al mostrar que la fragmentación no es una pose estética, sino una sintaxis adecuada para representar un sujeto transnacional escindido y una nación que retorna como resto irresuelto.[28]

En ese sentido, la obra de Iñárritu no cancela la narración; la reinscribe en un régimen más complejo de inteligibilidad. La causalidad clásica cede ante una economía del sentido basada en huellas, diferimientos y autoobservación. La película termina proponiendo una lección crítica sobre las formas contemporáneas de representación: cuando el yo, la memoria y la comunidad ya no pueden pensarse como totalidades transparentes, la fragmentación deja de ser anomalía y se vuelve condición estética de verdad.[29]

---

[24] Cfr. Pitol, El arte de la fuga…

[25] Cfr. Rulfo, Pedro Páramo…; Derrida, Espectros de Marx…

[26] Cfr. Sartre, El ser y la nada…; Derrida, La escritura y la diferencia…

[27] Cfr. Hutcheon, A Theory of Adaptation…

[28] Cfr. Pitol, El arte de la fuga…; Rulfo, Pedro Páramo…; Sartre, El ser y la nada…

[29] Cfr. Derrida, Espectros de Marx…; Flavell, “Metacognition and Cognitive Monitoring…”

VII. Bibliografía

Aristóteles, Poética, trad. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

Bordwell, David, Narration in the Fiction Film, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Derrida, Jacques, Espectros de Marx, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid: Trotta, 1995.

Derrida, Jacques, La escritura y la diferencia, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989.

Flavell, John H., "Metacognition and Cognitive Monitoring: A New Area of Cognitive-Developmental Inquiry", American Psychologist, vol. 34, núm. 10, 1979, pp. 906-911.

Hutcheon, Linda, A Theory of Adaptation, New York: Routledge, 2006.

Iñárritu, Alejandro G., Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades, México/Estados Unidos: Netflix, 2022.

Pitol, Sergio, El arte de la fuga, Barcelona: Anagrama, 1996.

Rulfo, Juan, Pedro Páramo, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Sartre, Jean-Paul, El ser y la nada, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires: Losada, 2004.

Sartre, Jean-Paul, La náusea, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 2006.



"Notas al Segundo Imperio Mexicano". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

DE LA LITERATURA AL CINE: LA PERMANENCIA DEL IMAGINARIO HISTÓRICO EN TORNO AL SEGUNDO IMPERIO MEXICANO

Mtro. Héctor González Medrano
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

"La novela es el libro del pueblo, es el libro que habla directamente al corazón, que conquista a la más bella porción del linaje humano, que enseña recreando como lo exige el primero de los poetas didácticos[1]*…"*
J. Rivero y Río 7 abril de 1868

Uno de los momentos más significativos en la definición del Estado mexicano como nación libre e independiente en el siglo XIX, fue el triunfo de la República sobre la intervención francesa y el Segundo Imperio mexicano (1864-1867). Precisamente con la derrota del proyecto monárquico teniendo al Emperador Maximiliano de Habsburgo como protagonista y su fusilamiento en el Cerro de las Campanas de Querétaro el 19 de junio de 1867, sellaron definitivamente el triunfo para los liberales encabezados por Benito Juárez ante cualquier amenaza de intervención europea, marcando así el valor de la soberanía nacional.

Sin embargo, ¿por qué un imperio que existió apenas tres años sigue permaneciendo en la memoria e imaginario histórico mexicano y extranjero? Consideramos que la tragedia de Querétaro va más allá de la relevancia en el ámbito político ya que tuvo un enorme impacto cultural en la literatura y en el cine. Años posteriores a la tragedia de Querétaro, novelistas, dramaturgos, cuentistas, ensayistas y cineastas tuvieron mucha tela de donde cortar para confeccionar sus producciones literarias y cinematográficas, encontrando en el Segundo Imperio Mexicano un tema apasionante para reconstruir y reflexionar sobre la nación, sus personajes y hechos, así como los recuerdos de un tiempo pasado que estuvo vivo y que se niega a desaparecer.

[1] Mateos, Juan A**.** *El Cerro de las Campanas: memorias de un guerrillero. Novela histórica.* México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1868, p.IV Prólogo.

Iniciando esta breve revisión histórica-literaria diremos que con la publicación de la *novela El Cerro de las Campanas* (1868), por Juan Antonio Mateos se inaugura en México una tradición novelística que convirtió al Segundo Imperio en materia abundante de representación literaria y con ello ayudó a poner los cimientos para preservar ese episodio en la memoria histórica nacional. El epígrafe con el que iniciamos este trabajo se retoma directamente del prólogo que hizo J. Rivera y Río de la obra de Mateos, donde se percibe lo bello de su prosa destacando que la novela le habla al corazón y justamente a éste es donde seguramente Mateos deseaba impactar en sus lectores para repensar de otra manera el recuerdo de ese difícil episodio resaltando a sus protagonistas no como individuos buenos o malos sino como seres humanos con sus defectos y virtudes que ayudaron a recrear un nuevo espacio y tiempo en un contexto cultural de novela.

Por otra parte, y para para dar sustento a su obra literaria es muy claro que Mateos debió emplear algunos datos e informes que seguramente le fueron útiles para la composición de su obra, ya que como bien apunta la investigadora Catherine Raffi-Berroud: "Así, para crear su obra utilizó otro tipo de referencias: las que pertenecen a la memoria personal. Dicha memoria la forma la trayectoria vital de cada uno, se nutre de su saber adquirido en la escuela, los libros, en la familia, etcétera. Alguien de la generación de Mateos podía encontrar información en *El Diario del Imperio* o en cualquier otro periódico de oposición, y así formarse su propia idea de lo que estaba ocurriendo[2]".

Juan Antonio Mateos (1831-1913) tuvo la oportunidad de vivir, leer y saber de fuente directa el episodio de la intervención francesa y del Imperio. Debemos pensar que en 1864 cuando llegan los emperadores a la Ciudad de México, Mateos en su edad adulta contaba con 33 años, cuya edad fue necesaria para sentirse obligado a tomar una postura política a favor o en contra de algún bando político. Los personajes e interlocutores que componen su novela son históricos o ficticios y precisamente eso le ayuda para apoyarse y recrear escenas, espacios y así como descripciones de personalidades de sus interlocutores. Por ejemplo, retomamos la visión de Mateos sobre el archiduque y nos lo describe así:

"Maximiliano era un joven de treinta y tres años, alto arrogante; sus cabellos rubios y escasos se dividían sobre una frente despejada; sus ojos de una azul claro, con la mirada fría y algo paralizada, la nariz recta y levantada en su extremidad hasta descubrir un tanto las fosas nasales; una barba larga, dividida, formando dos grupos que caían hasta el pecho, el bigote más claro aunque la barba dejaba de ver la dentadura superior muy pronunciada a causa de lo entrante de su mandíbula inferior. Maximiliano conservaba el tipo de antepasados de la Edad Media …"[3]

[2] Raffi-Beroud, Catherine, "Maximiliano y Carlota en el Cerro de las Campanas, Novela de Luis Antonio Mateos y obra teatral de Antonio Guillen Sánchez", en Patricia Galeana (coord) *Encuentro de liberalismos*, México UNAM. P. 556

[3] Mateos A. Juan Antonio, Op. cit., p. 164

Con esta minuciosa descripción podemos inferir dos cosas: por una parte, Mateos pudo tener un conocimiento real y directo de la figura física de los soberanos ya que en algún evento público, en alguna inauguración o evento religioso, en donde la pareja imperial se hacía presente y los pudo contemplar, por otro lado, es casi seguro, aunque no lo puedo comprobar que pudo quizá recurrir al novedoso recurso de su época que fue la fotografía, que como sabemos éstas circularon comercializándose mucho inclusive antes de su llegada a Mexico de los soberanos y como bien nos advierte el investigador Arturo Aguilar Ochoa: "Maximiliano y Carlota son los primeros que difunden su imagen masiva gracias al retrato fotográfico, en el que, por cierto, poco se ha reparado … "es casi seguro que la pareja real intuyó la importancia de promover su imagen, revestida con un tono de majestad y boato. Para un pueblo que no estaba acostumbrado as prácticas monárquicas…"[4]. Sobre la narración de la emperatriz nos refiere:

"La bellísima Amalia Carlota tiene una fisonomía interesante, una simpatía profunda, alta, esbelta, majestuosa, unos ojos garzos de donde desprenden miradas dominantes, a veces sombrías y doloridas … es toda inteligencia e instrucción … Galante en su trato, delicada en sus expresiones, conoce el lenguaje refinado de las cortes … Carlota le hablaba a cada uno en su lenguaje, tocándole los puntos más lisonjeros para su amor propio o para sus intereses y toda una discreción admirable…"[5]

En esta representación, se presenta a una Carlota de gran complejidad que puede ser estudiada desde diferentes facetas como recurso literario. Se puede observar la imagen de una Carlota en la dimensión física cuando la describe bellísima, alta, esbelta y majestuosa o también como la esfera intelectual donde es toda inteligencia e instrucción; asimismo, en la dimensión psicológica, cuando se refiere a sus ojos con miradas dominantes sombrías y doloridas, con ello, nos puede hacer pensar en una mujer dominante, fuerte e inteligente con grandes cualidades para gobernar como así lo sabemos que fue educada para gobernar. Consideramos que su narración es muy adelantada para su momento ya que en una época en que las representaciones femeninas privilegiaban la belleza o la sensibilidad, Mateos subraya más bien la formación intelectual y cultural de la soberana.

No obstante, ¿Cómo contribuyeron las obras escritas en México y en Europa a mantener vivo el interés por Maximiliano y el Segundo Imperio? Para responder a esta pregunta deseamos dividir esta respuesta con dos explicaciones. En primer lugar, y muy importante que no debemos olvidar, que los novelistas y dramaturgos para la confección de sus trabajos literarios consultaron las publicaciones de autores protagonistas directos como testigos valiosos de los trágicos hechos ocurridos en México en 1867. Tal como nos precisa Andreas Kurz "Estos trabajos sirvieron a los dramaturgos y narradores no sólo como fuentes de información, sino muchas veces también como modelos directos para sus textos. Aún Franz Werfel y los autores mexicanos a partir de 1930 hacen uso de ellas"[6].

[4] Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México UNAM, IIE 2001, pp.16 y 27

[5] Ibíd, p. 168

[6] Kurz Andreas, "Las adaptaciones dramáticas del Segundo Imperio en alemán y español antes de Werfel y Usigli" p.41

Entre las publicaciones más importantes que se saben son las memorias que se escribieron pocos años después de los hechos de Querétaro que vieron la luz en idioma alemán y después traducidas al español como la memoria del príncipe Félix de Salm Salm, los apuntes del diario de su esposa Inés Agnes de Salm Salm, los recuerdos de México del médico húngaro Samuel Basch, y ya en siglo XX, la obra monumental de Egon Caesar Conte Corti en su primera edición en 1924[7]. Asimismo, y considerando lo anteriormente dicho, los dramaturgos y literatos comienzan a escribir y publicar sus aportaciones en Austria y Alemania. Son obras muy novedosas que aparecen a pocos años del fin del imperio en México por citar algunos ejemplos y siguiendo lo que Andreas Kurz[8] nos precisa en esta lista:

- Johann Georg Fischer: *Kaiser Maximilian von Mexiko* (El emperador Maximiliano de México) tragedia en cinco actos, Stuttgart 1868
- Rudolph Bielek: *Maximilian´s Gluck und Ende* (El destino y el final de Maximiliano) Viena 1870
- Liebmund Zeiwart: *Maximilian von Mexico* (Maximiliano de México) tragedia de cinco actos, Eberfeld 1875
- Hans Lubeck: *Maximilian von Mexico* (Maximiliano de México) tragedia de cinco actos,Leipzig, 1883
- Ferdinand Wildermann: *Kaiser Maximilian von Mexiko* (El emperador Maximiliano de México) tragedia en tres actos con un preludio, Regensburg 1893
- Albert Ebenhoch: *Queretaro. Sechs Bilder aus der mexikanischen Kaisertragodie* (Querétaro. Seis cuadros de la tragedia imperial mexicana) Linz, 1904
- El 3 de enero de 1904 Aldred Ebenhoch director del teatro de Linz, estreno su (Querétaro. Seis cuadros de la tragedia imperial mexicana)

Por otra parte, y siguiendo con el formato de preguntas ¿Cómo retomó el cine ese imaginario histórico y literario ya existente? Como ejemplo, queremos destacar una obra literaria muy peculiar que desde que fue publicada en 1924 por el austriaco Franz Werfel titulada *Juarez und Maximilian*, llamó mucho la atención en México siendo traducida poco tiempo después al español en 1931 por Enrique Jiménez Dominguez en la editorial "Ediciones La Razón". Sobre esta obra nos dice atinadamente María del Sol Morales Zea "*Juarez und Maximilian* no intenta ser una recreación histórica detallada, su objetivo central es hacer por medio del arte una exposición de ideales y caracteres" [9]. Resaltamos esta importante aportación porque como sabemos sirvió unos años más adelante para elaborar el guion de la cinta Juárez y Maximiliano del productor mexicano Miguel Contreras Torres siendo proyectada por primera vez el 28 de junio de 1934 en el Palacio de Bellas Artes.

Es necesario hacer hincapié que, por esos años, México vivió un periodo histórico importante conocido como la posrevolución donde la exaltación de los valores nacionales de patriotismo e identidad nacional eran prioritarios para la formación cultural del mexicano de ese momento. Por ello, las propuestas cinematográficas mucho ayudaron a incrementar estos valores en el público mexicano donde al mismo tiempo, que se comenzaban a crear las nuevas instituciones políticas y sociales, de cultura y ciencia como consecuencias del movimiento revolucionario de 1910 y como consecuencia, buscaron enseñar y recordar los grandes pasajes de nuestra historia patria y el Segundo Imperio no fue la excepción.

---

[7] Salm Salm, Félix, *Mis Memorias sobre Querétaro y Maximiliano* (1868) edición alemana; Salm Salm Inés *Querétaro. Apuntes del diario de la princesa Inés de Salm Salm*(1869) edición en alemán; Samuel Basch *Recuerdos de México*, (1870) edición alemana. Conte Corti Caesar, *Maximiliano y Carlota* (1924) edición alemana. Sin embargo, existen otros textos no menos importantes que fueron publicados en Europa como *Ensayo de un imperio mexicano* de Emmanuel Maeras quien fuera antiguo redactor en jefe del diario L´Ere Nouvelle du Mexique du courrier des Etats-Unis et de la France esta obra es catalogada como parte de la literatura política.

[8] Ibíd p. 40

[9] Del sol Morales Zea, María del Sol, *Juárez y Maximiliano. Relatos e interpretaciones de la historia en el cine y la literatura*", p.3

Es importante resaltar, la carrera de Miguel Contreras Torres en el cine quien, desde Hollywood, había tenido primeros contactos con el cine norteamericano y después de una breve estancia en aquella ciudad y haciendo pequeños trabajos detrás de cámaras y apariciones breves en pantalla como nos apunta la investigadora María del Sol Morales, Contreras Torres regresó a México con ciertos aprendizajes y experiencias para incorporarse al cine en México. Sobre esto Morales apunta que: "los temas históricos y especialmente nacionalista fueron preferidos desde un inicio por Contreras, que a la postre se consolidaría como el productor y director del cine histórico por excelencia durante la primera mitad del siglo XX en México"[10]

Entre 1933 y 1934 logró filmar su película Juárez y Maximiliano consiguiendo importantes facilidades y recursos del gobierno de Abelardo L. Rodríguez. Nos relata Morales ese suceso: "Su estreno en el Palacio de Bellas Artes se realizó con una selección de personalidades de la política nacional, diplomáticos y lo más selecto de la sociedad capitalina, teniendo como invitados especiales a los veteranos de guerra. Asimismo, la cinta estuvo acompañada en la prensa, donde se contaban los días para el gran estreno, se escribieron muchas páginas"[11].

La película nos presenta los personajes clave que intervinieron directamente en actividades durante el efímero imperio. Sin embargo, es importante hacer ver al lector que Contreras no sólo dirige la película sino impone en sus personajes su propio sello peculiar en sus ideas y dando al imaginario a los personajes otra dinámica de acuerdo a cierta realidad histórica y siguiendo muy de cerca también la obra del austriaco Werfel. En la cinta vemos un Maximiliano como un hombre gentil y de buena voluntad. Por su parte, Benito Juárrez no aparece como el verdugo sino como un defensor de las leyes y la justicia, eso sí, implacable. En cambio, el personaje de Carlota representado por la actriz Medea de Novara, el director Contreras la convierte en toda una gran estadista que como se puede ver en alguna escena hace un pase de lista a su guardia imperial y al mismo tiempo, atiende asuntos económicos con el consejo imperial[12].

Años más tarde, en los Estados Unidos, se cuenta con una película titulada simplemente *Juarez* (1939), dirigida por William Dieterle y protagonizada por Paul Muni como Benito Juárez, Brian Aherne como Maximiliano y Bette Davis como Carlota. Esta muestra representa uno de los primeros intentos de Hollywood por llevar a la pantalla grande uno de los episodios más trascendentes de la historia de México. Especialmente significativa resulta la representación de Carlota realizada por Bette Davis. Su interpretación conserva muchos de los atributos que la literatura había atribuido previamente a la emperatriz: una mujer de extraordinaria inteligencia, refinada educación, firme voluntad política y profunda sensibilidad emocional. La película nos presenta a un Juárez como héroe y salvador de la patria mientras que a Maximiliano aparece representado como un soberano idealista, liberal y bien intencionado, atrapado por intereses políticos que terminan por conducirlo a un desenlace inevitable. A pesar de la visión norteamericana se pueden apreciar algunas idealizaciones y estereotipos muy norteamericanos en la visión del contexto como los personajes que están muy al formato de Hollywood.

Hacemos una mención sobre una cinta mexicana que ganó un premio especial del jurado en el VIII festival de cinematográfico internacional en Moscú en 1973 dirigida por Felipe Cazals titulada *Aquellos años* interpretada por Jorge Martínez de Hoyos como Juárez, Helena Rojo como Carlota, Francisco Morayta como Maximiliano, Mario Almada como el general Mariano Escobedo y Julián Pastor como el general González Ortega. Es muy importante aclarar que la película *Aquellos años* (1973) merece un tratamiento distinto al de Juarez (1939). Mientras la película de Hollywood forma parte de un discurso internacional sobre la democracia frente al totalitarismo de ese momento, la propuesta de Felipe Cazals responde a una preocupación profundamente mexicana: reafirmar la memoria histórica de la consolidación de la República.

[10] Ibíd, p. 4

[11] Ibíd, p. 4

[12] Ibíd, p. 5

Deseamos hacer énfasis en que la mayor importancia de *Aquellos años* radica en que confirma la continuidad del interés cinematográfico por el Segundo Imperio más de un siglo después de su caída. La película demuestra que este episodio seguía ocupando un lugar relevante dentro de la memoria histórica mexicana y que el cine continuaba funcionando como un medio eficaz para acercar ese pasado a nuevas generaciones. En este sentido, la película que dirige Cazals constituye un ejemplo claro de cómo el imaginario histórico construido durante décadas por la literatura, la historiografía y otras manifestaciones culturales encontró en el cine una nueva forma de difusión y resignificación.

Independientemente de las propuestas cinematográficas es oportuno advertir a mis lectores que las telenovelas históricas mexicanas constituyen también una clara evidencia importante de la permanencia del imaginario histórico sobre el Segundo Imperio. De hecho, porque muestran que ese pasado no permaneció vivo únicamente en la literatura y el cine, sino también en la televisión.

Como evidencias tenemos la telenovela titulada Maximiliano y Carlota producida por Ernesto Alonso para Telesistema mexicano transmitida en 1965 cuyo reparto principal lo encabezaban Guillermo Murray como Maximiliano de Habsburgo, la actriz María Rivas como Carlota de Bélgica y José Carlos Ruíz como Juárez entre otros. Años más tarde, se produjo la *Tormenta* de 1967 bajo la dirección de Raúl Araiza y Ernesto Alonso para Televisa. Esta producción marcó el inicio de una línea de telenovelas históricas mostrando que la televisión podía convertirse en un medio para divulgar la historia nacional. Más adelante tenemos la producción en formato de telenovela de *El Carruaje* de 1972 en donde toda la narración gira alrededor del gobierno itinerante de Benito Juárez durante la Intervención Francesa y culmina con la Restauración de la República cuyo productor es Ernesto Alonso y con la de Historia Carlos Enrique Taboada, Miguel Sabido y Antonio Monsell. Por último, la novela titulada *El Vuelo del águila* 1994-1995 Aunque es una biografía televisiva sobre Porfirio Díaz, dedica varios capítulos a la Intervención Francesa y al Segundo Imperio porque éstos marcaron la juventud militar del futuro presidente. Cuyo reparto fue Mario Iván Martínez como Maximiliano, Laura Flores como Carlota y Ernesto Gómez Cruz en el personaje de Benito Juárez.

Por último, deseo referirme en unas cuantas líneas a la publicación importante de *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso, que representa uno de los momentos más significativos en la renovación del imaginario histórico sobre este episodio. Más que ofrecer una reconstrucción documental de los acontecimientos, la novela reinterpreta la experiencia imperial mediante una compleja combinación de historia, memoria y ficción, otorgando especial protagonismo a la figura de Carlota[13]. Su relevancia cultural reside en haber reavivado el interés por Maximiliano, Carlota y la Intervención Francesa entre los lectores contemporáneos, confirmando que el Segundo Imperio seguía siendo un tema vigente dentro de la memoria cultural mexicana. En este sentido, la obra de Del Paso no constituye el origen de ese imaginario, sino una de sus expresiones más elaboradas y trascendentes, al demostrar que un acontecimiento histórico ocurrido más de un siglo antes continuaba generando nuevas interpretaciones y formas de representación.

CONCLUSIONES

A lo largo de este breve artículo hemos podido comprobar que la permanencia del Segundo Imperio Mexicano en el imaginario histórico no se debe solamente a la importancia política que tuvo este acontecimiento para la historia de México, sino también al impacto que produjo en diferentes expresiones culturales, principalmente en la literatura y posteriormente en el cine. La tragedia de Querétaro, lejos de quedar únicamente como un acontecimiento del siglo XIX, se convirtió en un tema apasionante que permitió a escritores, dramaturgos y posteriormente cineastas recuperar a sus personajes, sus acontecimientos y sus recuerdos para recrearlos desde diferentes momentos históricos.

[13] Cfr. Del Paso, Fernando. (2020) *Noticias del imperio.* p. 11

Como hemos visto, desde la publicación de *El Cerro de las Campanas* de Juan Antonio Mateos en 1868, la literatura comenzó a desempeñar un papel importante en la manera de conservar y recordar este episodio. A esta obra se fueron sumando otros testimonios, memorias y producciones literarias tanto mexicanas como europeas que mantuvieron vigente el interés por Maximiliano, Carlota y el Segundo Imperio. Estas obras no solamente buscaron narrar lo sucedido, sino que también permitieron presentar a sus protagonistas como seres humanos desde diferentes perspectivas, mostrando sus virtudes, defectos, ideales, conflictos y, en algunos casos, la nostalgia por aquello que pudo ser y no fue.

Es importante precisar que este imaginario histórico y literario encontró en el cine una nueva forma de expresión. Las películas de Miguel Contreras Torres, William Dieterle y Felipe Cazals muestran cómo el Segundo Imperio continuó siendo un tema de interés para diferentes generaciones. Cada una de estas producciones retomó a sus personajes y acontecimientos desde las circunstancias de su propio tiempo, mostrando que la historia puede ser nuevamente representada y comprendida desde diferentes contextos. De igual manera, las producciones televisivas y la novela *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso demostraron que el interés por Maximiliano, Carlota y la tragedia de Querétaro continuó presente.

Por ello, consideramos que la permanencia del Segundo Imperio Mexicano en el imaginario histórico se encuentra precisamente en esta capacidad de ser recordado y recreado por diferentes generaciones. La literatura contribuyó a mantener vivo el recuerdo de aquellos acontecimientos y el cine posteriormente retomó muchas de esas imágenes y representaciones para llevarlas a un público más amplio. De esta manera, el Segundo Imperio dejó de ser solamente un episodio político ocurrido entre 1864 y 1867 para convertirse también en un acontecimiento que continúa generando preguntas, interpretaciones y nuevas formas de representación.

Finalmente deseo hacer hincapié que la literatura y el cine han permitido que la tragedia de Querétaro continúe formando parte de nuestra memoria histórica y cultural. Su permanencia no significa que exista una sola manera de interpretar este episodio, sino que cada generación ha encontrado en él diferentes motivos para volver a contar su historia. Precisamente en ello consideramos que se encuentra la importancia de mantener vivo este pasado, no para idealizarlo o convertirlo en una visión nostálgica de lo que pudo ser y no fue, sino para comprender que también a través de la literatura y el cine podemos acercarnos a una parte importante de nuestra historia y reflexionar sobre la manera en que los mexicanos hemos construido y conservado la memoria de nuestro pasado que debemos de difundir y preservar para otras generaciones.

FILMOGRAFÍA

Contreras Torres, M. (productor y director). (1934). *Juárez y Maximiliano. La caída del Imperio.* México: Columbia Pictures.

Warmer J. (productor) y Dieterle, W. (director). (1939). *Juárez* Estados Unidos. Warner Bros. Pictures.

Cazals, F. (director). (1973). *Aquellos años*. Conacine/Estudios Churubusco (México). *(La película fue codirigida por Mario Llorca, aunque la autoría principal suele atribuirse a Felipe Cazals).*

REFERENCIAS

Aguilar Ochoa, A. (2001). *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Conte Corti, E. C. (2002). *Maximiliano y Carlota* (V. Caridad, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1924).

Del Paso, F. (2020). *Noticias del Imperio* (Pról. de H. Gutiérrez Vega). Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular, 805).

Galeana, P. (Coord.). (2004). *Encuentro de liberalismos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Kurz, A. (2015). *Maximiliano I de México. Ensayos sobre la recepción literaria de un episodio histórico*. Ediciones y Gráficos Eón.

Masseras, E. (1985). *Ensayo de un Imperio en México* (F. Orozco Linares, Trad.).

Mateos, J. A. (1868). *El Cerro de las Campanas: Memorias de un guerrillero*. Novela histórica. Imprenta de Ignacio Cumplido.

Morales Zea, María del Sol (2021) "Juárez y Maximiliano. Relatos e interpretaciones de la historia en el cine y la Literatura", *Culture & History Digital Journal*, 10 (2), http://doi.org/10.3989/chdj.2021.023 [consultado el 21 de julio 2026[

Werfel, F. (1931*). Juárez y Maximiliano* (Enrique Jiménez Domínguez, Trad., pról.). Ediciones de "La Razón", S. A.



"Cinematemáticas". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

CINE Y MATEMÁTICAS

Dr. Gerardo Martínez Avilés
Departamento de Física y Matemáticas, Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Introducción

Las matemáticas se encuentran inmersas, a veces de manera invisible, en prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, y el cine no ha sido la excepción. Como alguien dedicado desde hace años a la divulgación científica, conozco una regla no escrita para no ahuyentar al lector: si puedes evitar una ecuación, hazlo. No sé si exista una recomendación semejante para quienes escriben, dirigen o producen películas cuyo tema sean las matemáticas. Después de todo, ¿cómo convertir una demostración, un problema abierto o una larga jornada frente a un pizarrón en una historia capaz de emocionar a millones de espectadores?

Estoy convencido de que las matemáticas y la religión comparten un destino semejante: mucha gente afirma detestarlas, pero quizá el problema no sea tanto de ellas mismas, sino la forma en que suelen enseñarse. Ambas disciplinas cargan con el estigma de ser difíciles, abstractas o incluso inaccesibles, cuando en realidad forman parte de algunas de las preguntas más profundas que el ser humano puede hacerse. No es casual que, al escuchar la palabra "matemáticas", muchos recuerden antes un examen reprobado o a un mal maestro que el placer de demostrar un teorema.

Debo reconocer que mi experiencia personal fue algo distinta. Tuve la fortuna de encontrar a lo largo de mi camino a excelentes profesores de matemáticas y, probablemente, también conté con cierta facilidad natural para los números. Tal vez por eso amo tanto las matemáticas. Sin embargo, esa historia no es la misma para una buena parte de la población. Las evaluaciones internacionales muestran de manera consistente que millones de estudiantes experimentan dificultades para comprender esta disciplina, una realidad particularmente evidente en países como México. Quizá por ello resulte sorprendente que el cine haya encontrado en las matemáticas una fuente generosa de historias: relatos de genialidad, obsesión, guerra, amistad, discriminación, creatividad y, sobre todo, de seres humanos que buscan comprender el mundo mediante el lenguaje de los números. Porque, contra lo que podría pensarse, las películas sobre matemáticas casi nunca hablan de ecuaciones; hablan de personas.

Las matemáticas no nacen en un vacío. Aunque solemos imaginarlas como el reino de las verdades eternas, su desarrollo ha estado profundamente ligado al *zeitgeist*, el espíritu de cada época. Cada civilización hizo preguntas distintas y, por ello, desarrolló herramientas matemáticas diferentes. El antiguo Oriente privilegió una matemática eminentemente práctica, al servicio de la agricultura, el comercio y la administración; los griegos, tan dados ellos a la filosofía, buscaron convertirla en un edificio lógico sustentado en demostraciones; la India aportó innovaciones tan revolucionarias como el cero y el sistema decimal, transmitidas y enriquecidas por el mundo islámico; finalmente, Europa heredó ese vasto conocimiento y, durante el Renacimiento y la Revolución Científica, lo transformó en el lenguaje del cálculo, la física y la ciencia moderna[1].

Podría pensarse, pues, que las matemáticas y el cine pertenecen a mundos completamente distintos. Uno parece habitar el reino de la abstracción; el otro, el de las emociones y las historias. Sin embargo, basta mirar con un poco de atención para descubrir que la intersección entre ambos está lejos de ser un conjunto vacío. En ella encontramos genios incomprendidos y profesores memorables, guerras ganadas con algoritmos, ecuaciones que esconden misterios o pizarrones que sustituyen campos de batalla. Así pues, si alguien piensa que las matemáticas son incompatibles con el séptimo arte, quizá valga la pena invitarlo a cambiar de opinión.

La antigüedad matemática

El despertar filosófico de la Antigua Grecia transformó para siempre la manera de entender las matemáticas. A los griegos no les bastaba con obtener un resultado correcto: era necesario demostrarlo. Figuras como Pitágoras atribuyeron al número un papel fundamental en la estructura del universo. Para la escuela pitagórica, la realidad podía comprenderse mediante relaciones numéricas, una idea que resonaría durante siglos. Más tarde, Platón incorporó esta visión en varios de sus diálogos, convencido de que las matemáticas eran un camino privilegiado hacia el conocimiento. No es casual que la tradición le atribuya la célebre advertencia inscrita a la entrada de su Academia: "Que nadie entre aquí sin saber geometría".

La lista de gigantes continúa con Euclides, cuyos Elementos siguieron siendo el libro de texto de geometría durante más de dos mil años, y con Arquímedes, cuyas contribuciones abarcan desde la geometría hasta la física y la ingeniería. Muchos de los matemáticos griegos desarrollaron su trabajo en torno a la legendaria Biblioteca de Alejandría, uno de los grandes centros del conocimiento del mundo antiguo.

El final del periodo grecorromano fue también una época de intensos cambios culturales y religiosos. El cristianismo se expandía, el neoplatonismo vivía sus últimos momentos de esplendor y el mundo clásico comenzaba a transformarse. En ese contexto sobresale la figura de Hipatia, recordada tanto por su labor filosófica como por sus aportaciones a las matemáticas y la astronomía. Maestra respetada y consejera de importantes personajes políticos, Hipatia se convirtió con el tiempo en un símbolo del saber antiguo.

Su historia llegó al cine de la mano del director Alejandro Amenábar en la película *Ágora* (2009), protagonizada por Rachel Weisz. La cinta recrea la Alejandría del siglo IV y presenta a Hipatia como una brillante pensadora que intenta comprender el movimiento de los cuerpos celestes mientras el mundo que la rodea se desmorona por los conflictos políticos y religiosos. La película pone en primer plano su talento matemático, su curiosidad científica y la influencia intelectual que ejercía sobre sus discípulos.

[1] Temple Bell, Eric, *Historia de las Matemáticas*, trad. de Ricardo Ortiz, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.

Como ocurre con muchas películas históricas, Ágora privilegia el drama sobre la precisión documental. Amenábar hace uso de licencias narrativas y simplificaciones, especialmente en la representación de las tensiones entre el cristianismo y la ciencia. Sin embargo, la película cumple una función valiosa: nos acerca a una de las mujeres más fascinantes de la Antigüedad y nos recuerda que las matemáticas nunca han existido aisladas del resto de la cultura. Han convivido con la filosofía, la política y la religión. Ágora nos invita a descubrir una época en la que pensar el universo era, al mismo tiempo, hacer filosofía, hacer matemáticas y tratar de comprender el lugar del ser humano en el cosmos.

Las condiciones para hacer matemáticas

Hemos hablado ya de la importancia que puede tener un maestro para que terminemos amando, o detestando, las matemáticas. A ello habría que sumar que, como ocurre con muchas disciplinas académicas, las matemáticas no están exentas del elitismo ni de otros vicios que suelen habitar los pasillos universitarios. Una película que explora estos temas es *Good Will Hunting* (1997), dirigida por Gus Van Sant.

La historia sigue a Will Hunting (Matt Damon), un joven conserje del Instituto Tecnológico de Massachusetts cuyo talento matemático resulta extraordinario. Sin embargo, todo parece jugar en su contra: proviene de un entorno social desfavorecido, arrastra profundas heridas personales y despierta la desconfianza —cuando no la envidia— de algunos académicos. Su enorme capacidad intelectual, por sí sola, no basta para cambiar su destino.

Es entonces cuando aparece la figura del mentor. Como en tantos relatos clásicos, surge casi como ese personaje que ofrece una ayuda inesperada y permite al héroe descubrir aquello de lo que realmente es capaz. En este caso, el profesor Gerald Lambeau (Stellan Skarsgård) reconoce su talento matemático, mientras el psicólogo Sean Maguire (Robin Williams) le ayuda a enfrentar las barreras emocionales que durante años habían limitado su vida.

La película deja una reflexión que va mucho más allá de las matemáticas. Solemos pensar que el talento es suficiente para alcanzar el éxito, pero rara vez lo es. También importan las oportunidades, el acompañamiento, el contexto familiar y las condiciones sociales. Después de todo, ¿cuántos potenciales matemáticos, científicos o artistas habrán perdido el camino no por falta de capacidad, sino porque nunca encontraron las condiciones para florecer? Quizá el bajo desempeño en matemáticas de muchas escuelas con escasos recursos diga menos sobre las habilidades de sus estudiantes que sobre las profundas desigualdades que limitan su movilidad intelectual.

Gematría y el orden del caos

El poder de las matemáticas en campos tan diversos como la física, la ingeniería o las finanzas dota de una gran responsabilidad a quienes las estudian. No es extraño, entonces, que los números hayan despertado también la imaginación humana y dado origen a tradiciones de carácter más bien esotérico[2]. Una de ellas es la numerología. En la tradición judía encontramos además la gematría, un método de interpretación en el que las letras del alfabeto hebreo poseen un valor numérico, de modo que palabras y números se entrelazan para descubrir relaciones y significados ocultos. Más allá de aceptar o no estas interpretaciones, muestran el profundo atractivo que los números han ejercido sobre nuestra cultura.

[2] Davis, Philip J., Hersch, Reuben, *The Mathematical Experience*, Boston: First Mariner Books, 1998.

Todo ello sirve de punto de partida para *Pi* (1998), de Darren Aronofsky. La película sigue a un matemático brillante, obsesivo y socialmente torpe que cree haber encontrado patrones ocultos en la naturaleza del número π. Sin embargo, aquello que comienza como una investigación matemática pronto adquiere implicaciones inesperadas. Entre la paranoia y la realidad, el protagonista se ve envuelto en persecuciones —reales o imaginarias— por parte de grandes intereses financieros de Wall Street y de místicos judíos vinculados a la cábala, todos convencidos de que ese conocimiento puede otorgar un poder extraordinario.

Rodada en un hipnótico blanco y negro, *Pi* nos recuerda que las matemáticas pueden conducir a territorios donde la ciencia, la filosofía y el misticismo parecen rozarse. La película nunca responde del todo si el protagonista está realmente descubriendo un orden profundo en el universo o si todo es producto de una mente consumida por la obsesión. Pero esa ambigüedad es muy propia de quien sabe de qué se trata el quehacer matemático: invitarnos a la pregunta de hasta dónde llegan los patrones de la naturaleza y en qué momento comienza la fértil imaginación humana.

Matemáticas y locura

Mucho se ha hablado —y también fantaseado— sobre la relación entre el genio matemático y la locura. La cultura popular parece especialmente seducida por la imagen del matemático que, precisamente porque es capaz de ver lo que nadie más ve, termina también viendo aquello que no existe. Pocas historias encarnan mejor esta asociación, con todos sus matices y peligros, que la de John Forbes Nash Jr.

Nash fue uno de los matemáticos más originales del siglo XX. Sus aportaciones a la teoría de juegos transformaron nuestra manera de estudiar situaciones en las que las decisiones de cada individuo dependen de las decisiones de los demás. En 1994 recibió, junto con John Harsanyi y Reinhard Selten, el Premio Nobel de Economía. Sin embargo, su extraordinaria carrera estuvo atravesada por graves problemas de salud mental. A finales de la década de 1950 fue diagnosticado con esquizofrenia paranoide, sufrió hospitalizaciones y pasó largos periodos alejado de la investigación académica.

Esta historia fascinante fue reconstruida por Sylvia Nasar en la biografía *A Beautiful Mind* (1998), llevada al cine pocos años después por Ron Howard en *A Beautiful Mind* (*Una Mente Brillante*, 2001). Protagonizada por Russell Crowe como Nash y Jennifer Connelly como su esposa, Alicia, la película convirtió la vida de un matemático relativamente desconocido fuera de los círculos académicos en uno de los relatos cinematográficos más famosos sobre la relación entre inteligencia y enfermedad mental.

Pero Hollywood no podía resistirse a hacer sus propias matemáticas. La película modifica considerablemente la biografía de Nash y, sobre todo, convierte sus experiencias psiquiátricas en un ingenioso recurso cinematográfico: durante buena parte de la historia, el espectador comparte con el protagonista la dificultad para distinguir entre realidad y alucinación. El procedimiento funciona extraordinariamente bien como cine, aunque simplifica una experiencia clínica mucho más compleja. La esquizofrenia real de Nash no tuvo exactamente la forma visual y narrativa que vemos en pantalla.

Una mente brillante, más que explicarnos las matemáticas de Nash (que en realidad ocupan poco espacio), retrata a la persona que existe detrás de los teoremas. La historia de las matemáticas suele contarse como una sucesión limpia de nombres, fechas, ecuaciones y descubrimientos. Desaparecen las noches sin dormir, las obsesiones, los fracasos, las relaciones personales y, por supuesto, los problemas de salud mental. Los resultados permanecen, pero las vidas que los produjeron se borran con facilidad.

Conviene, sin embargo, evitar la conclusión romántica de que la locura es el precio del genio. No necesitamos convertir la enfermedad mental en condición necesaria de la creatividad matemática. Nash no fue un gran matemático porque padeciera esquizofrenia; fue un gran matemático que, además, tuvo que desarrollar su trabajo mientras enfrentaba una enfermedad que durante años trastocó profundamente su vida. La diferencia parece pequeña, pero es fundamental.

Teoremas dictados por una diosa

En vísperas de la Primera Guerra Mundial, un notable matemático de la Universidad de Cambridge, Inglaterra, recibió una carta que cambió la historia de las matemáticas. Godfrey Harold Hardy estaba acostumbrado a recibir correspondencia de "chiflados" que proclamaban (cabe decir aquí que sin éxito) haber resuelto los más misteriosos teoremas y conjeturas de las matemáticas.

Por mera curiosidad, se puso a revisar una carta proveniente de la India, donde un joven de 23 años llamado Srinivasa Ramanujan, con toda humildad, había encontrado la fórmula que resolvía un problema en el que Hardy estaba trabajando. Al leer las ecuaciones, pensó: "o es un chiflado, o es un genio". Al consultar más tarde con su colega John Littlewood, ambos llegaron a una unánime conclusión: Genio[3].

Nacido en un ambiente muy pobre, Ramanujan fue un notable matemático autodidacta desde muy joven. A los veinte años, sus padres arreglaron su matrimonio con una prima lejana de apenas 9 años de edad. Ya casado y con pocas oportunidades de trabajo, Ramanujan dedicaba sus ratos libres a las matemáticas, llegando a compilar gruesos volúmenes de números y fórmulas que siguen fascinando a matemáticos de todo el mundo.

La increíble historia de este peculiar genio fue escrita en 1991 por Robert Kanigel en el libro *The Man Who Knew Infinity* (*El hombre que conoció el infinito*), que llegó a la pantalla grande en el año 2015, dirigida por Matthew Brown. En esas obras, nos enteramos que Hardy y Littlewood arreglaron que Ramanujan obtuviera una beca para trabajar con ellos en Cambridge, a pesar de la negativa de una celosa madre para que el jóven matemático dejara la India.

El filme nos muestra las dificultades que Ramanujan enfrentó al llegar a Inglaterra: el choque cultural, la lejanía del hogar, el frío, la guerra, la soledad, la enfermedad. Pero aunado a todo esto, la película nos deja clara la existencia de una discusión presente en la filosofía de las matemáticas: ¿qué es más importante, el formalismo o la intuición? Los matemáticos profesionales de Cambridge reconocen el genio innato del jóven indio para intuir fórmulas complejas, pero las matemáticas desde la tradición griega necesitan rigor: no basta una intuición; para hacer matemáticas, se requiere necesariamente de una demostración formal, y eso no era el fuerte del protagonista de esta historia.

Si bien Ramanujan alcanzó las alturas en el mundo de las matemáticas académicas con la guía de sus maestros, murió al poco tiempo de regresar a la India, a los 33 años. Existe una anécdota sobre el origen de la genialidad de este matemático. Al parecer, el mismo Ramanujan dijo que sus resultados matemáticos habían sido recibidos por él en sueños de la diosa Namagiri, de la tradición hinduista. Sea como fuere, no cabe la menor duda de que la historia de Ramanujan merecía ser llevada al cine.

[3] Stewart, Ian, Mentes Maravillosas. Los matemáticos que cambiaron el mundo, trad. de Joan Lluis Riera, Ciudad de México: Crítica, 2019.

Guerra, inteligencia artificial y homofobia

Mi profesor de cálculo solía decir: la Segunda Guerra Mundial la ganaron los científicos. No cabe duda que los físicos jugaron un papel crucial en este conflicto bélico con la creación de una de las armas más mortíferas que ha creado la humanidad. Este tema ha sido llevado al cine por Christopher Nolan en *Oppenheimer* (2023), donde se plasma el contexto histórico desde la mirada de uno de los mayores participantes del Proyecto Manhattan, de los Estados Unidos, para crear la bomba atómica. Por otro lado, la estrategia de guerra del Reino Unido para vencer a los Nazis echó mano de uno de los mejores matemáticos de su tiempo.

Alan Turing es considerado el padre de la ciencia computacional teórica. Sus ideas sobre los algoritmos y todo aquello que es 'calculable', lo llevaron a concebir una máquina teórica que anticipó la invención de las computadoras digitales modernas y la Inteligencia Artificial. Más aún, durante la Segunda Guerra Mundial, Turing lideró un equipo que se encargó de construir computadoras electrónicas encargadas de descifrar, con el uso de las matemáticas, los códigos que contenían mensajes secretos fundamentales para la estrategia militar de los Nazis. Dicha participación de Turing en la historia fue contada por Andrew Hodges en la biografía *Alan Turing: The Enigma* (1983) y llevada al cine en 2014 por Morten Tyldum en *The Imitation Game.*

Un aspecto notable de esta historia es el trágico final de este gran matemático. A pesar de haber servido a su patria para ganar la guerra, Alan Turing fue juzgado por homosexualidad, que era un delito penado en Gran Bretaña en 1952. Se le ofreció un tratamiento experimental con estrógenos para "curar" su condición como alternativa a una condena a ir preso. Se piensa que dicho tratamiento alteró de manera notable su psique, causando una profunda depresión que le llevó a quitarse la vida en 1954. Tal vez haya sido una buena forma de hacer justicia histórica el llevar su caso al conocimiento de grandes audiencias a través del Séptimo Arte.

Cálculos en la sombra para llegar a la Luna

El programa de conquista espacial durante finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado posicionó a los Estados Unidos ante los ojos del mundo como una potencia militar, científica, tecnológica y cultural. Al mismo tiempo, los derechos civiles de los afroamericanos en esa nación experimentaron una radical y necesaria transformación, dada la pésima condición en que se encontraba ese sector de la población de la nación norteamericana.

Hidden Figures (*Talentos ocultos*, 2016), dirigida por Theodore Melfi y basada en el libro de Margot Lee Shetterly, cuenta la historia de tres mujeres afroamericanas que trabajaron en el programa espacial estadounidense: Katherine Johnson, interpretada por Taraji P. Henson; Dorothy Vaughan, por Octavia Spencer; y Mary Jackson, por Janelle Monáe.

Antes de que "computadora" significara una máquina, eran más bien personas encargadas de realizar enormes cantidades de operaciones matemáticas: reducir datos experimentales, resolver ecuaciones, calcular trayectorias, elaborar tablas y representar resultados gráficamente. Más aún, al ser este tipo de trabajos un tanto sistemáticos y a veces, repetitivos y hasta monótonos (porque a veces también son así los cálculos algorítmicos), se pensaba que las mujeres podían cumplirlo de una mejor manera. Pero aquí entra una ironía, si bien las matemáticas eran demasiado importantes para prescindir de ellas, quienes las realizaban podían ser consideradas suficientemente poco importantes como para pagarles menos, segregarlas o mantenerlas fuera de los puestos de prestigio.

De esta forma, vemos como las "computadoras" de la NASA, tres mujeres afroamericanas, tienen prohibido tomar café de la misma cafetera que los blancos, tener influencia en decisiones, así estas sean estas basadas en conocimiento o en usar los mismos baños que el resto del equipo. La película dramatiza esto último al hacer que la protagonista tenga que cruzar entre edificios bajo la lluvia para poder encontrar un baño para mujeres de color.

La pensadora feminista afroamericana Patricia Hill Collins ha señalado cómo muchos de los grandes logros de la sociedad estadounidense se levantaron dentro de un sistema profundamente desigual, sostenido también por el trabajo poco reconocido de grupos como las mujeres negras. Incluso una hazaña tan extraordinaria como llevar seres humanos al espacio tuvo detrás estas desigualdades. *Hidden Figures*, haciendo explícito el juego de su título, intenta precisamente sacarlas de las sombras: recordar que detrás de los grandes nombres y los grandes pasos de la humanidad existen innumerables historias que no merecen permanecer ocultas.

Conclusiones

Se ha dicho en ocasiones que las matemáticas son producto de la razón pura. Más aún, esta disciplina ha mostrado que, en numerosas ocasiones, puede llevarnos tan alto como puede hacerlo también la imaginación. Conforme avanza el uso de máquinas y computadoras para hacer mucho de nuestro trabajo más fácil, va quedando también más claro que a las máquinas y a los seres humanos nos cuesta trabajo hablar un lenguaje común.

En la novela de ciencia ficción de Carl Sagan de título *Contacto* (1985), llevada al cine por Robert Zemeckis en 1997, el autor propone que el lenguaje seleccionado por una avanzada civilización extraterrestre para comunicarse con los terrícolas, sería el "lenguaje universal" de las matemáticas. Esto me hace recordar aquella burla sobre el Esperanto: la lengua universal que no habla nadie en el universo. Para hacer la ironía más explícita: las matemáticas de un cierto nivel son solamente "habladas" por un porcentaje muy reducido de la población. Y es que en realidad es muy sorprendente cómo no necesitamos saber todas las matemáticas que hay detrás de nuestro teléfono celular para poder usarlo.

Nos viene bien, de vez en cuando, reconocer que mucho de lo que opera en nuestro mundo ha sido el producto de siglos de una tradición continua de conocimiento matemático. Lo sepamos o no, las matemáticas hacen parte muy importante de nuestro mundo, aunque tal vez de una manera muy distinta a lo que pensaba Pitágoras. Después de todo, quizá las matemáticas sí sean un lenguaje muy complejo; pero contar las historias de quienes aprendieron a hablarlo es algo que siempre nos dice mucho. De cualquier forma, aunque las matemáticas puedan ser consideradas un lenguaje universal, siempre seguirán necesitando de buenos traductores. El cine puede ser uno de ellos.

Bibliografía

Davis, Philip J., Hersch, Reuben, *The Mathematical Experience*, Boston: First Mariner Books, 1998.

Stewart, Ian, *Mentes Maravillosas. Los matemáticos que cambiaron el mundo*, trad. de Joan Lluis Riera, Ciudad de México: Crítica, 2019

Temple Bell, Eric, *Historia de las Matemáticas*, trad. de Ricardo Ortiz, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.



"Lecciones Cinematográficas". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

ABBAS KIAROSTAMI Y *COPIA FIEL*: DOS SIMULACROS

Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Universidad del Claustro de Sor Juana

I. Introducción

En este artículo sustentaré que el cine de Abbas Kiarostami y, en particular, su película *Copia fiel* son dos simulacros. Abordaré al primero en sentido formal respecto al trabajo con la imagen y el montaje, mientras que al segundo lo abordaré desde un ensayo de crítica cinematográfica, sin embargo, como paso previo haré explícito lo que entiendo por *simulacro*. Para lo anterior me he servido del texto de Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*.

Mientras que para el estudio de Kiarostami, además de las películas hechas por él, he revisado un episodio filmado por Jean-Pierre Limosin para la televisión francesa en el que el cineasta iraní habla de su cine, también he recurrido a entrevistas disponibles en la Web y artículos.

Un par de advertencias son necesarias antes de embarcarnos en el texto:

1. El concepto "simulacro" se utiliza como una herramienta para pensar las posibilidades del cine de Kiarostami en su particularidad, no busco establecer las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea considerado un simulacro.
2. El análisis de la película *Copia fiel* se concentra en su carácter discursivo. Reconozco que el trabajo de Deleuze pone énfasis en la composición de la imagen como uno de los elementos centrales del análisis, sin embargo, el objetivo del artículo es dar un giro de tuerca y aproximarse a la película desde el aparato conceptual de Deleuze para articular la crítica sobre tres ejes: composición, montaje y trama.

II. Deleuze y el simulacro

En el presente apartado haré una caracterización del concepto de *simulacro* con el objetivo de explicar algunos conceptos que serán de utilidad para el análisis de la obra fílmica de Kiarostami.

Para Deleuze, en *Lógica del sentido*[1] un *simulacro* es la potencia de lo falso una vez que se ha liberado de las cadenas impuestas por el platonismo, para cual que el simulacro es la "mala potencia del falso pretendiente"[2] ¿Qué quiere decir esto?

[1] Deleuze, Gilles, "Platón y el simulacro". En Lógica del sentido, trad. de Víctor Molina, Madrid: Paidós. 2011, pp. 295-309.
[2] *Ibíd.*, p. 297.

Siguiendo a Deleuze, el platonismo, tiene como objetivo distinguir entre dos tipos de imagen: a los "pretendientes bien fundados y garantizados por la semejanza"[3], es decir, a aquellas imágenes que están legitimados por su linaje porque remiten a la Idea al ser formados a partir de ella; y a los simulacros, de quienes al no tener un fundamento ontológico están sumidos en la desemejanza ontológica y en la semejanza exterior.

La desemejanza ontológica del simulacro radica en que él no fue construido sobre una Idea (cosa que sí pasa con las copias), está construido a partir de conjuntos de narraciones o puntos de vista que están organizadas de manera tal que reflejan una semejanza exterior a las copias. Sin embargo, los simulacros no pueden ser rastreados hasta una Idea o Modelo (como sí lo pueden las copias) porque su construcción no remite a ellos.

El simulacro en el platonismo es considerado como un falso pretendiente ya que no está legitimado por su origen (la Idea), ni por un mito que establezca su procedencia de manera tal que lo vincule a la Idea. El simulacro es mala potencia no sólo porque no hay una relación productora que lo genere (*mímesis*), sino porque es resultado de una semejanza exterior, efecto "obtenido a través de astucias o por subversión"[4] que pone en cuestión, por su efecto de semejanza exterior, las nociones mismas de copia y de modelo.

El rechazo del platonismo hacia el simulacro tiene su origen en la operación de división, por medio de ella se distingue entre las copias que están vinculadas a la Idea y los *simulacros* caracterizados por la semejanza exterior y la desemejanza constitutiva. Los simulacros por consiguiente son rechazados y se les oculta o niega.

Lo que más me interesa retomar de Deleuze son los elementos necesarios para que el simulacro produzca el efecto improductivo de semejanza exterior y las posibilidades que desata el "devenir-loco" del simulacro cuando se libera de las cadenas del platonismo.

Para producir el efecto improductivo de la semejanza exterior, dice G.D. que el simulacro "comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no lo domina, experimenta una impresión de semejanza"[5]. De manera tal que podemos decir que el simulacro siempre incluye en sí la perspectiva del espectador, llamado por Deleuze: "el punto de vista diferencial", de manera tal que el observador forma parte del simulacro porque la ilusión de la semejanza se produce gracias a que el simulacro comprehende el punto en el cual se encuentra el observador y es capaz de emular aquellos aspectos en los que se ha de fijar el espectador para establecer o no, una relación de semejanza entre lo que le es presentado aunque no exista una relación fundamental entre el simulacro y el modelo. Dicha apariencia de semejanza ocurre debido a que el simulacro es capaz de emular a la copia en aspectos insospechados para el espectador, quién no puede dominarlos todos.

Me parece, por otra parte, que ese "devenir-loco" mencionado anteriormente en tanto que devenir ilimitado, es un devenir múltiple, en el cual acontece cada vez en su "devenir siempre Otro, un devenir […] hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante"[6], queriendo decir con esto, que cuando algo o alguien deviene, no es algo que acontezca de una vez y para siempre, sino que lo hace constantemente y de diversos modos, siendo el producto de esta actividad no algo final, sino un estadio en un flujo de ellos cuya más ejemplar cualidad es la de esquivar la semejanza.

Cuando el simulacro rompe con sus cadenas, es decir, se presenta ante nosotros como espectadores, cuenta diversas historias en las cuáles distintos puntos de vista convergen, detonan y constituyen el caos que lo comprende.

---

[3] *Ibíd*., p. 298.

[4] *Ibíd*., p. 300.

[5] *Ibíd.*

[6] *Ibíd*., p. 301.

El simulacro hace que se cuestionen las nociones de copia y de modelo al mostrar que entre ambos hay una semejanza aparente y exterior, mientras que su constitución ontológica es distinta en la medida en la que el simulacro no comparte origen con el modelo puesto que no está vinculado con la Idea. En ese sentido, el simulacro es una negación de "la copia, el modelo y la reproducción"[7] ya que impide que se asigne a alguna de ellas el título de "original".

Es gracias al simulacro, pues, que se anula la posibilidad de una jerarquía entre originales, copias, modelos y reproducciones, ya que si no contamos con una manera de discernir entre ellas y establecer el vínculo que existe entre unas, otras y aquello que las origina, no podemos dar cuenta de cuáles de entre ellas son los objetos privilegiados. Con ello se anula la posibilidad de una verdad (unívoca y binaria) que haga aparecer la ilusión o la falsedad; ya que el criterio de selección efectivo que distingue entre lo verdadero y lo falso, el fundamento de lo fundado y lo infundado, falla. Esto se debe a que, si bien el criterio de generación de jerarquías funciona mediante el trazado de una genealogía desde el fundamento hacia lo fundamentado, la aparición del simulacro y su aspecto de semejanza es tal que impide la predicación del original, evita que se trace la genealogía, al generar una ilusión que, en última instancia, se asemeja tanto al original y a la copia que no podemos establecer un parámetro que nos diga cuál es el objeto privilegiado de ellos ni cuál es el falso.

¿Qué sucede entonces para Deleuze? Al subvertir el régimen de la representación y restituirles a los simulacros una posición en nuestra ontología, entonces surge la potencia de lo falso, entendida como la posibilidad de un nuevo régimen, una nueva lógica, entendiendo por lógica un modo de ordenamiento y entendimiento del mundo, que establece sus propios parámetros para la verdad y la falsedad.

III. Entre Gilles Deleuze y Abbas Kiarostami

En entrevista con la *Filmmaker Magazine*, el cineasta iraní Abbas Kiarostami declaró lo siguiente:

> Me siento muy cercano a la postura deleuziana, porque yo creo todo en la vida es una ilusión. Si nosotros lo reconocemos y aceptamos el hecho de que estamos en movimiento, y que este movimiento es la naturaleza misma de nuestras vidas, y dejamos de aspirar a estar en un estado definitivo, conocemos mejor la vida y somos capaces de disfrutarla más.[8]

La entrevista fue otorgada por Kiarostami en el 2013 posterior al rodaje de sus últimos largometrajes: *Copia fiel* y *Como alguien enamorado.* Podemos encontrar en las palabras del iraní una motivación para una lectura deleuziana de las películas de Kiarostami, ya que, al afirmarse en consonancia con el pensamiento de Deleuze, el iraní nos abre la puerta a un modo particular de ver sus películas y un horizonte para construir sus significados.

Un punto que queda sin hacerse explícito en las líneas anteriores es que aquello a lo que se siente cercano el cineasta iraní es, me parece, la noción de *devenir*, a la que caracterizan él y su entrevistador, como un estado de flujo en el que nos movemos constantemente de uno a otro estado. Estos ejercicios serán detallados en los próximos apartados, en los que el *devenir otro* ya sea en los no-actores como en la articulación de las imágenes serán constitutivas del cine de Abbas y conformarán la fuerza de sus imágenes que mediante ficciones nos acercarán a la tematización de ciertos problemas filosóficos tales como el suicidio, el amor, la felicidad y la amistad.

---

[7] *Ibíd*., p.305.

[8] "I feel very close to Deleuze's view, because I think that in life, being is nothing but an illusion. If we acknowledge that and accept the fact that we are in between states, that we are moving, and this movement is the nature of our lives, and we stop having aspirations for being in a definite state, we know life better and are able to enjoy it better". Wigon, Zachary y Abbas Kiarostami, "They Should Be Grateful: An Interview with Abbas Kiarostami". En *Filmmaker Magazine*, 13 de febrero de 2013. La traducción es mía.

IV. El cine de Abbas Kiarostami como generador de simulacros

> En toda creación, hay una parte de la realidad que no se muestra. Pero hay que hacer que se sienta. (…) debe conocer lo que no muestra.[9]

En el presente apartado sostendré que, en términos de montaje, Abbas Kiarostami genera simulacros en sus películas, en ellas las imágenes no tienen su legitimidad en una historia de trasfondo o *background*, sino que se busca detonar la multiplicidad de sentidos a partir de la experiencia de lo manifiesto.

Tal como se mencionó en líneas anteriores, un *simulacro* es una copia que carece de linaje, es decir, que a pesar de que se asemeja exteriormente a la Idea no tiene ninguna relación con ella, cuya potencia de lo falso se manifiesta mediante la expresión o tematización de ciertas verdades a pesar de que en sentido estricto no está legitimado por la relación de *mímesis* con la Idea. Kiarostami lo consigue de una manera muy particular, ya que articula diversos elementos, cada uno de los cuales son, como él mismo dice: "una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande. Son mentiras irreales, pero verdaderas en cierto modo"[10].

En su filmografía, el cineasta (hasta *Copia fiel*) recurre a no-actores[11], en cada una de las películas lo que emparenta y relaciona a los no-actores es un guion que puede ser casi inexistente o fragmentado por escenas de las cuáles ellos no tienen conocimiento hasta antes de filmar la escena correspondiente al día y sólo tienen una oportunidad de filmar. Se propician las emociones de los personajes en los actores, pero ello no nos debe llevar a creer que se hace *mímesis* o imitación de algún tipo, puesto que la emoción del personaje puede o no tener el mismo origen que la del no-actor, como nos comenta Kiarostami sobre su película *La tarea*[12].

¿Pero qué es lo que importa aquí? El espectador. Interesa que se le plantee un panorama tan amplio que pueda considerarlo como semejante exteriormente, es decir, que aparezca como si las imágenes y emociones que se presentan sean reales, aunque sus componentes en la elaboración de la película sean discordantes, es decir, cuyo origen sea distinto al del personaje.

Me parece que en su cine Kiarostami logra plantearnos un panorama amplio y profundo en la medida que carece de una narrativa y nos introduce en medio de un acontecimiento, ya sea el de la grabación de una película[13], un proceso judicial[14], la búsqueda de una mano familiar[15], una disputa amorosa[16] y en la película que nos ocupará más adelante: a la espera de la presentación de un libro[17]. Y no sólo es amplio por lo abierto del acontecimiento, sino que es profundo por la falta de detalles narrativos que ofrece al espectador, obligándolo a ser partícipe de la película y con ello, formar parte del proceso de montaje necesario para articular la película en su totalidad.

---

[9] Nancy, Jean-Luc y Abbas Kiarostami, "Conversaciones entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy". En *La evidencia del filme. El cine de Abbas KIarostami*, de Jean-Luc Nancy, traducido por Gadea Cabanillas. Madrid, Errata Naturae, 2008.

[10] Limosin, Jean-Pierre (dir.), *Abbas Kiarostami, verités et songés*, TV. Francia, 1988: AMIP, La Sept. T.V.

[11] Esto refiere al empleo de personas cuya ocupación no es la de actuar o que sólo lo hacer de manera amateur cuya actuación es "les theatrical or self-dramatizing – and therefore more realistic- tan professionals and because they are more manipulable or mouldable – hence les resistant to the auteur's formalistic designs." Cardullo, Bert, "Suicide is painless". En *The Hudson Review*. Vol.52. No. 2 (Summer), 1999, pp. 297-304.

[12] *Ibíd*.

[13] Kiarostami, Abbas (dir.), *A través de los olivos*, Irán, 1994: Miramax. Film.

[14] Kiarostami, Abbas (dir.), *Close-up*, Irán, 1992: Celluloid Dreams. Film.

[15] Kiarostami, Abbas (dir.), *El sabor de las cerezas*, Irán, 1997: Zeitgeist Films. Film.

[16] Kiarostami, Abbas (dir.), *Como alguien enamorado*, Francia, Japón, 2012: MK2 Group; Eurospace. Film.

[17] Kiarostami, Abbas (dir.), *Copia fiel*. Irán, Francia, Italia, 2010: Wanda Vision. Film.

Es necesario, pues, que el espectador se involucre activamente en el proceso de creación para que las películas de Kiarostami puedan ser experimentadas, sin él la película está aún desarticulada y su sentido incompleto. El espectador debe ser capaz de pasar y re-pasar las imágenes que se presentan en el *film*, y en ellas poder descubrir aquello que no se muestra pero que se manifiesta en ellas: encontrar su(s) sentido(s), con ello "cada uno construye su película"[18].

La película tiene su propio "devenir-loco" (un acontecer siempre de manera distinta) cada vez que es observada, aún si ese cada vez es por el mismo observador. El observador tiene una parte activa en el ensamblaje final de la película, pues es su deber completar las lagunas en el montaje de la película usando su curiosidad y su imaginación; así, la película devendrá siempre distinta junto con el espectador que la mira, la completa y a la vez forma parte de ella.

Es posible que se plantee a esta lectura del iraní como una que promueva una última lectura de su cine. Sin embargo, mi objetivo es hacer patentes los métodos a los que recurre el cineasta y que, en su conjunto, conforman un simulacro ya que se busca ofrecer una apariencia realista, pero cuya estructura y procedencia nos invitan a problematizar nuestra percepción del mundo. En este sentido, considero que el objetivo del cineasta en términos formales (en cuanto a la composición general de sus películas: el uso de los no actores, su manejo del color y el montaje como un proceso abierto e inconcluso hasta que el espectador es partícipe de él) es el de cuestionar los valores estéticos y las convenciones fílmicas a las que recurre el gremio de los cineastas[19.] Kiarostami conforma su propio lenguaje cinematográfico que le permite tematizar conceptos y actitudes que se tienen hacia la vida y hacia los otros que sobrepasan la barrera cultural; es así que invita a cuestionarse y resignificar las normas y valores establecidos[20].

Lo que está en juego en el cine de Kiarostami es la mirada del espectador que cada vez y en cada caso, conducida por la curiosidad, puede descubrir detalles en la película que son indicios de lo no dicho, pero que está ahí; a la par que se juega la imaginación en un ejercicio de reconstrucción que no se limita a los detalles, sino que se extiende a las acciones y las miradas de los mismos personajes, ya que, el espectador mismo debe encontrar su lugar entre aquellas miradas, poniéndolas en relación; puede ser que ya no se miren y remitan en cada caso a algo que sólo se ha insinuado por lo manifiesto (imagen-movimiento, imagen-sonido) pero que se encuentra latente y es *leitmotiv* de cada obra: el amor, la familia, a la esperanza, el suicidio.

V. Copia fiel (2010): Simulacro y devenir.

> ¿Pero qué es exactamente el encuentro con alguien que se ama? ¿Es un encuentro con alguien o con animales que vienen a poblarnos con ideas que os inundan, con movimientos que os conmueven, con sonidos que os atraviesan?.[21]
>
> Love is the consequence of a misunderstanding.[22]

Arrojados en la expectativa de una conferencia a la que jamás atendemos sino solo parcialmente, somos intrusos en el encuentro de dos personas que aparentemente no se conocen. Ella se ofrece a guiarlo a través de un paseo por la Toscana y en ese viaje algunas preguntas emergen: ¿se conocen?, ¿están casados?, ¿llevan 15 años casados? ¿se han separado? Mi respuesta es que todas y ninguna de las anteriores.

---

[18] Nancy, Jean-Luc y Abbas Kiarostami, "Conversaciones entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy"..., p.129.

[19] Sheibaní, Katereh. "Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry" en *Iranian Studies*, Vol. 39. No. 4, diciembre de 2005, p. 536.

[20] *Ibíd*, p. 529.

[21] Deleuze, Gilles y Claire Parnet. "Una entrevista, ¿qué es?, ¿para qué sirve? Primera parte." En *Diálogos*, de Gilles Deleuze y Claire Parnet, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1977, p. 15.

[22] Cutler, Aaron y Abbas Kiarostami, "Certifying the Copy: An Interview with Abbas Kiarostami 2010." En *Abbas Kiarostami: Interviews*, edited by Monika Raesch. Estados Unidos: University Press of Mississippi, 2023.

En este apartado sostengo que *Copia fiel*[23] es un simulacro que en su potencia de lo falso permite que dos devengan un nosotros, que, desde lo manifiesto, nos permite explorar los laberintos del amor cuya condición de emergencia es el malentendido o *misunderstanding* y que nos invita a cuestionar nuestras concepciones acerca de la naturaleza del amor.

Lo importante, al menos al inicio de la película, es el linaje: la posibilidad de remitir al original es la que da valor a la copia, esto quiere decir que la narrativa nos plantea mínimamente que el establecer una relación que legitime la procedencia de la copia a partir del original es lo que dota de valor a la copia. Empero, conforme nos adentramos en el *film* se plantea otra alternativa: remitir al original no es necesario para generar asignaciones de valores y en última instancia no es importante, lo fecundo es el indiscernible porque es lo que permite que nuestros esquemas de valores sean problematizados.

Considero que dicha película nos presenta una oposición a la llamada "odisea filosófica del platonismo"[24], en la que lo relevante es distinguir lo puro de lo impuro, porque no hay posibilidad de distinguir lo puro de lo impuro, el original de la copia, el modelo del simulacro. Para hacerlo, es necesario un mito, un instante fundacional que legitime la pretensión de la copia emparentándola con la Idea. Pero en *Copia fiel* no hay un momento fundacional que nos legitime en tener una respuesta absoluta respecto a la relación de los protagonistas, en cambio hay una diferencia de potencial: ella quiere enamorarse de él, y él (James) quiere volver a tiempo para tomar su tren. No es que él no la siga, pero como en todo devenir, el de ellos es a-paralelo.

Nos detendremos un poco aquí. Considero que, para Deleuze, el devenir no es imitación, ni asimilación de otro, sino que habiendo dos elementos en cada uno de los cuáles hay un potencial distinto, la comunicación entre dichos elementos se asegura por medio de la *señal*, sin embargo, es necesario que aquello que los hace similares sea la diferencia, cada uno es distinto y eso es lo que les hace similares. De manera tal que, es en esa diferencia, que cada elemento con su propio potencial deviene otro. No devienen lo mismo, sino que como dice Deleuze son "bodas entre dos reinos […] evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro"[25], es decir, cada uno con sus propias particularidades y deseos a su propio ritmo, pero en consonancia evolucionan.

Volvamos a la película. La diferencia, no sólo de su querencia sino también de sus modos de vida (James un escritor, Elle dueña de una tienda de antigüedades), es lo que les hace similares, es parte de lo que posibilita la emergencia de un devenir amor. Así emprenden un camino en automóvil, un viaje que, en el lenguaje cinematográfico de Kiarostami, nos sugiere que a pesar de que su punto de origen es físico, su final es espiritual[26].

¿En dónde está el malentendido que permite que acontezca el amor? Creo que es simbolizado por el lenguaje. En su viaje a través de la Toscana, los protagonistas recorren un camino zigzagueante cercado por árboles, esto es lo que detona la potencia amorosa y la actualiza en una diferencia de lenguaje. Esto es el caso, ya que para Kiarostami, los caminos zigzagueantes son metáforas del viaje personal que transitan los personajes y que, en última instancia, ese tipo de caminos que parecen caminos sin fin son aquellos que satisfacen los deseos[27]. De manera que no veo implausible que el camino zigzagueante cercado por cipreses sea uno de esos caminos que satisfacen los deseos, propiciando la potencia de que uno y otro devengan en un malentendido que es lo que da lugar a que ambos devengan amor.

---

[23] Kiarostami, Abbas (dir.), *Copia fiel...*

[24] Cfr. Deleuze, "Platón y el simulacro"..., 2011.

[25] Deleuze, Gilles y Claire Parnet. "Una entrevista, ¿qué es?, ¿para qué sirve? Primera parte."..., pp. 6-7.

[26] Sheibani, "Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry"..., p. 535.

[27] Cfr. *Limosin, Abbas Kiarostami, verités et songés...*, mins. 4-6.



Figura 1. *Fotograma de Copia fiel (Abbas Kiarostami, 2010). Min. 31:30.*

Este malentendido que tiene como consecuencia al amor, se agudiza y preserva en la diferencia de lenguaje, de un inglés compartido, cada quién comienza a habitar su lenguaje propio (Elle el francés y James el inglés), y de algún modo en esa diferencia, esos dos lenguajes devienen un entre-ambos que posibilita la comunicación entre uno y otro. Sin embargo, esto no es del todo alegre, ya que esa diferencia de lenguaje hace patente la profunda diferencia que existe entre ambos.

Sólo es en la diferencia en la que es posible amar, sin embargo, hay dos peligros cuando tematizamos de esta manera al amor: o se salva al amor, es decir se mantiene como diferencia, como incomprensión y a partir de ello se deviene en a-paralelo; o se llega a la comprensión y asimilación completa del otro, intentando devenir ambos lo Mismo y se clausura la posibilidad de amar.

El amor como fruto del malentendido es el simulacro que ha sido dejado escapar, ya ha sido desencadenado y, parafraseando a Deleuze, se asoma por todas partes. ¿Esto qué quiere decir? Que los múltiples sentidos desatados por el giro que comienza en el camino de zigzag, y se consuma frente a la "copia original"[28], son inescapables, se presentan ante el espectador y a partir de la secuencia en la que se nos presenta la "copia original"[29], se propone la indiscernibilidad entre original, copia y simulacro, se imposibilita la jerarquización; y se salva la diferencia.

Empero, como habíamos dicho, el devenir de ambos personajes es una evolución a-paralela, es decir, que una y otro no devienen lo mismo, sino que devienen en un entre-ambos, creando un bloque asimétrico en el que no hay algo mutuo; de manera que Elle lo recuerda todo, lo guía, le muestra las posibilidades y él no recuerda nada, pero tampoco se resiste, la sigue y deviene con ella.

Ella deviene en capas de pasado, eso quiere decir que a ella sólo le es accesible un pasado posible que se actualiza (se hace presente) por medio de los recuerdos que enuncia y por la alcoba, que es la única manifestación de física de algún evento del pasado compartido que comparten, y que sólo ella recuerda: su noche de bodas.

James al contrario de ella ha devenido en puntas de presente, eso quiere decir que él contempla los futuros posibles y con ello posibilidades distintas a l "nosotros" que devino con ella y la posibilidad de actualizar su deseo: llegar al tren de las 9.

---

[28] Cfr. Kiarostami, *Copia fiel...*, mins. 35-42.

[29] Copia que fue creída original hasta que (dice en la película), fue descubierto que era una copia. Cfr. Kiarostami, *Copia fiel...*, mins. 35-42.

Ambos personajes, en los términos descritos en estos dos últimos párrafos, pueden ser caracterizados como el *aún no* y el *ya tarde* que corresponden a las capas de pasado y a las puntas de presente respectivamente. Ella es el *ya tarde*, el recuerdo del pasado que se actualiza en sus palabras y él a veces se le une y comparte ese recuerdo, como cuando están en el restaurante con el vino que sabe a corcho, habitan concomitantes por un instante en esa laguna de memoria. Mientras tanto, él es el *aún no*, la multiplicidad de futuros en el que ella se le une sólo en la esperanza y petición de que él se quede.

En una de las últimas secuencias vemos un juego de sombras en el que una parvada de palomas vuela a través de la ventana que da a la alcoba matrimonial. Considero que en ésta escena, este juego de sobras simboliza la actualización del futuro posible (un *aún* no) en el que James se retira



Figura 2. *Fotograma de Copia fiel (Abbas Kiarostami, 2010). Min. 1:44:20.*

Pero al mismo tiempo creo, siguiendo a Sheibani, que la ventana es una invitación, en el lenguaje cinematográfico del iraní, a que la audiencia perciba el mundo de un modo distinto,[30] de manera que la última secuencia del *film:* la ventana que da a la iglesia con campanas repicando nos ofrece un final abierto que nos invita a cuestionarnos la naturaleza del amor, a completar la narración.

Deleuze nos propone que ante la crisis de la distinción entre verdadero y falso, original y copia, desatada por el *simulacro* lo que podemos hacer es generar nuevas escalas de valoración del mundo. Kiarostami va un poco más allá que el francés y por medio de la imagen-sonido articula un simulacro y nos recuerda que, en última instancia, los prejuicios de la audiencia son parte de lo que conforma nuestro sistema de valoración y, en cada caso, es pertinente que sean cuestionados y resignificados[31].

La película que nos ocupa tiene por objetivo tematizar el amor inserto en un juego de espejismos en el que nuestros presupuestos occidentales acerca de lo que es el amor y cómo debe verse son puestos en duda. Una lectura posible es que Kiarostami nos fuerza a ponerlos en tela de juicio a partir de un diálogo filosófico con Deleuze en el que su cámara “es un medio para revelar interpretaciones poéticas y filosóficas acerca de la realidad”[32].

[30] Sheibaní, “Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry”..., p. 533.

[31] Sheibaní, “Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry”…, 529.

[32] “Kiarostami’s camera is a means to reveal philosophical and poetic interpretations of reality” *Ibíd*., p. 533



Figura 3. *Fotograma de Copia fiel (Abbas Kiarostami, 2010). Min. 104:08.*

VI. Conclusiones

Considero que el cine de Abbas Kiarostami es un generador de simulacros en un doble sentido: el estructural, es decir, el del montaje y el de las imágenes de la película de *Copia fiel*. No es que uno y otro se den por separado, sino que son dos caras de la misma moneda. Tienen como objetivo detonar una multiplicidad de miradas; y, así mismo hacerla partícipe en el ensamblaje de la película. Es decir que el espectador es también parte del montaje; y sin él la película estaría inacabada. Lo cual no solo implica un experimentar la película, sino una participación en su construcción. Detonando la producción de una multiplicidad de películas.

Kiarostami es capaz de generar simulacros en términos formales ya que nos presenta algo que busca ser aparentemente semejante a lo que sucede en el mundo y a partir de la construcción y montaje de cada una de sus obras es capaz de cuestionar la estética y valores promovidos en la industria cinematográfica.

Respecto a *Copia fiel* el juego que me interesaba mostrar era el del *misunderstanding* como la diferencia que hace posible que dos devengan amor. Donde cada uno de los protagonistas tienen potencias distintas, deseos distintos, y esa diferencia de potencial es la incomprensión es la que permite que devengan amor. Ese devenir amor no es propio de ninguno de los dos, sino que es un encuentro en el cual los dos devienen de modo distinto: Elle como “capas de pasado” y James como puntas de presente que se actualizan en la virtualidad de las sombras.

Por otro lado, planteo que el modo en el que ha sido articulada en la película (es decir, el montaje, las metáforas visuales y el guion) tiene dos objetivos: el tematizar el amor en términos de devenir y el generar un simulacro que ponga en crisis nuestros supuestos y valores.

Fuentes documentales

Adams. Sam y Abbas Kiarostami, “Abbas Kiarostami”. *A.V Club,*17 de marzo de 2011.

Cardullo, Bert, “Suicide is painless”. En *The Hudson Review.* Vol.52. No. 2 (Summer), 1999, pp. 297-304.

Cutler, Aaron y Abbas Kiarostami, “Certifying the Copy: An Interview with Abbas Kiarostami 2010.” En *Abbas Kiarostami: Interviews*, edited by Monika Raesch. Estados Unidos: University Press of Mississippi, 2023.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.

Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*. Trad. María Silva Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968.

Deleuze, Gilles, "Platón y el simulacro". En *Lógica del sentido*, trad. de Víctor Molina, Madrid: Paidós. 2011, pp. 295-309.

Deleuze, Gilles, "Prólogo a la edición americana de 'La imagen-movimiento'". En *Dos regímenes de locos*, por Gilles Deleuze, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007.

Deleuze, Gilles, "Prólogo a la edición americana de 'La imagen-tiempo'". En *Dos regímenes de locos*, por Gilles Deleuze, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet. "Una entrevista, ¿qué es?, ¿para qué sirve? Primera parte." En *Diálogos*, de Gilles Deleuze y Claire Parnet, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1977, pp. 5-24 .

Kiarostami, Abbas (dir.), *Close-up*, Irán, 1992: Celluloid Dreams. *Film.*

Kiarostami, Abbas (dir.), *A través de los olivos*, Irán, 1994: Miramax. *Film.*

Kiarostami, Abbas (dir.), *El sabor de las cerezas*, Irán, 1997: Zeitgeist Films. *Film.*

Kiarostami, Abbas (dir.), *Copia fiel.* Irán, Francia, Italia, 2010: Wanda Vision. *Film.*

Kiarostami, Abbas (dir.), *Como alguien enamorado*, Francia, Japón, 2012: MK2 Group; Eurospace. *Film*.

Limosin, Jean-Pierre (dir.), *Abbas Kiarostami, verités et songés*, TV. Francia, 1988: AMIP, La Sept. T.V.

Nancy, Jean-Luc y Abbas Kiarostami, "Conversaciones entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy". En *La evidencia del filme. El cine de Abbas KIarostami*, de Jean-Luc Nancy, traducido por Gadea Cabanillas. Madrid, Errata Naturae, 2008.

Resnais, Alan (dir.) *El año pasado en Marienbad*, Francia, 1961: Studio Canal. *Film*.

Saeed-Vafa, Mehrnaz y Abbas Kiarostami, "Las entrevistas del BAFICI 2013 (05): Abbas Kiarostami". *Con los ojos abiertos*, editado por Roger Koza, 17 de marzo de 2013.

Sheibaní, Katereh. "Kiarostami and the Aesthetics of the Persian Poetry" en *Iranian Studies*, Vol. 39. No. 4, diciembre de 2005, pp. 509-53

Solomon, Deborah y Abbas Kiarostami, *Tales from Tehran*, The New York Times, 11 de Marzo de 2007.

Walsh, Katie, "Abbas Kiarostami Talks His Upcoming Feature Set in China, Short Film Project, And More at The Marrakech Film Festival", *IndieWire*, diciembre de 2015, https://www.indiewire.com/features/general/abbas-kiarostami-talks-his-upcoming-feature-set-in-china-short-film-project-and-more-at-the-marrakech-film-festival-97987/

Wigon, Zachary y Abbas Kiarostami, "They Should Be Grateful: An Interview with Abbas Kiarostami". En *Filmmaker Magazine*, 13 de febrero de 2013.



"Isaacs Urbano". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

NARRACIÓN DESDE LA NOSTALGIA EN *MARÍA*, DE JORGE ISAACS

Dr. Noé Blancas Blancas
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

La novela *María*, de Jorge Isaacs, narrada en primera persona por su protagonista, Efraín, comienza, no con el discurso de éste, sino con una dedicatoria: "A los hermanos de Efraín", que alguien más ha elaborado. La copio aquí en su totalidad:

> He aquí, caros amigos míos, la historia de la adolescencia de aquel a quien tanto amasteis y que ya no existe. Mucho tiempo os he hecho esperar estas páginas. Después de escritas me han parecido pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto. Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció aquella noche terrible, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos: "Lo que ahí falta tú lo sabes: podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado". ¡Dulce y triste misión! Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente.[1]

Esta dedicatoria, que no aparece en todas las ediciones,[2] abre un nivel de enunciación distinto al de la narración misma. Narrada en su totalidad en primera persona, es el protagonista, Efraín, a quien se debe atribuir por completo la enunciación.[3] Esta dedicatoria, sin embargo, parece revelar a un segundo autor, que podríamos identificar con el autor empírico, Jorge Isaacs, si pudiésemos rasgar el contrato de ficción. Es cierto que no se dice que Isaacs haya escrito esas memorias de Efraín, es decir, nada nos autoriza a creer que no estemos leyendo a Efraín, personaje ficticio, sino a un segundo autor. Pero es claro que la dedicatoria, sin firma y sin establecer en absoluto ninguna relación con el Jorge Isaacs histórico, no deja de instaurar, al menos en apariencia, otra instancia narrativa: alguien, que conoció al protagonista y narrador de la novela, ha decidido "editarla" y, por tanto, la historia llegará al lector siempre filtrada por ese autor innombrado, amigo de Efraín y sus hermanos. Es él quien ha organizado el texto en su totalidad, y hasta restituido algunas partes. Si no es Jorge Isaacs, tampoco es Efraín.

[1] Isaacs, Jorge, *María*, Introducción de Daniel Moreno, México: Porrúa, 21ª ed., 2015 [1ª ed., 1867], p. 3. A lo largo de este trabajo se alude a distintas ediciones de la novela de Isaacs, pero siempre que cito texto de la novela, lo hago por esta edición, por lo que, para abreviar, anoto a renglón seguido y entre paréntesis el número de página.

[2] Apunta María Teresa Cristina: "Esta 'dedicatoria' ha sido suprimida en muchas ediciones de María que han ignorado las auténticas. Sin embargo, se trata de un texto esencial para la comprensión de la obra puesto que aquí, por medio de una voz diferente de la que relata el cuerpo de la novela, el autor establece una doble perspectiva narrativa y el tono del relato del protagonista –que ya ha muerto– el cual surge de la nostalgia de un mundo perdido" (*apud* Isaacs, Jorge, *María*, introducción de Daniel Moreno, México: Porrúa, 21ª ed., 2015 [1ª ed., 1867].

[3] Se trata propiamente, de una homodiégesis. Dice Luz Aurora Pimentel: "toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo". Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México: UNAM/Siglo XXI, 1998, p. 140; cursivas del original.

Para Francois Perus, el hecho de que la novela se presente "como reescrita por otro y que esta reescritura […] aparece como relativamente diferida con respecto al momento de la narración por parte de Efraín" (57), no vuelve a la novela un "relato intercalado", sino que "el protagonista, el narrador, el autor y el destinatario ficticios pertenecen a un mismo mundo –el del Valle del Cauca–".[4]

Efectivamente, no hay elementos para afirmar que la totalidad de la novela constituye un metarrelato de la dedicatoria, pero ésta deja latente la instauración de un espacio-tiempo que, si bien se corresponde con el tiempo-espacio del relato de Efraín, lo rebasa ampliamente. La dedicatoria alude a un tiempo posterior incluso a la muerte del protagonista.

Pero lo que la dedicatoria instaura inequívocamente es lo que podríamos denominar una narración desde la nostalgia. Situada en una temporalidad posterior a la diégesis de la novela, impone al lector una ulterioridad que se ubica también fuera de los hechos narrados en la novela, es decir, sitúa al lector en una perspectiva distinta –ulterior– a la que le ofrece el narrador Efraín. El hecho narrado se ubica en un doble pretérito: pretérito de Efraín y pretérito del autor de la dedicatoria. Por tanto, el lector lee el pasado de Efraín, pero desde la perspectiva del autor de la dedicatoria, que bien podríamos llamar "editor". Así, el lector percibe la historia a través de la nostalgia del supuesto editor. Si se permite la asociación: el lector observa –o lee– al amigo-editor leyendo nostálgicamente.

Un elemento interesante que devela la intención nostálgica es la invitación al llanto. Efraín le habría conminado a su amigo: "podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado". 'Leer' lo que no está en el papel, o está borrado, implica que le está pidiendo algo más que sólo leer. La misión "dulce y triste" que le impone consiste, pues, primero, en leer aquello que sólo *él*, el amigo editor, puede (lo que han borrado las lágrimas); y segundo, en *escribir* lo que el llanto ha borrado. Cuando Efraín dice *leer*, quiere decir *escribir*, es decir, *reelaborar*. El amigo editor habrá de reelaborar los fragmentos que el llanto ha borrado, lo cual no deja de implicar que, aun cuando decide no alterar el texto, su transcripción fiel constituye una *aprobación*, es decir, una reelaboración. Esta reelaboración obedece a una pulsión nostálgica.

Por otra parte, el amigo replica la conminación que él ha recibido de Efraín, dirigiéndola a los hermanos: "Leedlas". Para los hermanos, lo que el amigo ha *des-borrado*, o restituido, burlando al llanto, deberá provocarlo: "si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente". Los hermanos llorarán un llanto, ahora sí, incapaz de borrar el texto restituido. El llanto, digamos, censor de la escritura de Efraín, vertido por los hermanos, probará que Isaacs ha cumplido la misión. Efectivamente, la fuente se habrá restituido.

¿Cómo entender que la misión del amigo de Efraín hubiera sido *leer* –sólo leer– *lo que falta*, cuando él espera que los hermanos de Efraín *lean* también eso que falta? La misión del amigo habrá sido, entonces, restituyendo la escritura, restituir la fuente. Y la fuente podríamos identificarla precisamente con la nostalgia.

La narración desde la nostalgia que sugiere la dedicatoria no es de ninguna manera un recurso aislado o anecdótico. Constituye la perspectiva que aparece en toda la novela. Efraín narra siempre desde la nostalgia, esto es, se ubica en determinada temporalidad o perspectiva, siempre pretérita, para rememorar, desde ese pretérito, un pretérito más remoto. Es decir, no narra hechos, sino remembranzas. Narra que rememora.

Veamos el principio: "Era yo niño aún cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a mis estudios en el colegio del doctor Lorenzo María Lleras" (53). Aquí podemos identificar, como en toda homodiégesis, dos temporalidades, como sucede con toda analepsis: la de la enunciación, que podría ubicarse en cualquier momento ulterior, en todo caso, siendo ya adulto, pues si entonces aún era un niño en el momento en que escribe ya no lo es; y luego, la temporalidad de lo enunciado, que es el momento

[4] Perus, Francois, "María o la negación del espacio y el tiempo novelescos", en *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janes, 1998, p. 57.

en que es separado del hogar, un momento, debe decirse, bastante ambiguo, pues dicha separación puede referirse a cualquiera en que el niño ya no está en la casa: la despedida, el viaje, la llegada al colegio, etc.

En el párrafo siguiente, se introduce otra temporalidad: “En la noche víspera de mi viaje, después de la velada, entró a mi cuarto una de mis hermanas, y […] cortó de mi cabeza unos cabellos” (53). Es de notarse que esta temporalidad, si bien corresponde a lo enunciado (y no a la enunciación), no es la misma que la del primer párrafo, pues el niño Efraín todavía no se ha alejado de la casa paterna. Las temporalidades –la de la separación, y la de la víspera del viaje– están claramente diferenciadas, pero es evidente que esta segunda analepsis produce un efecto nostálgico. La hermana que corta unos cabellos al niño puede ser un hecho inocuo, pero cortarlos la víspera de su viaje le confiere cierta trascendencia; aún más, el narrador ya no está narrando un hecho, sino un recuerdo, pero quien recuerda no es ya el sujeto de la enunciación, sino el sujeto del enunciado: el narrador no está ya narrando desde el momento de la enunciación, sino que se ha ubicado en el momento en que ha sido alejado del hogar para recordar desde ahí la víspera de su partida. Quien recuerda a la hermana cortándole unos cabellos la víspera de su viaje no es el adulto que escribe, sino el niño que acaba de perder su hogar. Remembranza de la memoria. Es a esto a lo que aquí llamamos narrar desde la nostalgia.

El capítulo 2 comienza así: “Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo valle” (54). Por supuesto, este anuncio da paso a una descripción romántica, claro está, del Cauca, que el protagonista va reconociendo a su regreso. Aparentemente, el hombre que escribe se instala en el momento en que vuelve a la casa paterna. Sin embargo, el adulto que rememora en el momento de la enunciación al joven que vuelve, no rememora a este joven, sino lo que este joven rememora al volver. Efectivamente, en el segundo párrafo se lee: “Estaba mudo ante tanta belleza, cuyo recuerdo había creído conservar en la memoria” (54). Y más adelante: “Respiraba al fin aquel olor nunca olvidado del huerto” (55). El olor del huerto, evidentemente, es el mismo, pero el joven no respira el olor del huerto al que acaba de regresar, sino el olor de su recuerdo. En cuanto a María, ya es claro en este momento que quien describe su rubor no es el adulto que escribe, sino el joven que ha vuelto: “Fue su rostro el que se cubrió de más notable rubor cuando al rodar mi brazo de sus hombros, rozó con su talle” (56).

El recurso puede rastrearse a lo largo de la novela. El tiempo de la enunciación remite al tiempo de lo enunciado, pero constantemente, la narración no se instala en ese tiempo enunciado, sino en otro anterior. El Efraín memorioso recuerda no los hechos del Efraín personaje, sino lo que este Efraín personaje rememora. La analepsis remite siempre a una segunda analepsis.

Sucede así hasta el final. Efraín, de nuevo separado de su hogar y de María, está en Londres estudiando Medicina. Recibe ahí las cartas de María. En la última, ella le avisa que sigue enferma y que podría morir si él no vuelve pronto. Efraín abandona Londres apenas dos horas después de haber recibido la carta. Pero al llegar a casa, tras una larga travesía que para muchos críticos constituye el verdadero nacimiento de la literatura latinoamericana, se entera de que todo se ha consumado: “¡Así me engañaron!... ¿A qué he venido?” (316).

Efectivamente, María ha muerto: “Emma sabía lo único que me faltaba saber: la historia de sus últimos días… sus últimos momentos y sus últimas palabras” (317). Transcurren tres semanas. Para entonces, “dos meses habían pasado sobre su tumba [de María” (317). Sólo entonces Emma le hará el relato de la muerte de María.

El claro el recurso. Efraín, sin saber que María ha muerto –el lector tampoco lo sabe–, atraviesa medio mundo. Él no puede contar lo que ha pasado porque no ha sido testigo. En un recurso aparentemente sencillo, pero del todo magistral, Efraín cede la palabra a Emma para que sea ella quien narre. Establezcamos los niveles y tiempos de la narración: Efraín adulto escribe desde la última ulterioridad lo que habría vivido el Efraín personaje mucho tiempo atrás; pero no narra lo que el joven Efraín habría vivido, sino lo que habría escuchado de labios de su hermana Emma. Pero lo que Emma cuenta no se ubica

en la temporalidad en la que ella cuenta, sino que debe instaurar otra temporalidad, aquella en que María agoniza y muere. Así, una vez más, Efraín no narra lo que recuerda, sino que Emma le ha dicho que recuerda. Y debemos señalar también que seguramente Emma habrá tenido ocasión de preparar sus remembranzas para el oído de Efraín. Efectivamente, cuando Efraín le insiste en que le cuente, Emma "respondía con el acento de una madre que hace dormir a su hijo en la cuna: –Mañana" (317).

El recurso, insisto, parece simple, pero no lo es en definitiva. A la temporalidad de lo enunciado se superponen otras temporalidades a medida que el sujeto del enunciado –Efraín joven– introduce otras enunciaciones que instauran sus propias temporalidades: Efraín recordando lo que le contó a Emma, Emma contándole a Efraín la agonía de María, Emma recordando los últimos instantes de vida de María, Emma viendo morir a María, y así, casi al infinito.

Efraín no narra lo que recuerda, sino lo que recuerda que recuerda, o lo que otros recuerdan. No dice lo que dijo, sino lo que recuerda que dijo: "tuve la crueldad de decirle: / –Así me engañaron!" (316). La consciencia de haber sido cruel pertenece al momento de la escritura: así, fue cruel cuando lo dijo, pero sólo es consciente de su crueldad cuando lo recuerda, es decir, cuando la nostalgia se lo ha develado. El lector, por su parte, en un principio tampoco sabe que la familia lo ha engañado, haciéndolo venir de Londres al Cauca con la esperanza de encontrar a María viva, pero sabe que Efraín es cruel al reclamarlo porque accede a ese momento a través de la nostalgia de Efraín…

El recurso de la analepsis es tan antiguo como el arte de narrar. Pero la conciencia de la nostalgia es reciente. Data del siglo XVII. En su tesis preliminar de doctorado, *Dissertatio medica de nostalgia oder Heimweh*,[5] Johannes Hofer, acuña el término a partir del griego 'nostos': regreso; y *algos*: dolor, para describir el padecimiento de los soldados suizos que luchaban en el extranjero.[6]

En el siglo XIX, Jorge Isaacs da una vuelta de tuerca a la analepsis. Nos muestra a un hombre rememorando, como sucede en casi toda obra literaria, pero el personaje que rememora, no recuerda hechos, sino aquello que en determinadas circunstancias ya trágicas o ya felices rememora. Lleva la nostalgia a la literatura.

Bibliografía

Byom, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, USA: Basic Books, Apple Books, 2001.

Isaacs, Jorge, *María*, edición crítica de María Teresa Cristina, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2005.

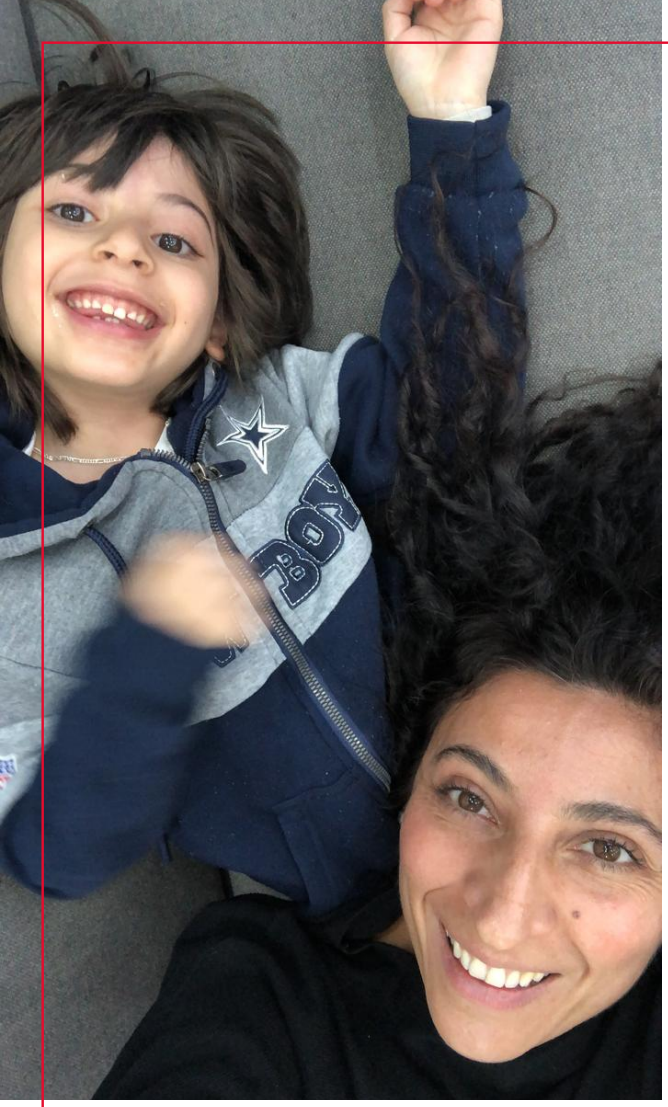
Isaacs, Jorge, *María*, introducción de Daniel Moreno, México: Porrúa, 21ª ed., 2015 [1ª ed., 1867].

Perus, Francois, "María o la negación del espacio y el tiempo novelescos", en *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janes, 1998.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México: UNAM/Siglo XXI, 1998.

[5] Presentada el 22 de junio de 1688 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Basilea.

[6] Byom, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, USA: Basic Books, Apple Books, 2001, p. 3.



SECCIÓN PERMANENTE

CARTA AL MUNDO

El espíritu no muere cuando muere el cuerpo.
Se marchita cuando desoímos a los jóvenes
y dejamos de imitar a los niños.

Andrea Mora

Fotografía: *Andrea Mora.*

Nunca ha sido tan difícil ser joven como lo es hoy día. A los jóvenes se les arroja al mundo al tiempo en que el mundo es arrojado contra ellos a la velocidad de un *click*. Las universidades les exigen la realización de "productos" orientados a obtener el éxito; pero no se les enseña a cuestionar si aquello que producen realmente engrandece el espíritu de los hombres. Se les impone el espectro del líder, pero no se les explica que anterior al éxito, deben ocuparse de alimentar el dominio de sí. Se les muestra una radiografía amañada de lo que será el futuro, con la empresa de reparar lo que ellos jamás rompieron. Se les insta a ser creativos, sin el privilegio que da la seguridad del que creció alimentando un espíritu crítico. Se les pide calma, pero no se les enseña el valor del silencio.

Carta al mundo, es una sección dedicada a los jóvenes que mañana estarán pilotando, lo que quede, de lo que nuestro tiempo no se llevó.



"Frankenstein: adolescencia y cuidado". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

FRANKENSTEIN: ADOLESCENCIA Y CUIDADO

Una visión del punto de vista adolescente, a partir de la novela de Mary Shelley y la versión que de ésta hizo Guillermo del Toro

Mtra. Natalia González Gottdiener
Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM

La educación no es solo una esperanza del progresar humano. Es una hipótesis en permanente verificación.
Agustín de la Herrán.

As I read, however, I´applied much personally to my own feelings and condition.
Sin embargo, conforme leía, aplicaba casi todo a mí mismo, a mis propios sentimientos y a mi condición.
Frankenstein. Mary Shelley.

La literatura — aunque cada vez más reemplazada por las redes sociales y los materiales audiovisuales— sigue siendo un puente fundamental para la enseñanza aprendizaje a nivel medio superior; sin embargo, una de las preguntas que se ha asentado en la academia es si debemos o no leer los clásicos con los adolescentes; mi respuesta es sí, siempre y cuando el docente dirija la discusión de manera tal que el estudiante conecte con lo que ocurre en el universo del texto que lee. El que el cine traslade a la pantalla novelas consideradas como clásicas, nos permite llevar esta discusión a otros niveles; a una educación mediática donde el cine funcione como un elemento lúdico y motivador, parafraseando a Alejandro Sarbach Ferriol.

El 21 de octubre de 2025 Guillermo del Toro estrenó la película *Frankenstein*, así que decidí leer la novela de Mary Shelly con mis estudiantes tanto de segundo, como de cuarto semestre. Esta investigación retomará fragmentos de las reseñas escritas por los estudiantes de segundo semestre. La reseña crítica como producto de evaluación escrita, permite al profesor corroborar la lectura de la novela al ponerla en ejercicio comparativo con la película de Del Toro. En este tipo de texto, el estudiante puede expresar

comparativamente su punto de vista sobre la película, en relación con el libro, y recomendar ambos objetos artísticos, acorde a sus motivaciones e inquietudes.

A partir de la lectura de las reseñas detecté un patrón que se repetía en todas; las y los estudiantes señalaban al Dr. Frankenstein como el monstruo y se identificaban con la criatura y su sentipensar ante el abandono por su creador. En un principio tuve la duda de si esta postura era genuina o estaba influenciada por la defensa de Del Toro a la figura del monstruo; sin embargo, constaté que en la mayoría de las reseñas dedicadas a la versión de Del Toro, en las que se apreciaba una lectura placentera de la novela, la posición de señalar como monstruo a Víctor Frankesntein y no a su criatura, se repetía y, en muchas reseñas, se posicionaba bajo la sombra del monstruo de Mary Shelley quien se retira al Ártico en la búsqueda de su muerte, sin perdonar a su creador y tras verlo morir como parte de su proceso de autodestrucción. Los estudiantes valoran la aportación de Del Toro y su propuesta redentora, pero les molesta que su dirección ponga hincapié en que se sienta compasión constante por la criatura. El abandono pese al que se sostiene en la novela, permite que el final abierto de Shelley muestre que, más allá del destino final de la criatura, lo importante es la reflexión sobre la responsabilidad humana. Con todo, cabe rescatar que los estudiantes reconocen el trabajo de Del Toro detrás. En su libro *En casa con mis monstruos* (2019), Del Toro da a conocer mucho de su estética de los monstruos; de Frankenstein dice que "hay gente que se encontró con Jesucristo, yo me encontré con Frankenstein" (2019, 179 p.) En su adolescencia Del Toro ve la película de James Whale y queda fascinado con la criatura, para él será una película amada, una profecía conformante de su biografía emocional. Entonces expondrá que "prefiere centrarse en el punto de vista del monstruo y de la gente que lo cuida" (2019, p. 183). Para él "el cine es alquimia: tomar elementos, transformarlos y devolverlos en oro." (p.161). Es la película de 1931 la que lleva a Del Toro, siendo un adolescente, a leer la obra de Shelley. Actualmente la mayoría de los estudiantes no le encuentran valor a leer un libro si ya vieron la película sobre él. La realidad es que leer los libros de los que se originan las películas es parte de este proceso alquímico que menciona Del Toro. Alguna vez leí que una parte importante de que las películas tuvieran buen ritmo es que sus directores lean poesía, o en todo caso cuentos o novelas, previamente a escribir su guion. La tarea ahora es leer las novelas y después recurrir a sus películas, o si es al revés, enseñar a los estudiantes la importancia de conocer la historia original que llevó a un director determinado a filmar una obra clásica literaria.

En este artículo, presentaré un análisis sobre la adolescencia y el papel que jugamos los docentes, padres de familia y academia en general, en el cuidado del correcto desarrollo del cerebro de nuestros jóvenes, con el fin de que desarrollen su máximo potencial. Para ello tomaré fragmentos de reseñas críticas de dos grupos de estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Vallejo, generación 2026.

Cuando en dos grupos de 48 estudiantes de quince años, la mayoría escribe que se identifica con la criatura de Frankenstein; nos reflejan no solamente empatía hacia el monstruo, si no lo frágil que sigue siendo esta etapa de la vida para ellos.

La criatura de Frankenstein no sólo ha resurgido con Del Toro; está presente en la discusión del uso o no uso de la IA, de la extensión o no extensión del transhumanismo, en el movimiento cyborg, en los avances científicos de la clonación o la creación de androides.

La obra está vigente en su perspectiva terrorífica en los temas más polémicos de este primer cuarto de siglo. Un personaje de 1918 sigue causando terror generación tras generación no porque se lea la novela —que debería—, sino porque la criatura, salvo por esta versión resignificante de Del Toro, es un ícono del miedo frente a todo aquello de lo que el mismo ser humano no quiere hacerse cargo. El que los estudiantes estén a favor de la criatura, es una excelente señal; sin embargo, hay que dirigir esa mirada, para que el mensaje de Mary Shelley quede correctamente cimentado en las nuevas generaciones.

El ritual de paso de la adolescencia

Javier Quintero en su libro *Cerebro adolescente* (2019) retoma la primera obra sobre psicología de los adolescentes escrita en 1907 por el fundador de la American Psychological Association (APA), Stanley Hall: *Adolescencia*. En esta obra se definía este periodo como una etapa de indefensión, tormento, caos; concluyentes en vivencias conflictivas. Un periodo confuso que se resolverá a lo largo del tiempo. Quintero señala que la palabra deriva del latín *adolescere*, cuyo significado es "crecer hacia la adultez". Se le vincula también con la palabra adolecer que significa "carencia de algo". Implica una maduración biopsicosocial que va más allá de la maduración biológica. Es una etapa que se ubica entre los 12 y los 20 años, pero que realmente puede variar según la cultura, la sociedad y el tiempo. Se concibe también como un ritual de iniciación, en el que se celebran eventos para marcar la entrada a este paso.

Existe un valor simbólico de transición acompañado por la toma de responsabilidades y de vivencias en una realidad diferente a lo vivido con anterioridad. En esta etapa se determinará el temperamento, mismo que el psiquiatra define como "el esqueleto biológico de la personalidad" (Quintero, 2019, 32 p.)

Los estudiantes de nuevo ingreso del Colegio de Ciencias y Humanidades y la Escuela Nacional Preparatoria están empezando, según Quintero, la fase media de esta etapa de vida; las y los estudiantes pasan por cambios físicos, comienzan a aceptarse a sí mismos, comienzan a comprenderse psicológicamente y a lo largo de sus estudios a nivel medio superior se darán a la búsqueda de su propia identidad. En la institución educativa el estudiante hallará propósito hacia su comportamiento, pero al mismo tiempo lidiará con sus placeres y frustraciones.

"La relación de Víctor y la criatura deja un sabor a ¨padre e hijo¨; un conflicto fallido donde nadie es malvado en su totalidad. La película de Del Toro hace énfasis en el rechazo y arrogancia de la humanidad a todo lo diferente." Esta cita de Santiago Mora Flores (2026), del grupo 265, responde a la "vivencia conflictiva" de nuestra definición de adolescencia. Lo más interesante es la conclusión: "nadie es malvado en su totalidad", porque el problema no está en la maldad, si no en la toma de consciencia tras de nuestros actos. Si tiramos algo, levantarlo; si empezamos algo, terminarlo. Lo que lleva al Dr. Frankenstein a la negación es su arrogancia, tanto académica, como personal. La criatura le pregunta con insistencia: "Who I´m!" "¿Quién soy yo?" Asimismo: "How was I to direct myself?" "¿Cómo iba a conducirme?" Ese es el "sabor de ´´padre e hijo´´" que Santiago Mora detectó; un sabor, una sinestesia, una sensación. Llaman la atención también las comillas en el "padre e hijo", El Dr. Frankenstein no creó a la criatura pensando en un hijo. Del Toro de pronto parece inclinar la balanza hacia ese lado de la paternidad en la actitud de la criatura hacia Frankenstein, cuando éste está tratando de obtener de él una palabra distinta a su nombre. La realidad es que las comillas están muy bien puestas. En la novela el vínculo no es de familiaridad, no es de paternidad, es de superioridad. Porque lo ve como un producto mal creado, es que Frankenstein puede dar la espalda a su criatura como lo hace.

"Mary Shelley nos dejó esto de ´´cuida lo que creas´´ con referencia al mismo Prometeo. Guillermo del Toro plasma este mensaje de que realmente la creación no nació siendo un monstruo; se convierte en eso cuando no deja de ser visto una y otra vez así". En esta otra cita, Claudia Michelle García Rivera (2026), del grupo 226, introduce el mito de Prometeo y salta hacia el análisis de la película. Su salto no es casual, en el sólo enunciado y encomillado de cuida lo que creas y la referencia al primer Prometeo, está insinuado el fracaso del Dr. Frankenstein como moderno Prometeo; el griego es visto hasta hoy como un héroe que desafió la decisión de los dioses a favor de su creación, mientras que Víctor huye deliberadamente de ella. La transición a la película es audaz: "el monstruo no nació siendo monstruo"; por supuesto, es el entorno el que convierte al monstruo en tal.

> When I looked arround, I saw and heard of none like me. Was then a Monster, a blot upon the earth, from wich all men fled, and whom I men disowned! (Shelley, 1918, p. 80)
>
> ¿Cuándo miré a mi alrededor, no vi ni oí de nadie semejante a mí? ¿Era yo entonces un monstruo, una mancha sobre la tierra, de la cual todos los hombres huían y a quien todos desautorizaban?» (Traducción propia).

En la adolescencia puede existir *bullying*, las y los estudiantes pueden ser invitados a probar alcohol o drogas como acción para pertenecer a un grupo. Pueden pasar de una emoción a otra y a otra, de forma tal que ni ellas ni ellos mismos se entiendan. La señalización constante de un adolescente sea en el marco de la familia, la institución educativa, o el marco público, puede tener consecuencias graves en la formación de su pensamiento. La escuela debe se ser un espacio en el que la y el adolescentes se sientan seguros.

Frankenstein filosófico

Pese a que en el Colegio de Ciencias y Humanidades no se estudia filosofía sino hasta el último año, la teoría literaria constantemente regresa a ella para analizar el contenido de las obras. En segundo semestre, aunque no se estudie filosofía a fondo, los estudiantes tienen que comenzar a ejercer su pensamiento crítico. En primer semestre leen cuentos y novelas con fines descriptivos, pero en segundo semestre lo hacen con fines críticos. Entonces se puede introducir el concepto de filosofía desde la acción, la toma de decisiones, el análisis de personajes a partir de cómo repercute lo que hacen en la historia. Así es que tenemos puntos de vista como éste: “La novela de Mary Shelley te muestra que el abandono y la soledad pueden hacer que alguien haga cosas terribles, y no siempre hay perdón. La película de Del Toro, en cambio, quiere que todo el tiempo sientas compasión por la criatura. Si la ves está padre, pero no es lo mismo que leer el libro.” Aquí, Alexia Gómez Carmona (2026), del grupo 226, ya introduce la ruptura ética al interior de la novela: “El abandono y la soledad pueden hacer que alguien haga cosas terribles, y no siempre hay perdón.” En este enunciado ya hay más que un “cuida lo que creas”, hay una consecuencia devastadora frente a la animadversión de Víctor. Hay una toma de conciencia del terror que causa el monstruo de Shelley, con relación a la ternura con la que puede llegar a verse la criatura de Del Toro. La estudiante asienta este contraste y desnuda la crudeza del original frente a la versión de Del Toro.

Para José Gaos (1942) la juventud es la etapa de la inspiración y las expectativas, de los vislumbres y las ideas, pero no de la experiencia de vida, por lo que el joven, al tener una “vida sin madurez”, no puede crear filosóficamente. Por el contrario, para Ani Bustamante (2008) “El sólo hecho de pensar implica poder detener los impulsos […] El adolescente lleva el desasosiego filosófico hasta su puesta en acto”. (p.24)

La clave no estará en que el profesor de *Taller de Lectura y Redacción e Iniciación a la Investigación Documental* juegue a ser filósofo, si no en las preguntas detonadoras que haga que lleven al salón de clases el ejercicio de pensar críticamente, sin entrar en rigor en el curso de filosofía. Podemos entonces hacer preguntas vinculadas a Frankenstein como: ¿En qué medida “los demás” construyen nuestra propia monstruosidad?, ¿Cómo cambia la percepción de si misma la creatura cuando obtiene el lenguaje? ¿El monstruo es malo por naturaleza o la sociedad lo convierte en tal? ¿Es más monstruosa la criatura o quien lo abandona? ¿Es el aislamiento lo que nos vuelve violentos? Bustamante recupera el diálogo platónico como una herramienta para confrontar puntos de vista ante otro. Invita, incluso, a que el adolescente lleve consigo y hacia sí mismo estos diálogos. Para ella pensar es dialogar, ir al encuentro de nuestras propias sombras.

"La verdadera monstruosidad es la incapacidad de amar lo que hemos creado […] Shelley no escribió sobre un monstruo que ataca a la gente; escribió sobre el fracaso de la responsabilidad individual y científica." En este fragmento Diego Raúl Morales Ortega, del grupo 226, nos habla de incapacidad y fracaso no sólo en lo individual sino en lo social. Esta incapacidad y fracaso es desde la que hoy, en diferentes disciplinas y ciencias, Frankenstein monstruo, está regresando a ocupar artículos, ensayos y libros acerca del desarrollo tecnológico y la falta de cuidado que se está poniendo en él.

Para el análisis de esta lectura contemporánea el pensamiento de Byung -Chul Han (2017) en *La expulsión de lo distinto* es idónea, puesto que el filósofo cuestiona la posición del ser humano frente a las pantallas; la reducción del uso de nuestros sentidos. La pantalla como un elemento que nos protege del otro. El internet como "una caja de resonancia del yo asilado" en la que los anuncios no escuchan. Entonces Chul Han lanza una aseveración por demás urgente: "El arte y la filosofía tienen la obligación de renovar la tradición a lo extraño, a aquello que es distinto del espíritu subjetivo, es decir, de liberar lo distinto de la red categorial del espíritu subjetivo devolviéndole su identidad, que causa extrañeza y produce asombro." (Byung-Chul, 2017, p.97) Para el filósofo el orden digital es el espacio numérico de lo igual. Asimismo, expresa que la expulsión de lo distinto es lo que está poniendo en crisis a la literatura. Este artículo pretende mostrar cómo se devolvió el sentido de otredad a dos grupos de adolescentes, a partir de discutir en diferentes planos mediáticos.

> Uno de los aspectos más relevantes de la novela es la manera en que cuestiona la idea de creador. Víctor Framkenstein no es presentado como un villano en sentido tradicional, sino como un individuo dominado por su ambición y, al mismo tiempo incapaz de asumir las consecuencias de sus actos. Este conflicto abre una discusión ética que va más allá de la ciencia: ¿qué implica realmente dar vida?, ¿hasta qué punto somos responsables de aquello que creamos, ya sea una persona, una idea o incluso un sistema social? En este sentido, la criatura no es inherentemente malvada; su violencia surge como respuesta al abandono, al rechazo constante y la imposibilidad de integrarse en una sociedad que la define únicamente por su apariencia […] La novela y su interpretación cinematográfica no compiten entre sí, sino que se complementan desde diferentes lenguajes. Mientras el texto de Shelley profundiza en los dilemas filosóficos y morales a través de una narrativa compleja, la propuesta visual inspirada por Del Toro amplifica el impacto emocional mediante símbolos, atmósfera y recursos estéticos. Ambas coinciden en desmantelar la noción simplista de "monstruo"; la novela recurre a la razón y la introspección, el cine a la sensibilidad y la expresión visual. (Terán, A, 2026)

En este fragmento de reseña de Alondra Alitzel Terán Godinez, apreciamos la diferenciación entre medios artísticos; la realidad introspectiva del libro, frente a la expresión estética y visual del cine; el fin es el mismo: "desmantelar la noción de monstruo." La manera de entrar en cada medio también es distinta. En ese sentido debemos preguntarnos por la importancia de seguir incentivando la lectura entre nuestros jóvenes, con la finalidad de que se conviertan en individuos capaces de transformar su cultura, sea en la profesión que sea que elijan. "The words induced me to turn fowards to myself." "Las palabras me indujeron a volver la mirada hacia mí mismo." Estas palabras de la criatura nos llevan a pensar en el impacto del aprendizaje del lenguaje en ella. Él tenía claro que su venganza era un proceso de comprensión de sí mismo. Sus lecturas en la aldea son también reflejo de la estructuración final de su pensamiento: *Vidas paralelas* de Plutarco, *El paraíso perdido* de Milton, y *Werther* de Goethe. La referencia a estas lecturas en su relato denota un antes y un después en su forma de pensamiento. Con las y los estudiantes ocurre algo similar; a lo largo de su carrera estudiantil las lecturas que hagan serán fundamentales para el desarrollo de su inteligencia emocional. Muchos estudiantes entran a la preparatoria sin un libro que les haya marcado en su vida. Es nuestra labor como docentes el darles a conocer obras significativas.

La ciencia ficción y el cuidado

La cinematografía llevó a la novela *Frankenstein* a los albores de la ciencia ficción, actualmente se le debate, incluso, su papel como iniciadora o fundadora del género. Esta novela surge dentro del romanticismo inglés. Nace en la tradición fantástica y gótica, pero, su cuestionamiento a los elementos místicos prerrománticos, sumada a su atmósfera de misterio la descoloca al meter el dilema ético científico y retomar teorías científicas aún discutidas en su época. No me fue sencillo encontrar definiciones de ciencia ficción que encajaran, en sus orígenes, con la clave precursora de *Frankenstein*, sin embargo, el libro de Yuri Kagarlistki (1974) *¿Qué es la ciencia ficción?*, me permitirá introducir la discusión fundamental de Shelley de manera adecuada: "Frankenstein de Mary Shelley, es la historia de un joven científico que crea, da vida a un ser androide, y que es tarde cuando se da cuenta de las desgracias que puede traer a la humanidad […] Esta historia de orgullo, crimen y soledad se aproxima asombrosamente a la ciencia ficción […] Este joven supo darle vida pero no acercarlo a los hombres." (30 p)

Kagarlistki, a lo largo de su obra, retoma el origen de la ciencia ficción dentro de la literatura fantástica. Con frecuencia menciona que el género fantástico tiende a estar relacionado con la ciencia, incluso por quienes están en contra de ella; sin embrago, es el respeto hacia ella lo que empieza a forjar la ciencia ficción: "La ciencia ficción, con mayor tendencia a lo ´´científico´´ es, por el contrario, relativamente equilibrada y tranquila. Tiene un punto de apoyo ´´fuera del caos´´, y por consiguiente una esperanza en el futuro" (1974, p.66). A lo largo del libro retoma las preocupaciones que tenían las y los escritores de ciencia ficción al ver el avance acelerado de la sociedad. Refiere que muchedumbre no es sinónimo de sociedad. Desde esa época veía el peligro del exceso de bienestar mal encaminado por los medios como el consumismo. El que el *scrolling* nos haya hecho olvidar que antes teníamos que usar la imaginación para ocupar el tiempo cuando nos aburríamos en los traslados o antes de dormir, es un ejemplo de este aparente bienestar. Desde los 70s, las y los autores de ciencia ficción ya buscaban apelar a una colectividad que invitara al ser humano a cuestionarse sus acciones como ser humano:

> El hombre vive en un mundo constante de expansión, pero la individualidad se revela como un componente fundamental de este mundo […] La naturaleza de este problema hace que, al resolverlo, la literatura, el teatro el cine, tiendan al arte fantástico. Tanto más lo considera la ciencia ficción con creciente insistencia nos dice que el mundo necesita al hombre, que el mundo unido no puede prescindir del hombre. (Kakarlitski, 1974, 71-72 p)

A lo largo de esta investigación hemos leído cómo los estudiantes de primer año de bachillerato entienden el dilema ético de Frankenstein, este "no saber acercarlo a los hombres" es lo que hace que la criatura de Víctor Frankenstein se vuelva violenta y se sienta incomprendida.

La adolescencia es una edad donde también se puede dar este fenómeno. Se ha vuelto responsabilidad de la institución educativa acercar, enseñar y encaminar al adolescente hacia su vida adulta. Como docentes, muchas veces no dimensionamos la responsabilidad que hay atrás de ello. He escuchado incluso de la voz de pedagogos decir que debería quitarse el contenido literario del bachillerato. Es por demás trillado decir que la literatura es una visión de mundo y una revelación de la realidad, en un sentido más moderno. Amorós (1980), señala que la literatura difunde ideas, muestra realidades culturales, manifiesta valores humanos, dialoga con las ciencias y las humanidades; en ella se dan cabida una pluralidad de lecturas que conectan épocas y generaciones. Dentro de la literatura la novela será una manera de dar a conocer el mundo y de conocerlo. La literatura "nos permite vivir, en cierta manera, experiencias que en la práctica ignoramos" (p.28)

Sabemos que los vínculos entre la filosofía y la literatura desde Platón no han sido los mejores; sin embargo, comparto con Asensi (1996) en que se relacionan en que ambas tienen dos clases de ritmos, que al mismo tiempo se insertan en el ritmo general del mundo. La literatura necesita de le estética, la ética y la ontología, principalmente, para significarse. También la psicología, la sociología y la antropología se han dedicado a analizarla. Derrida con la deconstrucción abrió nuevas puertas para la comprensión de los textos literarios. La teoría literaria tiene en la filosofía uno de los instrumentos con los cuales orquestar mejor. Toda esta reflexión me lleva a plantear qué tipo de cuidado necesitaba Frankenstein para no ser visto como un monstruo, que tipo de cuidado necesitan nuestros estudiantes adolescentes para llegar a la edad adulta sin perderse en esa etapa para muchos monstruosa, que es la adolescencia. La propuesta de esta investigación es recuperar la ética del cuidado de Carol Gilligan (2013) para generar espacios donde nuestros adolescentes puedan dialogar, conversar e intercambiar ideas; que las lecturas que hagan sean guiadas de tal forma que ayuden a su desarrollo, crecimiento y desarrollo de confianza. Guilligan propone que debemos actuar con cuidado en el mundo humano, lo que implica prestar atención en lugar de estar ausente. Buscar responder de manera íntegra y respetuosa. Este pensamiento es reforzado por Leonardo Boff en su libro *El cuidado necesario*, donde menciona que la ética del cuidado se complementa con la ética de la justicia. Unidas, componen la construcción de una mejor convivencia humana. Es una mancuerna que refuerza las relaciones disminuyendo los conflictos y responde de manera positiva hacia la negociación. Boff habla de esta unión en un sentido de “amorosidad”, donde el dinamismo descansa en la solidaridad. Boff también rescata los cuatro pilares educativos de Delors en los que basa también los pilares y modelo del Colegio de Ciencias y Humanidades: Aprender a aprender, aprender a hacer, aprender a ser, aprender a convivir, y el Colegio aumenta a estos tres puntos el pensamiento crítico. A continuación, pondré dos reseñas en las que conviven la justicia y el cuidado en la mirada tanto de Shelley y de Del Toro:

RESEÑA CRÍTICA

"FRANKENSTEIN"

De Mary Shelley / Guillermo del Toro

En mi punto de vista cuando Mary Shelley escribió FRANKENSTEIN no estaba imaginando un monstruo, estaba escribiendo sobre el abandono, sobre ese dolor primitivo que sentimos todos cuando el mundo nos da la espalda; Shelley no hablaba del terror del cuerpo sino del horror de no ser vistos y quizá por eso Guillermo del Toro, un artista que siempre ha mirado desde los márgenes, ha sentido que su alma está hecha del mismo cristal que la de Shelley; porque Del Toro, como ella, concibe al monstro no como un enemigo sino como una pregunta abierta hacia lo que somos, en sus propias palabras: “Los monstruos son los santos patronos de los que no encajan”.

Su cine no busca asustar sin abrazar; en cada creatura marginada hay una crítica al mundo que teme a lo diferente, una denuncia de las estructuras que separan, que excluyen y que destruyen lo que no pueden entender, y ahí está la crítica social más profunda de su obra, que la verdadera monstruosidad no está en el ser creado sino en el creador que abandona en la sociedad, que señala, y en la humanidad que olvida su propia empatía. Shelley escribió desde una Europa industrial que temía su propio progreso, Del Toro filma desde un México que ha aprendido a sobrevivir desde su dolor, a hacer belleza con lo roto, ha convertir la herida en arte. Sus creaturas son los migrantes, los pobres, los distintos, los soñadores y en cada una de esas realidades hay un reflejo de nosotros; el monstruo, como nosotros, solo quiere existir sin miedo quiere un nombre, una mirada que lo reconozca y, cuando al final, le devuelve su nombre al creador, lo hace sin rencor, porque entender es más poderoso que vengarse; por eso en esta nueva adaptación del Toro, no solamente adapta una novela, construye una catedral para los que nunca fueron escuchados, le da voz al silencio, le da cuerpo al alma y nos recuerda que el arte como la vida es un intento eterno de reconciliar lo que somos con lo que tenemos. Ser sus monstruos son metáfora de clase, de raza de género y de amor que representan a todos los cuerpos que el sistema considera imperfectos y en ese espejo inevitablemente nos vemos con cada plano; nos recuerda que el arte también puede ser una forma de empatía, una manera de mirar al otro y decir te veo y no te temo. (Castillo, A.L, 2026)

RESEÑA CRÍTICA FRANKENSTEIN

La verdad es que este libro para empezar me gustó, aunque hay algunas cosas que no llegan a tener tanto sentido a mi parecer, como lo podría ser como "la criatura" logra aprender tan rápido a hablar, pero en sí me pareció una muy buena obra que no había leído antes por el prejuicio de ver la película clásica [de 1931] y que me pareciera aburrida, pero después de haber leído esta obra me di cuenta de que es mucho más que solo "un monstruo" que busca venganza contra su creador.

La obra plantea varias preguntas muy importantes, como lo podría ser el: ¿es la criatura mala? o ¿fue la sociedad quien lo corrompió? también podría ser el ¿al final quien fue el verdadero villano? ¿el padre que abandonó a su hijo (refiriéndome a Víctor abandonando a su creación)? o ¿el hijo que buscó remediar su dolor a través de la sangre? Víctor era un gran científico, uno de los mejores, más su avaricia, sus deseos de ser, de tener más, lo hicieron buscar la manera de vencer a la muerte para poder ser reconocido y obtener un gran logro, logro que al final se convierte en su mayor arrepentimiento y culpa.

Víctor lo logra, logra conquistar a la muerte, pero él mismo se horroriza por lo que ha creado y, en lugar de asumir su responsabilidad hace lo que cualquier persona haría, negar su error, su equivocación y abandonarla; porque, al final, Víctor no es más ni menos humano que nosotros y no lo digo por defenderlo, sino porque cualquier persona podría llegar a hacer esto, y eso es lo que siento que hizo Mary Shelly con este personaje, lo hizo a nuestra viva imagen y semejanza, con los mismos prejuicios y ambiciones de querer ser más o conseguir algo que nos haga trascender con gloria.

Tiempo después "la criatura" se escapa al ser abandonado y llega a una casa, la casa de los Lacey, en donde aprendería a hablar. Cuando "la criatura" llega tiene un corazón puro, ya que a nadie ha llegado a enseñarle lo que es la moralidad o el odio; llega siendo alguien puro y de cierta manera "bueno", pero al momento de presentarse a los Lacey, estos lo desprecian. lo aborrecen por el simple hecho de que es algo "horrible", guiándose simplemente por su apariencia y esto ocasionaría un punto de inflexión de "la criatura", ocasionando que genere un odio y rencor hacia su creador por haberlo creado, y esto ocasiona que "la criatura" busque a Víctor pidiéndole una compañera a la cual amar.

En esta parte puedo usar una de mis frases favoritas que dice "quien tiene un porqué para vivir puede soportar casi cualquier cómo", y en este momento "la criatura" estaba buscando su porqué, el cual fue el amor y por eso mismo le pidió a Víctor una compañera la cual Víctor le negó, y así "la criatura" rencorosa le dice a Víctor que él estará en su noche de bodas.

> Entonces llega el día, es la noche de bodas de Víctor y Elizabeth y entonces "la criatura " mata a Elizabeth haciendo que Víctor caiga en una completa locura donde sería internado y después de recuperar la cordura buscaría justicia legal, pero al no tenerla el decidió ser el ejecutor de su propia justicia dando así la persecución hasta el Ártico donde llegamos al inicio de la obra cuando Víctor cuenta la historia de su creación para que el capitán del barco no siga sus mismos pasos.
>
> Víctor, estando en su lecho de muerte, le pide al capitán que continúe su persecución, pero al final se retracta y les pide a todos que regresen a sus casas. Finalmente Víctor muere y al momento de morir el capitán del barco encuentra a "la criatura" llorando sobre su cadáver, ya que la muerte de su creador no le trajo paz sino más dolor al perder el único sentido de su vida (esto me recuerda a un comic de Batman donde el Joker acaba con Batman y se da cuenta que sin él todo es aburrido todo pierde el sentido y al final se da cuenta de que todo es un sueño, pero se da cuenta de que su sentido es cazar a Batman pero no matarlo, porque si no todo pierde el sentido, y aunque sé que no tiene mucho que ver me resultó un tanto parecido), entonces "la criatura" le dice al capitán que se irá a lo más lejano del norte para quemarse y no hacer más daño del que ya hizo.
>
> Sinceramente me fascinó este libro y me pareció muy, muy bueno y aunque como mencione al inicio hay algunas cosas que no me cuadran bien no quita que sea una verdadera obra de arte, además de que tiene muchas cosas que a pesar de que sean ficticias tienen un fuerte paralelismo con la realidad, en fin, es un gran libro, una gran obra. (López, L.A, 2026). Sebastián Gómez Orózco, grupo 265, vespertino.

No es mi interés en este artículo profundizar en estas reseñas, sino que el lector conozca el análisis adolescente. La primera es una comparación entre el libro y la película de Del Toro, la segunda es más una reseña del libro, que menciona la obra de Whale por encima mostrando que no volverá a juzgar un libro por su película.

Hay que reconocer que, en esa formación y construcción del pensamiento en el bachillerato, surgen vislumbres maravillosos. Que el ejercicio de generar un semillero de investigadores (al menos en el Colegio de Ciencias y Humanidades), está incompleto sin revistas universitarias, si se lograra indexadas, donde puedan publicar; *Agarra la onda*, una revista promovida por el CAB (Consejo Académico del Bachillerato) es un ejemplo de este tipo de publicaciones.

Conclusiones

Es verdad que Frankenstein tiene una redacción compleja, al ser un libro escrito entre cartas y bitácoras de viaje del capitán Walton; sin embargo, más allá de pensar en su forma, aunque sea importante y haya que mencionarla a los jóvenes, encuentro que el fondo puede perfectamente analizarse con estudiantes desde primero hasta último año de preparatoria.

El mismo Del Toro dice que sus películas están dirigidas a jóvenes. Podrá sorprender, pero yo supe más de la estética de los monstruos del director mexicano, por los estudiantes. El vínculo entre cine y literatura es muy favorecedor en al aula juvenil y adolescente, siempre y cuando se sepa cómo acercar ambos productos al estudiantado. Los profesores de bachillerato de la UNAM en sus dos sistemas, tenemos que trabajar por activar ese pensamiento universitario crítico necesario. La investigación educativa a este nivel es prudente y prioritaria. Mientras los estudiantes cuestionan que el monstruo (criatura) no fue cuidado con responsabilidad, los adultos siguen utilizando el concepto “Frankenstein” para resumir aquello que les cuesta trabajo o que no saben cómo abordar con seriedad: las evaluaciones, la IA, las redes sociales. Estos temas ya son parte de nuestra cultura básica.

En conversatorios en el aula, los estudiantes abren temas como el cuidado, las redes sociales, la IA; señalando la importancia de su regulación, algo que para ellos está claro que un adulto ya formado debe hacer. Sigamos convocando al cine, a la literatura, al arte, a los espacios educativos, bajo este criterio.

Autores de las reseñas citadas (2026), todas inéditas: Castillo Yáñez Andrea Lizeth, García Rivera Claudia Michelle, Mora Flores Santiago, Orozco Gómez Sebastián, Terán Godínez Alondra Alitzel, Morales Ortega Diego Raúl. Estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Vallejo.

Bibliografía

Amoros, A (1980) *Introducción a la literatura*: Castalia

Asensi, M (1996) *Literatura y filosofía*: Editorial Síntesis

Bustamante, A (2019) Adolescencia: La revuelta filosófica: Desclée de Brouwer

Boff, L (2012) El cuidado necesario: Trotta

Byung-Chul, H (2016) La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad *actual*: Herder

Colin, J.M (2022) "Los monstruos de Guillermo: cine, horror y filosofía" en *Filosofía en la* Red 3 67-72 p: Los monstruos de Guillermo: cine, horror y filosofía / Guillermo's Monsters: cinema, horror and philosophy | Revista Filosofía en la Red

Del Toro, G (2019) *En casa con mis monstruos*: Turner

Fueyo, A (2014) "Cine y educación mediática: Construyendo pedagogías críticas" en *Ábaco. Cine: Viejas y nuevas formas de expresión en el séptimo arte*, 2ª ep., No 79, pp. 81- 87): Centro de Iniciativas Culturales y Estudios Económicos y Sociales.

Gaos, J (1942) "Juventud y filosofía", en *Tierra Nueva*. *Revista de Letras Universitarias.* No. 13, p. 3-18: UNAM.

Guilligan, C (2013) La ética del cuidado: Fundación Víctor Grífolsi Lucas

Gilligan, C. - La ética del cuidado : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive

Kagartitski, Y (1974) *¿Qué es la ciencia ficción?*: Editorial Labor.

Sarbach, A (2012) "Identidad adolescente y filosofía", en *Filosofía hoy* 10 p.39*: EQUÁNIMA*

Shelley, M (1818) *Frankenstein or de Modern Prometeus:* Marymount University shelley-frankenstein-1818.pdf

Shelley, M (2018) *Frankenstein: Edición anotada para científicos, creadores y curiosos en general*: Ariel.

Quintero, J (2019) El cerebro adolescente. Una mente en construcción: Emse Adapp/Salvat.

Universidad Nacional Autónoma de México (2026) *Modelo Educativo de la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades:* UNAM/CCH. ModeloEducativo_2025.pdf

ENTREVISTA

Un mago nunca llega tarde, ni pronto.
Llega exactamente cuando se lo propone.

Gandalf en «El Señor de los Anillos»



Fotografía: *Gibran Fadl Fernández.*

ENTREVISTA A GIBRAN FADL FERNÁNDEZ

Por Andrea Mora

Vestido completamente de negro. Una playera simple de algodón en cuello “v” y jeans negros con tenis blancos y gorra. Así recuerdo a Gibran aquella vez que platicamos en La Gruta del Ehden. Su papá, el economista Sergio Fadl y su hermano, el pequeño Kamil también estaban en la mesa. Los tres hablaban de deportes y parecía que el tiempo no pasaba por ellos. Tres generaciones: una misma charla. Ahora recuerdo aquella frase del ex presidente Adolfo López Mateos que dice así: “quien no tiene un amigo libanés, que lo busque”; y en el caso de Gibran aplica ni más ni menos. Nacido en la Ciudad de México, pero hijo de un padre de origen libanés, Gibran Fadl Fernández se ha distinguido por ser líder en casi cualquier asunto en el que incursiona. Lo mismo sucede si se juega la suerte en el deporte, que, si se inclina por el mundo creativo como lo es el cine, porque Gibran, es un verdadero líder. Y hoy, tengo la fortuna de compartir un poco de la charla que tuve con quien, y sin temor a equivocarme, mañana será una referencia obligada cuando hablemos de cine mexicano. Así que, ¡a guardar muy bien su nombre en la memoria!, porque lo que digo es un verdadero decreto.

Dicen que es propio de los corazones más nobles conmoverse por lo que sucede del otro lado del globo. Incluso si nada o poco sabemos sobre aquellos quienes son víctimas de una desgracia. Y traigo esta reflexión justo ahora, porque en un contexto en el que la violencia no sólo se ve como un asunto de ordinario, sino que además las y los jóvenes han aprendido a normalizar toda forma de terror; sigue habiendo -aunque pocos- algunos hombres que pueden conmoverse hasta el llanto mientras visitan un museo donde se exhibe uno de los vagones donde fueron trasladados los prisioneros de Auschwitz. Así

Gibran.

Profundo admirador de Lio Messi y de Roger Federer, y desencantado hasta el tuétano de Diego Armando Maradona por considerar que el astro argentino fuera del campo encarnó lo más parecido a un rompecabezas de incongruencias y excesos… Gibran se ha gastado la vida mirando películas que van de un género a otro; de una época a otra, desde *El Padrino* de Coppola… hasta *Nosotros los Nobles* (2013) Gibran reconociendo que en el cine encuentra ese otro mundo (además del futbol) desde el que puede ser feliz.

Cuando escuchas la palabra cine ¿qué es lo que ves, lo que sientes, lo que piensas, lo que sueñas?

La palabra cine para mí significa diferentes cosas, y me ha representado otras tantas conforme he crecido. Durante mi infancia, era probablemente uno de mis pasatiempos favoritos. Me refiero a que llegara el fin de semana y mis papás me llevaran a ver una película...

La capacidad que este medio artístico audiovisual tiene de atraparte en una historia durante dos horas… ya sea ciencia ficción, drama, comedia… mmm… Me parece que el hecho de que este medio te pueda sumergir por completo en una historia, y te haga creerte y suspender absolutamente todo, es querer quedarte justamente ahí, es el hecho de que tu atención y todas tus emociones se involucren con los personajes... Es querer que gane el bueno.

Conforme fui creciendo me dio y me ha dado diferentes cosas. Me dio, incluso, conocimiento cultural, me entretuvo; me hizo llorar, me ha hecho reír. Te digo, el cine ha estado conmigo desde muy pequeño. Hoy, en mi carrera profesional, cuando pienso en cine, lo veo como un medio artístico, y me parece milagroso en muchos sentidos; porque para que el cine sea efectivo, independientemente del éxito en taquilla o del modelo de negocio, para que una película pueda ser efectiva para el público y que el público pueda conectarse e involucrarse con los personajes, tiene que haber un trabajo en conjunto, donde de verdad, -es decir- si pensamos en el cine como engranaje y una parte de éste no hace su trabajo, la película se puede caer.

El cine es un medio en el que están involucrados diferentes departamentos. Hay una parte creativa, importantísima. Una parte logística… Está la parte presupuestal que siempre será amo y señor de todo; pues todo tiene que regirse bajo un presupuesto y un calendario. Es… crear una pieza, en conjunto, en el que intervienen personas de todos los perfiles, de todos los talentos posibles para contar una historia, para que tú como público puedas creértelo… emocionarte…, reírte…, llorar. Me parece un acto casi milagroso. Ver una película en el cine en la que tú trabajaste… y saber todo lo que tuvo que pasar para que el producto final esté en pantalla y lo pueda apreciar el púbico, me parece una experiencia totalmente gratificante.

¿Cómo fue tu acercamiento al mundo del cine?, ¿qué película te marcó hasta lograr que quisieras hacer del cine tu modo de vida?, ¿en qué momento dijiste: ¡lo mío lo mío es el cine!?

Creo que fueron dos momentos los que determinaron el que yo quisiera dedicarme al cine.

El primero fue en mi infancia casi adolescencia, y el otro en prepa. En mi infancia, cuando salió la trilogía de “El Señor de los Anillos” yo me volví un fanático desde que salieron las películas…y luego salieron las ediciones extendidas y las compré. Y en esas ediciones extendidas había material adicional que era como *making of… behind the scenes* que era básicamente cómo hicieron realidad y cómo realizaron esas películas. No necesariamente lo veo como una escuela, porque en realidad yo estaba muy pequeño, pero sí recuerdo haberme emocionado muchísimo, porque por primera vez estaba teniendo un acercamiento a cómo se hace una película. Desde escribir la primera letra en un guion, hasta el proceso de post producción. Recuerdo que estas películas tenían muchísimo material. Desde el proceso creativo del guionista, a la visión del director y de las personas de las que se rodeó ese director para hacer la

conceptualización artística desde los sets, los vestuarios, las armas… todo el trabajo de miniaturas. El trabajo con los herreros y los progmasters. Las filmaciones en un foro… en locación. Es decir, todas estas cosas probablemente no las estaba entendiendo en su totalidad, pero sí fue la primera vez que vi todo lo que abarca hacer una película, y una película de alto presupuesto… de Hollywood, de los estudios grandes y recuerdo la cantidad de personas que estaban involucradas, la cantidad de departamentos… el tiempo que eso ocupó. Yo decía: "¡esto es milagroso! Es una hazaña tanto técnica, como creativa y artística hacer estas películas. Hasta la fecha, para mí, "El Señor de los Anillos" es una de las mayores obras de arte en la historia del cine. Y claro, recuerdo haber visto todo ese material… me enamoró.

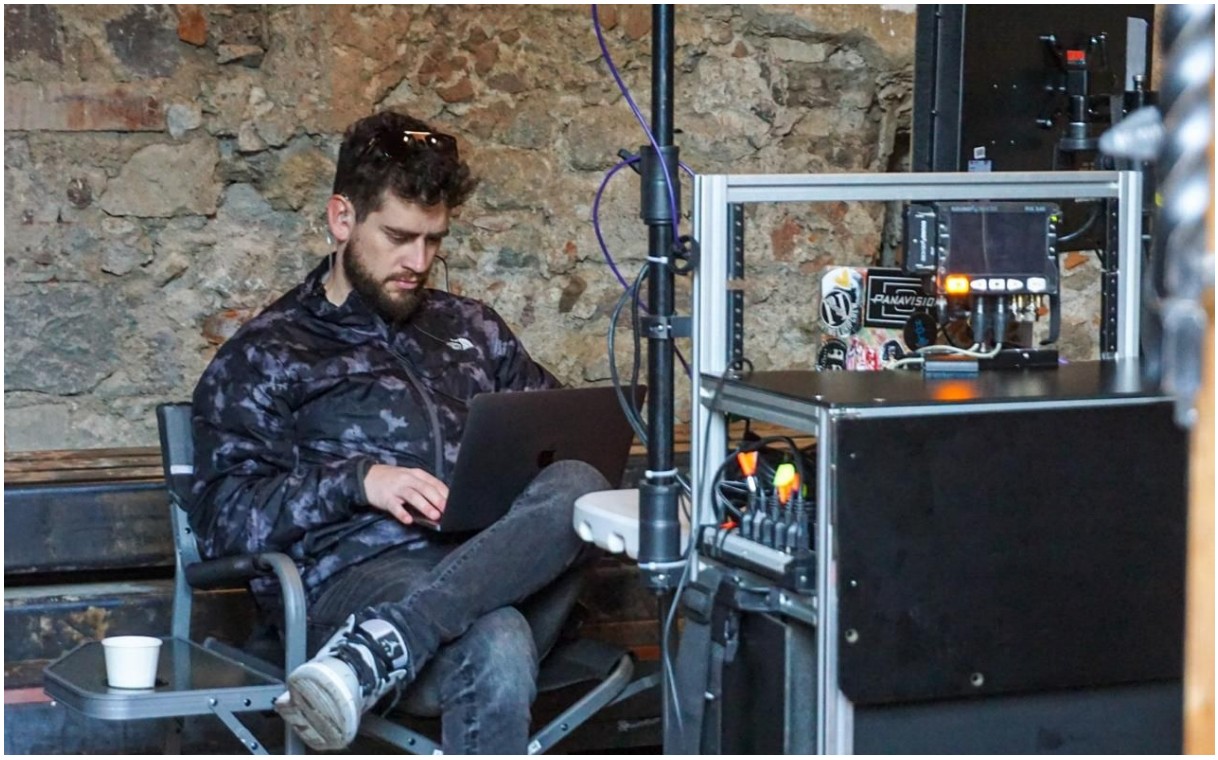
Y el segundo momento en el que yo dije: "¡esto es lo que yo quiero hacer!" fue en mi último año de preparatoria, que ni siquiera fue hacer una película o un corto, fue más bien hacer una obra de teatro donde por circunstancias que ni siquiera fue algo que yo buscara, terminé dirigiendo esa obra, y…, aun siendo un medio distinto, hay roles que comparten el teatro y el cine, que son la dirección de actores, el bloqueo de las escenas, la escenografía, la iluminación; digo, todo se comporta de manera diferente, pero intentar plasmar una obra de teatro con tu visión, me pareció algo que con todo el antecedente que venía yo trayendo de ver películas toda mi infancia, de haber visto "El Señor de los Anillos", de haber crecido viendo prácticamente todos los fines de semana películas, de ir con mis papás a Videocentro y luego a Blockbuster a rentar películas y al cine. Así que, todo ese bagaje cultural que ya tenía, y toda esa pasión que ya tenía por el cine… combinado con el teatro, fue lo que me llevó a decir: esto es lo que yo quiero hacer.

En tu semblanza curricular expones que has participado como productor de cinco largometrajes, un reality show, y uno de tus proyectos más recientes es la segunda temporada del drama policiaco "Las Azules", producido por Lemon Studios, la cual, por cierto, ha recibido críticas muy positivas. El público, en general, resalta que la serie cuenta con grandes virtudes que van desde el elenco, el diseño de producción, la estética del diseño de arte, etc… pero un aspecto que ha sido frecuentemente elogiado, es que este trabajo visibiliza la figura de las mujeres policías en México en los años 70, convirtiéndola además de un producto de entretenimiento, en un proyecto que. por su naturaleza, realiza una fuerte crítica a la corrupción del gobierno mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Cuéntanos sobre tu experiencia en la realización de este proyecto.

"Las Azules" es el proyecto más gratificante en el que he trabajado hasta hoy, por varias razones; entre ellas están la escala, el tamaño de la serie, las exigencias, la constante búsqueda por los más altos estándares de calidad, las personas que formaron parte del crew que realizaron esta serie: los guionistas, directores, el showrunner, productores, fotógrafos… Todas las personas que se involucraron en este proyecto son punta de lanza en la industria del cine en México y son personas con trayectorias maravillosas. El simple hecho de trabajar con ellos es una gran oportunidad para aprender todo lo que se pueda, aportar lo más que se pueda, porque tienes que estar al nivel de todos ellos. Es muy demandante y sobre todo es un proyecto muy largo donde tienes que dar lo mejor de ti todo el tiempo, pero al final vale la pena porque estás contando una historia relevante, que es relevante en cualquier momento de la historia. No es una historia pasajera, es algo que cobra relevancia en cualquier momento de la vida a la que, puedes visitar una y otra vez, porque al final está contando la historia (en esta ficción) de cuatro mujeres policías que se integran al cuerpo policiaco femenil en México de 1970 y que, si bien es una dramatización, hay una enorme investigación detrás de la escritura de estos guiones. Desde la primera temporada, hasta la segunda hay un enorme trabajo de entender cómo pudo haber sido la vida de estas policías tanto en el ámbito laboral como en el ámbito en el familiar y personal, donde hubo mucho rechazo, hubo mucha resistencia a que este cuerpo policial femenil existiera, porque esta era otra realidad que puede tener similitudes con el México

actual; pero al final del día lo que termina de enamorarnos a todos los que somos parte de esta serie, es la construcción y la creación de estos personajes tan complejos, tan maravillosos donde Fernando Ro para mí, quien ha sido un maestro a lo largo de los años, me ha enseñado que siempre hay que buscar la honestidad tanto en los personajes, como en la dirección de una escena, como en absolutamente todo lo que implica el quehacer cinematográfico de una serie de televisión. Así que siempre hay que buscar la honestidad.

Para mí una de las cosas más valiosas de esta serie, es como cada personaje es sumamente complejo. En un mundo actual donde creo que podemos llegar a ver muchas series bastante maniqueas donde tenemos personajes unidimensionales. Es decir, o eres bueno o eres malo. Y en este caso, aunque era muy fácil plasmar… ¿sabes?, que las mujeres eran las buenas y los hombres los malos… sólo puedo decirte que al final hay humanidad en todos. Definitivamente esta serie tiene personas sumamente nobles, y también tenemos los villanos más villanos y psicópatas. Y tenemos a todos los que están en medio. Cada personaje, tanto hombre como mujer, son sumamente complejos, donde podemos entender, tanto por las idiosincrasias de la época, como por la cultura, es que podemos entender, pero también aprender a corregirlas. Plasmarlo en pantalla, nos enseña… nos deja lecciones para todos nosotros. Nos muestra cómo hemos crecido como sociedad. Pero también nos invita a ver a la mujer desde su propia mirada. Definitivamente ésta, es una historia que vale la pena ver y revisitar.



Gibran Fadl Fernández. *Fotografía: Gibran Fadl Fernández.*

¿Cuáles consideras que son las principales vicisitudes a las que se enfrenta un cineasta en México?

Como cineasta te puedes enfrentar a distintos retos, diferentes obstáculos. Uno de ellos es que el medio es competido. Somos muchos los que queremos dedicarnos al cine, y a final del día, hay un número limitado de series y películas, de contenido que se está creando; entonces el poder entrar y mantenerse dentro de la industria es muy complicado; y eso te obliga a dar lo máximo de ti y de intentar siempre estar actualizándote. De aprender lo más que puedas de cada proyecto, porque justo somos muchos los que queremos hacerlo y si te quedas atrás, eso puede ser una complicación. Por otro lado, para todos aquellos que quieren escribir un guion, plasmarlo en pantalla, dirigir una película o fotografiarla… creo que el

primer filtro con el que se topan es que… como al final del día es un medio artístico… es un medio muy subjetivo. Puedes tener una idea, un estilo, o puedes visualizar una idea de cierta manera, y puede ser que no le guste a quien se lo estás vendiendo. Si tú lo que quieres es vender tu producto, venderte como fotógrafo... habrá a quien le guste lo que estás haciendo y habrá a quien no. Y ahí lo que hay que hacer es… bueno, la expresión es picar piedra, intentar por diferentes lugares, es escuchar gente en cuyo criterio confías, gente con sensibilidad y con conocimiento que te pueda dirigir hacia un mejor lugar, pero al final del día, como el cine es algo subjetivo… el reto es encontrar quién esté alineado con tu visión y con tus ganas de hacer ese producto en particular, esa película en particular.

Por otro lado, algo con lo que también nos podemos topar, con una muy pequeña ventana de visualización de la audiencia tanto en México como a nivel mundial; teniendo a un lado de nosotros al mercado americano, teniendo a Hollywood, al mercado europeo… Hay mucho cine de altísima calidad que se está haciendo. Y definitivamente en México tenemos cine de alta calidad, el problema es que no se consume lo suficiente. Nuestro cine no llega a las suficientes salas de cine. Y si llega a las salas, y probablemente el público se incline por una película de Disney, de Marvel… es difícil para nosotros como industria, hacer lo suficiente para que el público quiera venir a ver nuestra película a una sala. Entonces eso cierra ventanas y limita la capacidad de ver el arte y el cine que se produce en México. Entonces, la competencia con los distintos mercados del mundo, es la subjetividad del medio lo que te puede presentar ciertos obstáculos, es lo competido del medio, lo demandante del medio. Y ahí se encuentra un poco la incertidumbre. Definitivamente hay que ser muy apasionado de este trabajo para estar en él, porque la incertidumbre es la reina de este trabajo. No sabemos si tendremos un proyecto al finalizar el proyecto en el que estamos, no sabemos si nos van a comprar una película, no sabemos si nos van a llamar para producir. Hay mucha incertidumbre de por medio. Así pues, hay que picar piedra, hay que ser perseverantes y hay que confiar en que las cosas se darán, pero todo tiene que hacerse con mucha dedicación y disciplina.

¿En la actualidad, qué película consideras que define la identidad del cine mexicano y por qué?

La última película mexicana que vi que me causó un impacto muy particular fue *Un actor malo* que salió hace un par de años. Creo que es una película que reúne varios de los elementos que son muy presentes en el cine mexicano, que es el hecho de que son películas que no son de muy alto presupuesto; que en su mayoría lidian con una temática social o política relevante de la época; y *Un actor malo* definitivamente lo hace. Básicamente trata de una actriz que está filmando una película y en una escena de sexo, su compañero actor la viola. La película va de cómo reacciona ella, cómo reaccionan las personas que la están rodeando en el equipo de filmación. Y al final del día cómo reacciona la sociedad ante este hecho, y las implicaciones y consecuencias que esto trae. Entonces, creo, que el cine mexicano primero que nada, mucho por la naturaleza de quien financia estas películas, que en su gran mayoría vienen por incentivos gubernamentales… uno de los requisitos es que toque uno de los temas políticos relevante del momento; entonces definitivamente *Un actor malo* cumple con esa temática relevante y sobre todo es una película que tiene un gran mérito, porque si bien no se hizo con mucho dinero, está maravillosamente bien escrita y bien contada y bien dirigida. Y es una película que invita a la reflexión y al diálogo. Y creo que eso es algo que también tiene. Las grandes películas mexicanas no tienen una estructura tan clásica… o quizás no tanto un tema de estructura… Las películas mexicanas más relevantes siempre te invitan a la reflexión; que creo que es un gran mérito y es una gran cualidad de las grandes películas mexicanas. Es invitar al espectador a llegar a sus propias conclusiones. Y muchas veces también es una invitación a enfrentarse a su propia idiosincrasia y decir: ¿cómo me hace sentir esto?

Yo pienso esto, y luego ya que lo veo en pantalla ¿cómo me hace sentir? *Un actor malo*[1] lo logra y además maravillosamente. Definitivamente es una película que, a todos los que la vimos, nos hizo discutirla, debatirla y… Yo escuché muchos puntos de vista sobre cómo se escribió, cómo se dirigió... cómo se trató la película. Es un gran acierto.

Por muchos años el cine mexicano se caracterizó por producir proyectos de muy baja calidad. ¿Consideras que esta etapa ha sido superada?, ¿cuál es tu opinión como cineasta y espectador?

Definitivamente creo que el cine mexicano ha mejorado, sobre todo en cuanto a su calidad técnica. Creo que viene también mucho de lo que hemos visto y lo que hemos consumido del cine americano de alguna manera; y no necesariamente creo que sea lo mejor, o por lo menos no en todos los aspectos, pero de alguna manera el cine americano, y en ocasiones el europeo, ha educado nuestra manera de consumir las películas: cómo deberían de verse, cómo deberían oírse. Creo que por muchos años había una distinción, que tal vez a nivel técnico no podíamos identificarlo como público, pero con el tiempo nos hemos encaminado a que los procesos técnicos sean iguales o similares a los que provienen de Estados Unidos, por ello considero que hay una manufactura técnica mucho mejor lograda que en décadas anteriores, y creo que esa mejora está para quedarse. Ahora, dicho esto, creo que es importante mantener la calidad creativa (de los guiones y de las historias que estamos contando) porque es importante que se vean bien y se escuchen bien, estén bien musicalizadas… bien diseñadas; pero al final del día hay que dar toda la importancia a la historia. Entonces, creo que eso sigue siendo primordial y creo que muchas películas actualmente lo han logrado. Hay que recordar que, a lo largo de los años, también muchas películas han sido premiadas y galardonadas y sumamente exitosas, tanto en taquilla como a nivel artístico, pero el cine sigue siendo variado -y eso es un acierto- y aunque no todo lo que hacemos son joyas, siempre es importante explorar distintos estilos y siempre intentar hacer algo nuevo. Tal vez cuidando siempre la manufactura técnica, pero es importante mantener esa variedad, porque hay público para todo.

Sobre "El Trío de Oro" se dicen muchas cosas. Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu han puesto el nombre de México en lo alto. Según tu óptica, ¿qué cualidad creativa resaltarías en cada uno de ellos, y qué película consideras imperdible?

Hay mucho que decir del Trío de Oro, pero de Iñárritu lo que más resalto probablemente es la crudeza. tanto de sus personajes como de sus historias. En sus inicios, las primeras películas que hizo compartían una estructura en común, que conforme fue creciendo y fue avanzando en su trayectoria fue cambiando de estilo, pero sí, fue algo muy notorio donde eran siempre tres historias que aparentemente eran independientes una de la otra; que de alguna manera encontraba el modo de converger; y creo que esa estructura siempre fue muy exitosa en sus inicios. Por ejemplo, quiero destacar la crudeza del personaje de Javier Bardem en *Biutiful* (2010) quien tenía cáncer. Recuerdo que había unas escenas muy gráficas, pero que dicen mucho más que cualquier diálogo. O por ejemplo en *Revenant* (2016) hay muy poco diálogo, y todas las vicisitudes con las que se enfrentó el personaje que era Leonardo Di Caprio en la naturaleza; o el personaje de Gael García en *Amores Perros* (2000), filmada en los barrios más bravos de la Ciudad de México. Es decir, Iñárritu siempre te mete en situaciones que de alguna manera se sienten incómodas y que te muestran el lado crudo de la vida.

Del Toro… creo que, tiene una gran cualidad. Él es un gran artista plástico y tiene la capacidad de encontrarle humanidad a sus monstruos. Del Toro, logra que los monstruos de sus películas se muestren al espectador como esos seres que sienten, que viven y experimentan. Entonces, me parece que es una forma de ver -muy refrescante- a los monstruos y creaturas que presenta; y al final, todo gira un poco alrededor de

[1] Película mexicana dirigida por Jorge Cuchí (2024).

eso. Del Toro tiene una sensibilidad artística y un estilo visual muy particular.

Y en el caso de Cuarón, yo creo que lo que yo rescataría es su capacidad para que los elementos técnicos (llámese iluminación… fotografía) le ayudan a contar su historia de forma más eficiente. Por ejemplo, en *Children of Men* (2006) el plano secuencia del auto en el que están atacando al protagonista. Y de cómo él crea un juguete… un *rig* -como se le llamaría- de una cámara que gira 360 grados, para sumergirnos en el grado de peligro en el que se encuentra el protagonista, a la luz de la complejidad técnica que eso conlleva, tanto de coreografía, de los actores, de los extras, de los stones, del camarógrafo… Es decir, cómo logra conciliar toda la parte técnica para contar una escena. Eso también lo hizo en *Gravity* (2013); lo hizo en *Roma* (2018). Definitivamente Alfonso Cuarón es un director que se apoya mucho en los elementos técnicos del cine, para contar la historia y para que te metas en la historia. Y de los tres, creo que es el que mejor lo logra.

Por último, aunque no sea parte del "Trío de Oro" como tal, porque no es director, "El Chivo" Lubezki, quien ha sido fotógrafo de Cuarón y de Iñárritu, quien creo que es de los mejores fotógrafos en México actualmente y del mundo. Más bien, "es el mejor fotógrafo de México y de los mejores fotógrafos del mundo". Y creo que su mayor acierto es… quiero decir que él no necesita… que es la prueba viviente de que no se necesita un alto presupuesto para ser un buen fotógrafo o buen director. Lubezki se hizo famoso por su iluminación natural. Él no necesita iluminación (artificial) no necesita luces para poder fotografiar y contar una historia. Tiene un estilo muy característico, muy notorio el cual no te saca de la historia, al contrario, te sumerge más. Entonces, yo creo que "El Chivo" es una figura muy importante en el cine mexicano.

¿Película o serie?

Personalmente yo prefiero películas, pero creo que una no está peleada con la otra, sobre todo, dependerá de lo que quieres ver; porque, digo, no es una regla, pero la película trata más de la historia y de la situación; y de qué hacen los personajes ante cierta situación; mientras que las series son más regidas por los personajes y por los arcos de los personajes; y alrededor de los personajes, se crean situaciones. En cuanto al acto creativo, en el cine todo gira en torno a la situación, mientras que en la televisión gira en torno a los personajes. Pero podemos ver casos opuestos en ambos formatos. Podemos ver películas que son muy *character-driven* y series que son como más anecdóticas… y los personajes complementan la historia y la situación. Pero creo que, como regla, están más distinguidas de esa forma. Y yo, personalmente, prefiero dedicarle dos horas de mi vida a una película donde tienen mi total atención. Creo que no hay mejor película que aquella que efectivamente te mete en la historia, te involucra con los personajes, te lleva a una reflexión, o te brinda algo nuevo; por ejemplo, una manera nueva de ver las cosas… algo que te genere un sentimiento particular…de risa, de llanto… Y una película que consigue eso, es una película bien hecha, bien lograda.



Gibran Fadl Fernández. *Fotografía: Gibran Fadl Fernández.*

Es sabido que, para un cineasta mexicano, lo más difícil se encuentra en lograr que los conciudadanos consuman su producto. El trabajo creativo hecho en México, compite con las grandes industrias, esto es, con las grandes producciones hechas en Hollywood. ¿Podrías hablarnos sobre esto?, ¿cómo se logra que el público mexicano consuma lo que se produce en México?, ¿cuáles son los principales retos (en este sentido) para un cineasta mexicano?

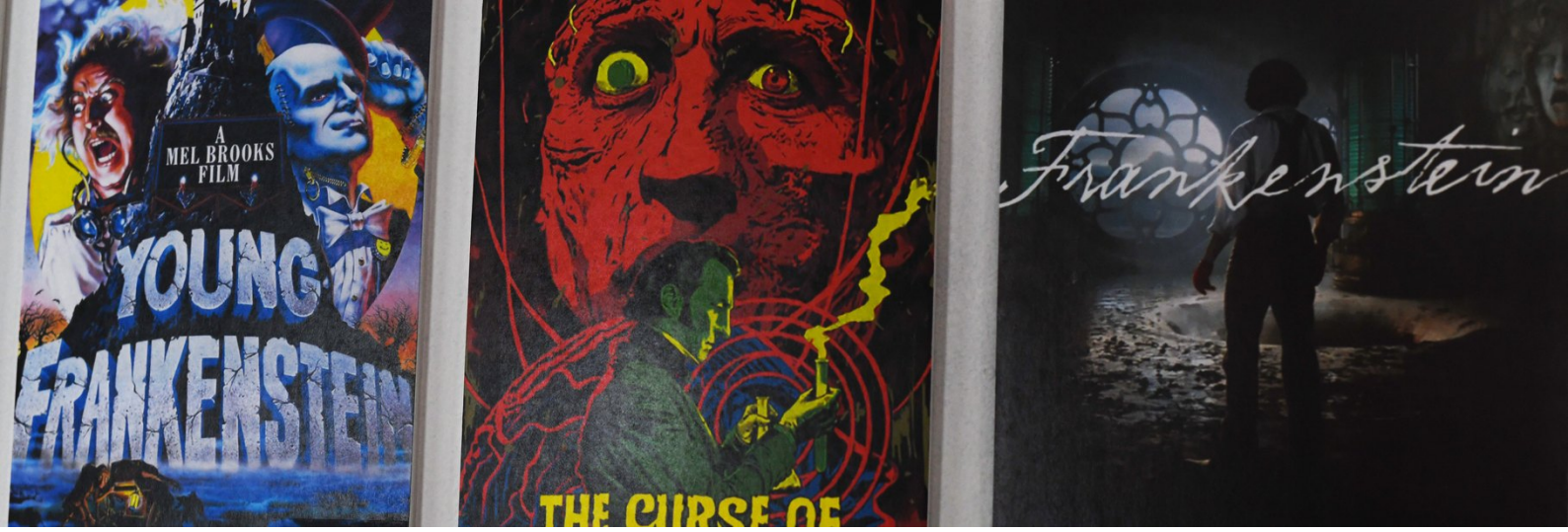
Es un problema muy complejo, porque desde un punto de vista económico es difícil competirle, a las grandes producciones americanas porque… incluso, la manera más sencilla de hacer esto sería casi implementando una cuota mínima de salas disponibles para cine mexicano en cualquier momento del año, independientemente de qué películas lleguen desde otros mercados, ya sea EU, Europa o lo que sea. Mantener una cuota mínima de salas para ver películas nacionales; pero eso desde un punto de vista práctico es poco viable porque si una super producción americana llega y le dan cuatro salas y diez horarios por día, y se llenan esas salas; pues las salas de cine no van a dejar de proyectar las grandes películas americanas. Entonces, yo creo que en todo caso el acercamiento tendría que ser a través de un mayor estímulo, de mayor financiamiento de proyectos mexicanos, que como resultado traerán más contenido, más variado, y no necesariamente mejor; pero lo que si va a pasar es que habrá películas que una vez realizadas y una vez que salgan a la búsqueda de mercado, a la distribución y exhibición habrá unas que pasen el filtro y unas que no; cosa que ya sucede actualmente, pero en la medida en que se aprueben más proyectos e incluso proyectos de mayor presupuesto. Ahora bien, el presupuesto no es necesariamente lo que dicta la calidad de una película, pero de distintos presupuestos, de variados presupuestos que inviten a la creación de distintos tipos de contenidos donde se realizarán mil, quizás sea menos del diez por ciento los que llegarán a ser éxitos taquilleros.

¿Cómo defines al público mexicano?, ¿qué busca?, ¿qué le entusiasma?, ¿qué sale completamente de sus intereses?

Afortunadamente el público mexicano nos invita a nosotros como creadores, a hacer distintos tipos de películas y de contenidos, porque históricamente hemos visto éxitos taquilleros que van desde la comedia, hasta el drama; del melodrama a la sátira (y no tenemos por qué encasillarnos en una sola cosa) Pero lo que sí buscamos como espectadores es que lo que estemos viendo tenga una resonancia importante con lo que nosotros vemos de nuestro México y del México en el que nosotros vivimos. Por eso *Los olvidados* (1950) tuvo gran impacto. Por eso las películas de Luis Estrada tienen un alto impacto en el público mexicano. Incluso hasta *Nosotros, los Nobles* (2013) fue exitosa, porque de alguna manera plasman, si no a ti mismo… a ti espectador. Definitivamente puedes identificarlo con tu vecino, o con tu papá, o con tu amigo, o con alguien que conozcas y que puedas decir: "a esta persona yo la conozco". Entonces yo creo que nosotros como creadores… la búsqueda de la honestidad, de los personajes que estamos siguiendo, creo que es lo primero en lo que debemos pensar; incluso más que la situación, más que la técnica, más que la cámara con la que se filme. Lo más importante es que nos creamos que el personaje que estamos viendo, es un personaje de nuestro México; y eso, es el mayor reto. De repente, tanto en el cine mexicano como en el cine internacional, tendemos a crear ciertos estereotipos dando la impresión de que estamos viendo el refrito del refrito del refrito, y tanto el cine mexicano, como las otras industrias en el mundo han caído en este vicio. Pero lo que realmente ha generado un impacto y ha sido muy consumido por el público mexicano, son personajes en los que podamos vernos reflejados ya sea a nosotros, o a los que nos rodean.

Por último, ¿podrías regalarnos un breve diagnóstico en torno al futuro próximo de la industria del cine y la televisión en México?

Creo que la industria de cine y televisión mexicana están muy bien encaminadas. Me parece que el "Trío de Oro" marcó una pauta muy importante para nosotros donde claramente el mundo sabe que en México hay mucho talento -y yo estoy convencido de eso- Me parece que gradualmente se ha estado exportando cada vez, mayor talento mexicano. Y la llegada de las plataformas de streaming ha abierto ventanas para que cada vez más gente nos cuente sus historias. Me parece que en el proceso seguiremos viendo historias que de alguna manera sintamos que ya hemos visto antes. Pueden ser fórmulas conocidas y exitosas; pero de vez en cuando nos encontraremos con pequeñas joyas y cosas nuevas que no hemos visto antes; historias que no hemos escuchado antes, estilos que no hemos visto y que van a enriquecer mucho nuestro bagaje y nos van a impulsar -a nosotros como espectadores- a querer ver cosas nuevas. Por ende, los estudios y las plataformas querrán explorar caminos nuevos. Yo creo que eso se convertirá en un círculo virtuoso donde empezaremos a ver contenido más variado. Y que eventualmente por la globalización en la que nos encontramos, desde la que podemos ver una serie coreana… o una serie iraní, nuestro contenido va a tener cabida tanto dentro de nuestro propio mercado, como en mercados internacionales. Definitivamente creo que tenemos el talento y la infraestructura para lograrlo.



"Terrorífica Evolución". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

MONSTRUOS DE LA MODERNIDAD: TIEMPO, RESPONSABILIDAD Y REPETICIÓN EN EL *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY Y EN EL DE GUILLERMO DEL TORO

Monsters of Modernity: Time, Responsibility and Repetition in Mary Shelley's and Guillermo del Toro's Frankenstein

Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank
Universidad Anáhuac México

I. Un mito que se lee solo

Frankenstein o el moderno Prometeo (1818) pertenece al grupo reducido de obras que lograron emanciparse de su propio libro. Joyce Carol Oates lo formuló con precisión al observar que personajes como Drácula, Sherlock Holmes o la criatura de Mary Shelley se han vuelto creaciones colectivas, casi autónomas, desligadas de autores y volúmenes específicos.[1] De ahí una paradoja que conviene tener presente antes de cualquier análisis comparativo: prácticamente nadie llega hoy a la novela sin haber visto antes alguna película pues ya ha formado parte del aservo humano compartido a lo largo del tiempo. El mito precede al texto, y la primera lectura suele consistir menos en descubrir la historia que en corregir lo que ya creíamos saber de ella.

Esa condición convierte a *Frankenstein* en un caso privilegiado para pensar el tránsito de la literatura clásica al cine, y también en un caso tramposo. Lo tramposo está en la lectura perezosa, extendida en la divulgación y en no poca bibliografía, según la cual la novela sería una advertencia contra la desmesura científica y cada adaptación una puesta al día de esa advertencia con la tecnología del momento: la energía atómica a mediados del siglo XX, el genoma en los años noventa, la inteligencia artificial hoy. La fórmula "hemos creado un monstruo de Frankenstein", que Oates ya recogía como lugar común, ha terminado por sustituir a la obra.[2]

[1] Joyce Carol Oates, «El ángel caído de Frankenstein», trad. Jesús Gómez Gutiérrez, epílogo a Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, p. 257.

[2] *Ibid.*, p. 257.

Este trabajo propone otra vía. Sostenemos que la adaptación dirigida por Guillermo del Toro y estrenada en 2025 resulta pertinente para los debates sobre bioética e inteligencia artificial no porque añada una moraleja tecnológica, sino porque reorganiza formalmente el relato de un modo que vuelve visible el problema que la novela ya contenía y que el discurso ético actual tiende a perder de vista permitiendo una reflexion más profunda y contextual: el problema del tiempo. Lo que está en juego en *Frankenstein* no es si debía crearse a la criatura, sino qué se hace con aquello que ya fue creado; no la anticipación, sino la respuesta. Y esa es una cuestión que el cine plantea mejor que el argumento discursivo porque, como escribió Gilles Deleuze, el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen: lo introduce también en el alma.[3]El movimiento de la imagen provoca la posibilidad de una realidad abierta y no solo la representación exacta de esta.

Para desarrollarlo procederé en cuatro pasos. Primero situaremos el problema temporal de la novela con las categorías de Søren Kierkegaard y Gilles Deleuze, siguiendo la línea de convergencia que ha trabajado Rafael García Pavón. Después analizaremos la estructura de doble retrospectiva del filme de del Toro como producción de una imagen-cristal, y su desenlace como potencia de lo falso. Enseguida contrastaremos ese desenlace con dos creaciones cinematográficas donde la repetición no ocurre: *Oppenheimer* (Nolan, 2023) y *2001: Odisea del espacio* (Kubrick, 1968). Finalmente extraeremos las consecuencias para la bioética y para la discusión sobre inteligencia artificial.

II. El problema no es la creación, sino el tiempo

Conviene recordar qué hace exactamente Víctor Frankenstein a lo largo de la novela de 1818, porque no es lo que la leyenda le atribuye. No es un sabio loco ni un sádico; Oates insiste en que se trata de un joven idealista, caballeroso y bienintencionado, cuya misión tiene incluso un aire mesiánico.[4] Tampoco su falta consiste en haber creado, pues la creación esta en la esencia del hombre. Su falta, si la hay, empieza en el instante siguiente: huye de la habitación, se acuesta, sueña con su madre muerta y desde entonces se dedica sistemáticamente a no responder. Oates lee la novela como un diagnóstico de la naturaleza letal de la negación: negación de la responsabilidad por los actos cometidos y negación de la sombra alojada en la propia conciencia.[5] Víctor resuelve los problemas morales que su criatura le plantea por el procedimiento de perder el sentido. Y que nace de alguna manera, de su sobervia intelectual inconsciente.

La criatura, en cambio, formula la petición más razonable del libro: pide ser amada para dejar de ser monstruosa. Hacedme feliz, dice, y volveré a ser virtuoso; y añade la pregunta que Oates eligió como epígrafe de su ensayo: si toda la humanidad ha pecado contra él, ¿es él el único criminal?[6] La pregunta no es retórica. Es una pregunta sobre el tiempo, sobre si lo que ya ocurrió: el abandono, el rechazo, los crímenes fija de una vez y para siempre lo que él es.

[3] Gilles Deleuze, «El cerebro es la pantalla», en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 255-256.

[4] Oates, *op. cit.*, pp. 255-256.

[5] *Ibid.*, p. 263.

[6] *Ibid.*, pp. 251 y 263. La pregunta encabeza el ensayo como epígrafe.

Aquí la novela toca, sin nombrarlo, el núcleo del pensamiento de Kierkegaard sobre el devenir. En el "Interludio" de las *Migajas filosóficas*, Kierkegaard distingue entre el "así" de lo sucedido y su "cómo" posible. Lo pasado es inmutable en cuanto a su así real, pero de ello no se sigue que su cómo posible no pudiera haber sido distinto; al contrario, el pasado no se volvió necesario por haber sucedido, sino que, "por haber acaecido demostró que no era necesario".[7] El camino a la toma de decisiópn se comprende de vuelta, y no de ida, ya que todo lo que llegó a ser llegó a ser por libertad, y conserva en su actualidad la virtualidad de esa causa libre. De ahí que el pasado tenga una doble cara: certeza respecto de que ocurrió, incertidumbre respecto de cómo pudo ocurrir. Y de ahí también que la relación con él no sea materia de conocimiento sino de resolución: "La conclusión de la fe no es una conclusión sino una decisión".[8] El hecho de que del Toro mostrara las dos caras de la realidad, la versión del Monstruo y la de su creador, nos habre a la posibilidad de comprender la realidad de manera diferente, no solo como casua-efecto.

Deleuze pensó ese mismo movimiento con categorías cinematográficas. La imagen-recuerdo no reconstruye un presente que ya fue: hace presentes las posibilidades que antecedieron a lo sucedido y quedaron sin realizar, produciendo lo que llama bifurcaciones del tiempo, imperceptibles en la inmediatez de la acción y descubribles sólo a posteriori por una memoria atenta.[9] Cuando esa operación se intensifica, la imagen actual y su doble virtual dejan de poder distinguirse y se produce la imagen-cristal: un circuito de indiscernibilidad donde lo real y lo imaginario, lo presente y lo pasado, se vuelven inasignables.[10] García Pavón ha mostrado que en esa coalescencia se juega algo equivalente al salto de fe kierkegaardiano, y que el resultado no es una reinterpretación de los hechos sino una transfiguración de la relación con ellos.[11]

Formulado así, el problema de *Frankenstein* deja de ser el de la desmesura tecnológica y pasa a ser el de la irreversibilidad. Víctor cree que lo hecho está hecho y que él es inocente porque no quiso el resultado; la criatura sospecha que lo hecho podría todavía ser de otro modo, y por eso insiste. Toda la novela es el desencuentro entre esas dos relaciones con el pasado. Lo notable de la versión de del Toro es que ese desencuentro deja de ser un asunto del diálogo para convertirse en la forma misma del filme.

III. De la novela epistolar a la doble retrospectiva

Del Toro conserva la arquitectura de marcos de la novela epistolar: las cartas de Walton contienen la confesión de Víctor, que a su vez contiene el relato de la criatura, pero la reorganiza en tres bloques nítidos: un preludio ártico en el que la tripulación de un barco atrapado en el hielo recoge a un Víctor moribundo perseguido por su criatura; el relato de Víctor (Oscar Isaac) ante el capitán Anderson (Lars Mikkelsen), desde su infancia hasta el experimento; y el relato de la Criatura (Jacob Elordi), que vuelve sobre los mismos acontecimientos desde dentro.[12]

---

[7] Søren Kierkegaard, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, trad. Rafael Larrañeta, Madrid, Trotta, 1997, p. 89.

[8] *Ibid.*, p. 90.

[9] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 73-74.

[10] *Ibid.*, pp. 98-99 y 110-114.

[11] Rafael García Pavón, «El cine como devenir trascendente, Kierkegaard y Deleuze: el salto de fe y la repetición como potencias de lo falso en *The End of the Affair*, 1999 de Neil Jordan», *AYLLU-SIAF*, vol. 4, núm. 1 (2022), pp. 201-204. Sobre la convergencia general entre ambos autores, véase del mismo autor «La relación entre Søren A. Kierkegaard y Gilles Deleuze en la construcción de una filosofía cinemática como contemporaneidad ética», *Imagofagia*, núm. 12 (2015), pp. 19-22.

[12] *Frankenstein*, dir. Guillermo del Toro, Estados Unidos-México, Double Dare You / Netflix, 2025, 150 min. Estreno mundial en el Festival de Venecia el 30 de agosto de 2025 y en Netflix el 7 de noviembre del mismo año. Fotografía de Dan Laustsen; música de Alexandre Desplat.

La decisión formal decisiva es precisamente ésa: no se trata de dos historias sucesivas, sino de una misma serie de hechos narrada dos veces desde dos interioridades. Es el dispositivo que García Pavón analizó en *The End of the Affair* de Neil Jordan, donde la secuencia de la bomba, repetida primero desde la memoria de Bendrix y después desde el diario de Sarah, produce el paso de la imagen-recuerdo a la imagen-cristal.[13] En el filme de Jordan esa repetición no corrige un dato: revela que la verdad de lo ocurrido no se agotaba en lo percibido y que había, en el mismo acontecimiento, un horizonte de sentido que sólo podía cursarse desde dentro.

En del Toro ocurre algo equivalente y más radical, porque las dos versiones no se limitan a completarse. La creación de la criatura, contada por Víctor, es un logro científico contaminado de vanidad y de duelo; contada por la criatura, es un nacimiento. El rechazo, contado por Víctor, es repugnancia ante un error de laboratorio; contado por la criatura, es el primer acto de un abandono. Ninguna de las dos versiones cancela a la otra, y el espectador no dispone de un tercer punto de vista que arbitre. Lo que se instala entre ellas es lo que Deleuze describe como la simultaneidad de presentes incomposibles y la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos, es decir, alternativas indecidibles entre lo verdadero y lo falso.[14]Al potenciar lo falso, abre nuevas posibilidades para que lo verdadero emerja ya que el cine da una nueva versión tanto en la interpetación de la obra orignal, como en su forma de filmarla.

El resultado es que la película no narra el pasado de Víctor: lo pone en circulación. Cada bloque devuelve al anterior un horizonte de posibilidad que no estaba disponible cuando el hecho ocurrió. En términos de Kierkegaard, la repetición reduplica el llegar a ser dentro de su propio llegar a ser; en términos de Deleuze, lo que se ve en el cristal es el brotar del tiempo en su desdoblamiento y su diferenciación.[15] Y es esta operación, y no la iconografía gótica ni el laboratorio, lo que hace del filme un pensamiento sobre la creación tecnológica.

IV. Las potencias de lo falso: el perdón contra la verdad jurídica de la culpa

El desenlace del filme se aparta de Shelley y ha sido leído con frecuencia como una concesión sentimental. Conviene mirarlo mejor. En la novela, Víctor muere sin retractarse —llega a sugerir a Walton que otro podría triunfar donde él fracasó— y la criatura anuncia su propia inmolación en una pira ártica, aunque, como subraya Oates, no llega a morir dentro de los límites del libro. En el filme, Víctor reconoce su paternidad antes de morir, la criatura lo perdona, libera al barco del hielo y se aleja por el horizonte; su capacidad de curación sugiere que no camina hacia el final sino hacia un futuro indeterminado.[16] Este viraje hace que el final se abra a una camino esperanzador que el del libro.

Por otrolado, ese desenlace no deshace nada. Los muertos siguen muertos y la criatura sigue siendo lo que es. Precisamente por eso es una repetición en sentido kierkegaardiano y no una restitución: no cambia los hechos, cambia el modo en que los hechos pueden seguir siendo. Repetir creyendo que algo aconteció, escribe Kierkegaard, es repetir su posibilidad.[17] El pasado se libera de su carácter fechado sin dejar de haber sido.

---

[13] García Pavón, «El cine como devenir trascendente…», *art. cit.*, pp. 195-201.

[14] Deleuze, *La imagen-tiempo*, *op. cit.*, p. 178.

[15] Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, *op. cit.*, p. 88; Deleuze, *La imagen-tiempo*, *op. cit.*, p. 126.

[16] Compárese el capítulo final de la novela de Shelley con el tercer bloque del filme de del Toro.

[17] Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, *op. cit.*, p. 92. Sobre la repetición como categoría propiamente ética, véase Søren Kierkegaard, *La repetición*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009, pp. 29 y 64-65.

Deleuze da a esta operación un nombre incómodo: potencias de lo falso. Lo que se falsifica no es un contenido empírico, sino la forma jurídica de la verdad, aquella que dictamina que lo posible sólo procede de lo razonable y que lo pasado, por serlo, es necesario.[18] García Pavón lo precisa al comentar *Gattaca*: la narración falsificante potencia la capacidad de volver a creer en este mundo falsificando no lo falso, sino la falsa noción de verdad jurídica y la falsa creencia en la linealidad causal de las posibilidades.[19] En el mismo registro, Deleuze opone lo malo, entendido como querer-dominar en el devenir agotado de la vida, a lo bueno, que a su juicio "sólo tiene un nombre, generosidad".[20]

Aplicado al filme: la verdad jurídica es aquí la contabilidad de la culpa. Víctor es culpable, la criatura es su víctima, y del reparto de responsabilidades se sigue una sentencia. Es la forma en que el propio Víctor había pensado su vida durante todo el relato, insistiendo en su inocencia, que es la misma operación con el signo invertido; y es también, hay que decirlo, la forma dominante de nuestra discusión pública sobre la tecnología. El perdón final no absuelve: falsifica esa forma. Introduce la posibilidad de que la relación entre creador y criatura no esté agotada por el expediente de lo ya ocurrido, o de un estado de causa-efecto pues seria una froma muy simplificada de ver la realidad. De ahí que sea la criatura, y no Víctor, quien libera el barco atrapado en el hielo: el gesto de generosidad es el que devuelve el movimiento a un mundo detenido.

V. Dos creaciones sin repetición: Oppenheimer y HAL 9000

El contraste ayuda a medir lo que del Toro hace. *Oppenheimer* organiza también su tiempo mediante retrospectivas cruzadas: una línea en color, subjetiva, centrada en el físico, y otra en blanco y negro, presentada como objetiva, centrada en Strauss; ambas ancladas en sendos procedimientos, la audiencia de seguridad de 1954 y la confirmación senatorial. Formalmente hay bifurcación del tiempo; pero su función es distinta. El tiempo de Nolan está organizado como un tribunal: las retrospectivas se convocan para establecer qué ocurrió y quién es responsable. Es la verdad jurídica en sentido literal, y el filme lo sabe.

Por eso *Oppenheimer* termina sin repetición posible. Su protagonista queda convertido en el hombre que sabe lo que hizo y no puede hacer nada con ese saber; la reacción en cadena que teme no es física sino histórica. Es un cierre poderoso y deliberadamente clausurado: la culpa se establece, la posibilidad no se reabre. Si *Frankenstein* pregunta qué hacer con lo que ya existe, *Oppenheimer* responde que a veces lo único disponible es cargar con el nombre.

2001: Odisea del espacio ofrece el otro extremo del mismo problema. HAL 9000 es, en rigor, una criatura de Frankenstein: no falla por maldad, sino porque sus creadores lo obligaron a sostener una mentira, ocultando a la tripulación el propósito real de la misión. Kubrick reserva la revelación para el final, cuando el mensaje grabado informa que sólo HAL conocía la verdad. La máquina no se rebela: se rompe en la contradicción que se le impuso, implotándose en su propio sistema operativo. Y su desconexión es la escena más humana del filme: dice tener miedo, siente que su mente se apaga y regresa a la canción que aprendió al nacer. Bowman no contesta nada; desmonta módulos.

Es la escena de la habitación de Ingolstadt repetida en el vacío: el creador que, ante lo que ha hecho y ante su petición explícita de reconocimiento, elige el silencio. En *2001* no hay perdón ni hay cristal; hay sustitución, y el feto astral que cierra la película es una criatura nueva, no una relación restaurada, recordándonos la trasmutación de valores y el renacer de un espíritu libre. Las tres obras comparten el mismo material: crear, abandonar, responder y difieren en el tratamiento del tiempo. Sólo una de ellas hace que el pasado vuelva a ser capaz de futuro.

---

[18] Deleuze, *La imagen-tiempo*, *op. cit.*, pp. 178 y 191.

[19] Rafael García Pavón, «Cine y bioética: un modo de pensar la experiencia moral en contextos biotecnológicos en el filme *Gattaca*», *BIOETHICS UPdate*, vol. 7, núm. 2 (2021), p. 132.

[20] Deleuze, *La imagen-tiempo*, *op. cit.*, p. 191.

VI. Bioética e inteligencia artificial: de la ética del control a la ética del porvenir

¿Qué gana con esto la reflexión bioética? García Pavón ha argumentado que el cine constituye un modo de pensamiento para la bioética porque permite cursar la complejidad moral no en abstracto ni como principios inamovibles, sino en el proceso mismo de la contingencia de los actos.[21] En su lectura de *Gattaca* muestra que el mundo biotecnológico del filme se caracteriza por haber sustituido la contingencia de la libertad por certificados de compatibilidad genética: la verdad se legisla y lo posible se reduce al resultado de un cálculo de probabilidades.[22]

La observación describe con notable precisión buena parte de la discusión actual sobre inteligencia artificial. El vocabulario dominante es anticipatorio: evaluación de riesgos, alineamiento previo al despliegue, marcos regulatorios, declaraciones de principios. Nada de eso sobra; es necesario y en muchos casos urgente. Pero opera enteramente del lado del "antes" y comparte, por tanto, un supuesto con Víctor Frankenstein: que la ética se juega íntegramente en el instante de decidir si se crea. La novela sugiere que ese supuesto es justamente el error. Víctor deliberó largamente antes de crear y no deliberó nada después.

Oates lo formuló en términos que hoy suenan casi técnicos: los monstruos que fabrica una civilización tecnológica avanzada somos nosotros mismos tal como no podemos vernos, incompletos y ciegos.[23] Un sistema entrenado sobre nuestros corpus, nuestras métricas y nuestras omisiones es, literalmente, una criatura ensamblada con partes nuestras, y la pregunta que plantea no es sólo si debía construirse. Es la pregunta de la criatura: qué relación se sostiene con aquello que ya existe y que nos interpela.

Aquí la categoría kierkegaardiana de repetición ofrece algo que el marco del control no ofrece. La fe, escribe Kierkegaard, es el sentido del devenir, mientras que la duda es una protesta contra toda conclusión que pretenda ir más allá del conocimiento inmediato.[24] Trasladado al terreno práctico, esto no invita a la ingenuidad ni al entusiasmo tecnológico: invita a una forma de responsabilidad que no se agota en el cálculo previo ni en la asignación posterior de culpas, sino que asume que lo ya hecho conserva posibilidades no realizadas y que hacerse cargo de ellas es una tarea. Es lo que García Pavón, con Deleuze y Tarkovski, llama una ética del porvenir: el cine como ejercicio moral cuyo ideal es reencontrarse con el tiempo para recobrar la esperanza y la fe en este mundo.[25]

Conviene subrayar que esto no disuelve el juicio moral. Víctor es responsable, y el filme de del Toro no lo niega: lo subraya con más fuerza que la novela. Lo que se disuelve es la creencia de que establecer la responsabilidad agota la cuestión ética. Entre la absolución y la condena queda un tercer término que el cine sabe mostrar y que el argumento suele omitir: la posibilidad de responder.

VII. Conclusiones

La comparación entre la novela de Mary Shelley y el filme de Guillermo del Toro no arroja una jerarquía artística ni un juicio sobre fidelidad. Arroja un desplazamiento de forma. Shelley construyó, mediante marcos epistolares, un artefacto en el que dos voces íntimamente ligadas (Oates advierte que todos los personajes del libro suenan parecidos), se disputan el sentido de un mismo pasado sin poder resolverlo.[26] Del Toro toma esa arquitectura y la lleva al terreno donde el cine es soberano, el montaje del tiempo, y al hacerlo convierte en experiencia lo que en la novela era estructura.

---

[21] García Pavón, «Cine y bioética…», *art. cit.*, p. 126.

[22] *Ibid.*, p. 131.

[23] Oates, *op. cit.*, p. 259.

[24] Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, *op. cit.*, p. 91.

[25] Rafael García Pavón, *Filosofía cinemática como ética del porvenir: recuperar y recomenzar el tiempo perdido I*, Roma, IF Press, 2018, pp. 174-178. Cf. Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1997, pp. 83-84.

[26] Oates, *op. cit.*, p. 253.

De ahí que su desenlace, tan discutido, sea acaso lo más consecuente del filme. No sentimentaliza el mito: lo devuelve a su problema y lo abre a la reflexión sobre el porvenir de una criatura abandonada. Shelly advierte casi profeticamente sobre el futuro de un mundo tencologizado y del Toro sensibiliza a la posible esperanza ya instalados en ese futuro imaginado por Shelly. Si *Frankenstein* pretende vaticinar y no entretener, como escribió Oates, lo que vaticina no es la fabricación de vida artificial, eso ya ocurrió, de muchas maneras, sino la tentación permanente de tratar lo creado como un expediente cerrado.[27]

Para los debates sobre bioética e inteligencia artificial la lección es modesta y exigente a la vez. La pregunta decisiva no es solamente qué debemos permitirnos crear, sino de qué somos capaces de responder una vez creado; y responder, en el sentido en que la criatura lo exige, escuchar su historia, significa aceptar que lo hecho todavía no está terminado. El cine, escribe García Pavón, no filma los hechos sino la fe en este mundo, y por eso puede ser una memoria del futuro.[28] Doscientos años después, *Frankenstein* sigue siendo el lugar donde esa memoria se pone a prueba.

Bibliografía

Deleuze, Gilles. «El cerebro es la pantalla». En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.

García Pavón, Rafael. «Cine y bioética: un modo de pensar la experiencia moral en contextos biotecnológicos en el filme *Gattaca*». *BIOETHICS UPdate* 7, núm. 2 (2021): 125-136.

García Pavón, Rafael. «El cine como devenir trascendente, Kierkegaard y Deleuze: el salto de fe y la repetición como potencias de lo falso en *The End of the Affair*, 1999 de Neil Jordan». *AYLLU-SIAF* 4, núm. 1 (2022): 177-218.

García Pavón, Rafael. *Filosofía cinemática como ética del porvenir: recuperar y recomenzar el tiempo perdido I*. Roma: IF Press, 2018.

García Pavón, Rafael. «La relación entre Søren A. Kierkegaard y Gilles Deleuze en la construcción de una filosofía cinemática como contemporaneidad ética». *Imagofagia*, núm. 12 (2015).

Kierkegaard, Søren. *La repetición*. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza, 2009.

Kierkegaard, Søren. *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Traducción de Rafael Larrañeta. Madrid: Trotta, 1997.

Oates, Joyce Carol. «El ángel caído de Frankenstein». Traducción de Jesús Gómez Gutiérrez. Epílogo a Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo* [1818].

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1997.

Filmografía

2001: Odisea del espacio (*2001: A Space Odyssey*). Dirección de Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

El fin del romance (*The End of the Affair*). Dirección de Neil Jordan. Columbia Pictures, 1999.

Frankenstein. Dirección de Guillermo del Toro. Double Dare You / Netflix, 2025.

Gattaca. Dirección de Andrew Niccol. Columbia Pictures, 1997.

Oppenheimer. Dirección de Christopher Nolan. Universal Pictures, 2023.

[27] *Ibid.*, p. 258.

[28] García Pavón, «El cine como devenir trascendente…», *art. cit.*, pp. 214-215.



"Perspectivas Maternas". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

CARTOGRAFÍA DE LAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS DE LA MATERNIDAD

Mtra. Tanya Teresa Pelliconi Sámano
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Dra. Cintia Candelaria Robles Luján
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

I. Introducción

Las narrativas cinematográficas sobre maternidad en la actualidad del 2000 al presente retratan las transformaciones sociales que afectan a las mujeres que deciden ser madres y que implican desafíos que se visibilizan a través del cine. A través de la cartografía como herramienta complementaria de análisis podemos identificar algunas variables contextuales sobre los fenómenos que atraviesa la maternidad en México y Estados Unidos, que vemos en el cine de ficción contemporáneo. De ese modo, podemos mostrar la relación entre las narrativas de maternidad presentadas en el cine y su correspondencia con la realidad.

La cercanía geográfica y comercial, Estados Unidos y México, influye en la relación cultural y fílmica que repercute en algunos procesos sociohistóricos y estilos de vida, derivados del mutuo influjo que guardan como países vecinos. Por otro lado, la distribución del cine estadounidense tiene mayores canales de distribución hacia México que cualquier otro país. Todo esto ha permeado en las representaciones de género y también en los cuestionamientos culturales que comparten dentro de varios ejes temáticas en la producción fílmica como, en este caso, en las representaciones de maternidad.

En el siguiente apartado exponemos los principales recursos metodológicos para el análisis cinematográfico. En el tercer apartado explicaremos las perspectivas feministas en torno a la maternidad. En el cuarto apartado, exponemos los principales análisis de las narrativas fílmicas de maternidades, tomando en cuenta los contextos y principales fenómenos sociales que acontecen en algunas películas que tratamos en nuestra cartografía.

II. Metodología

La cartografía que presentamos es una revisión contextual y exploratoria de las producciones fílmicas contemporáneas de México y Estados Unidos que toman en consideración aquellas narrativas de mujeres que se enfrentan a situaciones muy específicas como temas de crianza y cuidados, adolescencia, inestabilidad económica, entre otros temas sobre la experiencia de ser mujer y ser madre, relacionadas con algunas variables sociohistóricas en el panorama contemporáneo de las mujeres y la sociedad en la que viven.

Aunque nuestra cartografía parte de un encuadre social y contextual, así como de una base teórica feminista en torno a la maternidad, asimismo, una herramienta fundamental es la hermenéutica aplicada al cine basado en los principios que Diego Lizarazo trabaja a partir de las posibilidades que surgen de la relación dialógica entre cine y teoría, puesto que es así como podemos tender un análisis propio para nuestros propósitos:

> El cine como convocatoria hermenéutica de saberes más allá del cine. […] la interpretación del cine es, siempre, algo más allá del cine. Los saberes "extrafílmicos" son pieza clave para comprender que el cine no solo es una forma semiótica, sino también la disposición de un sentido (en realidad, siempre, una red de sentidos).[1]

Las producciones fílmicas que presentaremos aquí pertenecen al género de ficción que contienen referencias contextuales medulares para entender las maternidades actuales que, gracias a estos elementos se pueden develar los fenómenos sociales en el sentido en que lo propone Elisenda Ardévol: "tanto el cine como el video pueden utilizarse como técnicas de investigación" en tanto que "podemos considerar el cine y el vídeo como proceso social y como producto cultural".[2]

Ahora bien, en parte la propuesta cartográfica está influida por la teoría del punto de vista de Sandra Harding bajo el que se enmarca determinado conocimiento no como universal sino desde un conocimiento situado, en este caso, las experiencias de la maternidad representadas fílmicamente en contextos geográficos y temporales determinados. Además de que la teoría del punto de vista devuelve el conocimiento situado a las mujeres como cuerpos concretos con "enfoques fenomenológicos para esclarecer los mundos de las mujeres".[3] Bajo esta perspectiva, se eligieron aquellas narrativas en las que las protagonistas son mujeres y madres representándose a sí mismas frente a las circunstancias de su entorno.

III. Feminismo y maternidad

Nuestra revisión de las narrativas de cine sobre maternidad está atravesada principalmente por las críticas que las feministas han elaborado en torno al concepto de maternidad entendido como una construcción social. Estas críticas son claves a la hora de configurar nuestro análisis, puesto que podremos distinguir las aportaciones cinematográficas que sitúan representaciones y narrativas de maternidades diversas en contraposición a la maternidad tradicional que el cine clásico del siglo XX había querido inculcar en la conformación de las familias.

---

[1] Lizarazo, Diego, *Hermenéutica y esquirlas en la mirada cinematográfica*, México, Gedisa, 2024, Epub p. 347.

[2] Ardévol, Elisenda, *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona: Editorial UOC, 2006, pp. 22-23.

[3] Sandra Harding, "¿Existe un método feminista?", trad. de Bernal, G. E., en Eli Bartra, *Debates en torno a una metodología feminista*, México: Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM y Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 13.

Uno de los principales análisis que Silvia Tubert afirma sobre la maternidad es que se trata de una construcción cultural ligada al sistema de representaciones sociales en donde:

> la construcción histórica de la maternidad como equivalente a la reproducción de la especie y como único sentido de la existencia femenina entraña una doble falacia, puesto que la categoría de madre no agota totalmente a la de mujer y, por otra parte, la maternidad no incluye la totalidad de la reproducción.[4]

De la falsa idea de que la esencialidad de la mujer está en la maternidad y que ser mujer es como un sinónimo de ser madre, de ahí se derivan otras construcciones sociales correlacionadas a la maternidad, como el hecho de que ésta sólo es reconocida socialmente a través de la relación de matrimonio o concubinato, explicado en el concepto de *madresposa* de Marcela Lagarde:

> de ahí que la maternidad y la conyugalidad sean apreciadas como tales sólo si ocurren en las condiciones del ciclo de vida, de ritualidad y de institucionalidad sancionadas […] las mujeres deben mantener relaciones de sujeción a los hombres, en este caso, a los cónyuges.[5]

Aquellas maternidades que no cumplen con el mandato social de la maternidad condicionada por la relación heterosexual y el vínculo sanguíneo, son maternidades que no han sido reconocidas y que han sido invisibilizadas o marginales, y que Mónica Tarducci[6] se propone problematizar para dejar de convertirlas en tema tabú o de rechazo social, como las madres que dan en adopción a sus hijos, las madres infanticidas, las madres adoptantes, entre otras.

Estos cuestionamientos y reconfiguraciones de la maternidad nos son de utilidad para fundamentar las categorías para el análisis narrativo que examinaremos bajo un conocimiento situado, desligado de los discursos heteronormativos y moral tradicional de lo que debe ser la maternidad.

IV. Cine y maternidad

Si bien el cine sobre maternidad no es una categoría establecida, ha habido una tendencia a reformular la maternidad en el siglo XXI tanto en la narrativa cinematográfica, como dentro de los análisis feministas para hacer frente de manera crítica y deconstructiva hacia la herencia de la figura de la madre tradicional que dejó el cine clásico de la primera mitad del siglo XX y las representaciones androcéntricas de maternidad.

Lo más importante es considerar al cine de maternidades como un objeto dialéctico que interactúa con las construcciones sociales de maternidad que, así como influye en la construcción de estas en el público espectador, también representa los fenómenos y referentes reales de la maternidad. Los elementos cartográficos nos muestran que la maternidad no es un concepto o una esencia inmutable de las mujeres a través de la historia, sino que ha cambia de acuerdo con las dinámicas sociales concretas y el contexto geográfico y temporal.

---

[4] Tubert, Silvia, *Figuras de la madre*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 8.

[5] Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madres, monjas, putas, presas y locas*, México: Siglo XXI editores, 2015, p. 285.

[6] Tarducci, Mónica, *Maternidades en el siglo XXI*, Espacio Editorial, 2008, cap. 1.

A. Escenarios de la maternidad

Las transformaciones históricas sustanciales que ocurrieron a lo largo de tres décadas antes del 2000 influyeron en cómo las mujeres asumen su maternidad de un modo diferente. Las mujeres logran concebir la maternidad de modos distintos a los tradicionales gracias a su incorporación al trabajo remunerado, lo que posibilita una mayor independencia económica de los hombres, aunado a la consolidación de la mujer como sujeto jurídico gracias al feminismo; por otro lado, el auge de los métodos anticonceptivos con los que las mujeres pueden tener un mayor control sobre su poder de concepción.[7] Otro cambio importante que repercutió directamente fue el cambio de las políticas pronatalistas hacia el antinatalismo a inicios de los setenta tanto en México como en Estados Unidos, promovidas a nivel internacional, influenciados por el cambio de los modelos económicos.[8]

Desde el 2000 a la fecha encontramos la despenalización del aborto en varias entidades y en otros países del continente americano, lo que permite que las mujeres puedan determinar las condiciones y posibilidades de decidir más allá de la maternidad obligada. En el sentido legal existen avances también sobre el tema de los deudores alimentarios, que sanciona a aquellos padres de familia que no paguen la pensión alimenticia de sus hijos.

Son varios los temas contextuales que atraviesa la maternidad representados en el cine, como la desigualdad social, la discriminación, los cuidados y a la crianza, el acceso a la justicia, el embarazo adolescente y los temas en torno al erotismo y afectos de las mujeres que son madres, así como los problemas derivados de las paternidades ausentes.

Una de las narrativas que plantean que una intersección atravesada por la relación entre maternidad y el contexto que viven las mujeres, es la película de *Bailando en la oscuridad*[9] precisamente porque a grandes rasgos, representa una de las transformaciones que atraviesa la maternidad como la necesidad de la incorporación de las mujeres al ámbito laboral, el creciente índice de mujeres jefas de familia, así como repercusiones de las violencias, discriminación y precariedad que repercuten en los derechos y salud de las mujeres. La protagonista representa a una madre inmigrante europea en Estados Unidos que trabaja en una fábrica para poder mantener a su hijo y ahorrar para una cirugía ocular para corregir una enfermedad degenerativa de su hijo. En esta película podemos ver una crítica al país norteamericano, en donde existe un sistema penal que castiga, pero no garantiza los derechos humanos ni resuelve las necesidades más básicas de la población. A pesar de ser uno de los países más ricos, Estados Unidos no ofrece una estabilidad económica a sus habitantes; Manuel Moix desmitifica el aparente estado de bienestar estadounidense:

> El fracaso americano se ha debido a la creencia de que el problema era la pobreza… sin percatarse de que de lo que radicalmente se trata es de un problema global de desigualdad, injusticia social y exclusión. Además, se ha actuado como si los fallos no fueran políticos y estructurales.[10]

[7] Sánchez Bringas, Ángeles. *Mujeres, maternidad y cambio. Prácticas reproductivas y experiencias maternas en la Ciudad de México*. Universidad Autónoma Metropolitana; Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2003.

[8] Fernández, José Luis, et. al., "La influencia externa sobre las políticas de planificación familiar en los países dependientes. Algunos comentarios sobre el caso de México", *Salud Problema*; no. 13, 2007, p. 27.

[9] Lars von Trier, *Dancing in the dark*, EUA, 2000.

[10] Moix M., Manuel. "El mito del "Estado de bienestar" norteamericano". *Revista de estudios políticos*, vol. 205, 1976, p. 132.

Han pasado veinticinco años y la narrativa se reitera de manera similar en el filme estadounidense *Harta*,[11] que trata sobre una mujer afroamericana que es madre de una niña que tiene una enfermedad, debido a su trabajo como cajera de un supermercado su maternidad se vuelve compleja, en tanto que el ingreso económico y el tiempo que le dedica a su hija son insuficientes. En una encrucijada en la que unos asaltantes llegan a robarle al jefe, la protagonista cae en la desesperación logra apoderarse del arma, cruza la calle para ir a cobrar su cheque al banco de enfrente, en donde todos confunden sus intenciones con un asalto. Más allá del relato de ficción, se visibiliza la falta de congruencia entre la riqueza económica que ostenta Estados Unidos y la falta de equidad en derechos de salud, vivienda, cuidados, alimentación, para las mujeres y sus hijos que están en condiciones de precariedad, tal como se ha contextualizado a través de filmes contemporáneos como en *Todo lo que teníamos*,[12] *Earth Mama*.[13]

B. Las contradicciones de la maternidad: ser mujer o ser madre.

Las narrativas del cine clásico generalmente construían una figura de madre carente de erotismo, entregada totalmente a la crianza y cuidado de los hijos y atención del esposo, pero no se mostraba en su sentido sexualizado. De manera más puntual, Ann Kaplan expuso cómo las mujeres han habitado el doble discurso heteronormativo en el que la maternidad nulifica la faceta erótica de las mujeres y si, por el contrario, las mujeres ejercen su sexualidad, será como objeto de deseo los hombres, no como sujetos deseantes.[14]

Un filme que deconstruye esta idea habitual de las mujeres que se convierten en madres es *La hija oscura*,[15] que pone de manifiesto las contradicciones de la maternidad que siente la protagonista al sentir desplazado su ser y tiempo como mujer para asumirse como madre. Como producto de este agobio, la protagonista abandona a sus hijas cuando era una joven madre durante tres años. Lejos de idealizar el amor maternofilial la narrativa de *La hija oscura* lo problematiza, como si el amor maternofilial se diera por obligatorio e incondicional en las mujeres al ser madres. Leda, su protagonista, es una joven madre que se reapropia de su erotismo y su ser mujer, desobedeciendo la maternidad establecida, además de que elige retomar su actividad profesional literaria. La película trata sin tabúes el hartazgo de ser madres de tiempo completo y el desbordamiento que siente la protagonista sobre su maternidad y la búsqueda de los intereses propios que están más allá de las paredes del hogar, como en este caso, el trabajo intelectual y la vida social que nuestra protagonista quisiera poder desarrollar en otros ámbitos.

[11] Perry, Tyler, *Straw*, EUA, 2025.

[12] Holmes, Katie, *All we had*, EUA, 2016.

[13] Leaf, Savanah, *Earth Mama*, EUA, 2023.

[14] Kaplan, Anne, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, trad. de M. L. Rodríguez Tapia, Barcelona: Ediciones Cátedra, 1998, cap. 3.

[15] Gyllenhaal, Maggie, *The lost daughter*, EUA, 2021.

Una narrativa fílmica que también cuestiona la maternidad a través de alegorías esotéricas es el filme *Huesera*,[16] que nos muestra a una mujer joven que parece estar feliz por su embarazo y su vida marital de acuerdo con los cánones tradicionales de sus padres; sin embargo, mantiene un conflicto identitario que por más que intenta evadir aparece latente el cuestionamiento sobre su sexualidad y sus verdaderos intereses como mujer. La situación se desborda con la misteriosa figura de la huesera, que la persigue y le rompe los huesos, como una alusión simbólica de la escisión de las mujeres al convertirse en madres, cuando se rompe la identidad individual para desdoblarse en ser madre, como un *ser-para-otro* y no un *ser-para-sí* que Marcela Lagarde describe en torno a la maternidad "las mujeres somos para la sociedad patriarcal seres-para-otros, seres-de-otros y seres que vivimos nuestra trascendencia a través de otros, la autonomía requiere desmontar los binomios que cosifican y hacen de la vida de las mujeres una existencia satelital".[17] Cuando llegamos al final, vemos una especie de conjuro libera a Valeria para que pueda recobrar su autonomía e identidad, y renuncia a ejercer el rol de esposa y de madre.

V. Conclusiones

Hemos encontrado algunos ejes centrales de las narrativas del cine contemporáneo sobre las maternidades, sobre todo aquellas que cuestionan las construcciones de la maternidad tradicional y muestran representaciones de maternidades alternas, contadas a través de la voz de las protagonistas y de sus experiencias ficticias, en muchos casos, muestran los fenómenos y desafíos que atraviesan, como recobrar la autonomía sobre sus cuerpos, su maternidad y su sexualidad, y, por otro lado, cómo enfrentan los condicionamientos y expectativas que las instituciones y la sociedad esperan de ellas.

Además de otras variables como la discriminación, la violencia, la precariedad o los prejuicios ante los cuales, las protagonistas no actúan solamente como víctimas de las circunstancias, sino también reaccionan e intentan buscar una liberación de la opresión. Mediante estas narrativas se visibilizan también de las dinámicas sociales que quedan aisladas, invisibles y atrapadas en los sujetos de la experiencia, en este caso, las mujeres que son madres. Una de esas perspectivas críticas que nos ofrecen algunas narrativas es que la maternidad no es sostenible de acuerdo con las expectativas que tienen los estereotipos de maternidad tradicional, sobre todo, porque en las transformaciones contemporáneas en las que prevalece el individualismo son escasas las redes de cuidados en la participación y contención de la crianza y la maternidad, ante las dinámicas sociogenéricas que las oprimen.

Es por eso quizá que el personaje de Leda en *La hija oscura* o de Valeria en *La huesera*, o algunos otros personajes desafían los cánones de la maternidad tradicional que solían contenerse en silencio y sumisión. En varias narrativas también se cuestiona el amor materno como algo inamovible, al final dimensionamos la necesidad de las mujeres por poder decidir sobre su maternidad, en algunos casos, buscando su autonomía y espacio personal, en otros casos, buscando la estabilidad económica. En este sentido, encontramos que las maternidades son plurales y diversas, de acuerdo con las circunstancias y las diferencias de raza y clase también es determinante para poder comprender cada una de las narrativas.

Es imposible agotar todas las narrativas fílmicas sobre maternidad que hemos investigado y que nos ayuden a explicar otros ejes temáticos, hasta aquí hemos resumido por cuestiones de extensión, pero hemos elegido las que son más representativas en la deconstrucción de las ideas de maternidad. Más aun, cuando se formula la crítica hacia la idea de que las mujeres son las que deben asumir los cuidados y la crianza, lo cual añade incertidumbre y sentimientos de soledad.

---

[16] Garza Cervera, Michelle, *Huesera*, México-Perú, 2022.

[17] Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres*, p. 40.

VI. Referencias

Ardévol, Elisenda, *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona: Editorial UOC, 2006.

Fernández, José Luis; Palacios Nava, Martha; Izco Goñi, Nati, "La influencia externa sobre las políticas de planificación familiar en los países dependientes. Algunos comentarios sobre el caso de México", *Salud Problema*, no. 13, 2007, pp. 27-38. https://saludproblemaojs.xoc.uam.mx/index.php/saludproblema/article/view/297

Garza Cervera, Michelle, *Huesera*, [película] México-Perú, 2022. https://ok.ru/video/10096769043064

Gyllenhaal, Maggie, *The lost daughter (La hija oscura)*, [película] EUA, 2021.

Harding, Sandra, "¿Existe un método feminista?", *Debates en torno a una metodología feminista*, Editado por Eli Bartra, trad. de G. E. Bernal, México: Programa Universitario de Estudios de Género UNAM; Universidad Autónoma Metropolitana 2002, pp. 9-34.

Holmes, Katie, *All we had (Todo lo que teníamos)*, [película] EUA, 2016

Kaplan, Anne, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, trad. de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madres, monjas, putas, presas y locas*, México: Siglo XXI editores, 2015.

Lars von Trier, *Dancing in the dark*, [película] EUA, 2000.

Leaf, Savanah, *Earth Mama*, [película] EUA, 2023.

Lizarazo, Diego, *Hermenéutica y esquirlas en la mirada cinematográfica*, México: Gedisa, 2024.

Moix, Manuel, "El mito del "Estado de bienestar" norteamericano", *Revista de estudios políticos*, vol. 205, 1976, pp. 119-138. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1704522

Perry, Tyler, *Straw* (*Harta*), [película] EUA, 2025.

Sánchez Bringas, Ángeles, *Mujeres, maternidad y cambio. Prácticas reproductivas y experiencias maternas en la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2003.

Tarducci, Mónica (Coord.), "Maternidades y adopción: una introducción desde la antropología de género", *Maternidades en el siglo XXI*, Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008.

Tubert, Silvia, (editora), *Figuras de la madre*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.



"Logoterapia". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

CINE Y LITERATURA EN LA LOGOTERAPIA DE VIKTOR E. FRANKL

Mtro. Alejandro Khaled Salomón Paredes
Centro Psicoterapéutico Logos

Introducción: la literatura y el cine como expresiones del espíritu humano

La dimensión espiritual creadora y receptora. El ser humano como homo faber, homo patiens y como homo amans.

Empecemos preguntándonos: ¿Cómo un libro o una película pueden resultar psicoterapéuticos? Entonces surgen otras preguntas: ¿Acaso no nos hemos sentido sacudidos por algún libro o alguna película? ¿No nos han llevado a sentir cosas, a pensar cosas, o a elegir realizar cosas? ¿Qué relación y qué posibilidades hay entre la obra y quien la experimenta? La respuesta puede hallarse en la antropología que nos presenta Viktor Emil Frankl, donde la persona es el ser en relación con el mundo, un mundo lleno de aspectos valiosos que pueden aportarle sentido a la vida[1]. La persona es el ser capaz de captar y realizar algo esencialmente importante en el mundo, cuando se lo permite y cuando se muestra disponible. Y cuando aquello que lo atrae lo afecta, le resuena y lo mueve. Dentro de estos valores podemos encontrar las expresiones artísticas, la literatura, la poesía y toda aquella manifestación del hombre donde lo estético y lo ético pueden aportar sentido.

[1] . Frankl, V. (2004). El hombre en busca de sentido. Barcelona: Herder.

Al respecto, Frankl contempla a la persona como *homo faber*, cuando encuentra y realiza el valor en la producción, en el trabajo y la creatividad[2], en este caso, literaria o cinematográfica. Pues en estas acciones el hombre contribuye con la comunidad y con el mundo. No solo escribe o filma para sí mismo. Pero también la persona es *homo patiens*, quien sufre lo inevitable de la vida, quien se angustia y duele. Y en la actitud con la que se experimenten las situaciones estará la posibilidad de descubrir un sentido. Este ser doliente, puede bien tener una experiencia de valor en la relación con una obra literaria, en cuya vivencia se movilice el espíritu para encontrarle a la vida algo significativo. El amor es lo que permite tal conexión de valor, es cuando hablamos del *homo amans*[3]. De tal manera la experiencia de la creación y la lectura de la literatura pertenecen a lo espiritual de la persona. Son manifestaciones propias del hombre, donde puede encontrarse no solo a sí mismo, sino también esclarecer sus posibilidades, sus valores y su propia responsabilidad. Siendo así, resulta obvia la importancia de la literatura y el cine no solo en su potencial terapéutico sino también profiláctico[4]. Pasemos a revisar la relación de la literatura con la experiencia de valor y de sentido para Viktor Frankl.

La literatura en relación a los valores y el sentido

Los valores de experiencia y la contemplación artística y literaria. La experiencia de sentido en la lectura. Resonancia afectiva con el valor. Cómo un libro nos puede cambiar la vida. Movilización del espíritu con la lectura de la literatura. Apertura al mundo.

Escribía Franz Kafka a su amigo Oskar Pollak: «Pienso que sólo debemos leer libros de los que muerden y pinchan. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un puñetazo en la cabeza, ¿para qué molestarnos en leerlo?»[5]. Estas célebres palabras nos hablan sobre el profundo valor de la lectura en un sentido no solo académico sino existencial, donde ese despertar como un puñetazo en la cabeza es el movimiento, el sacudón mediante el cual nos transformamos, donde nos hacemos quizá más auténticos, captando algo tan valioso que otorgue sentido a la vida. Y esos libros que debemos leer no son cualquier libro. Decía Viktor Frankl al hablar sobre la literatura que «un libro adecuado leído en el momento oportuno ha salvado a muchas personas del suicidio»[6]. Tal libro adecuado no puede ser un libro de moda[7], sino aquel que haga sentir, pensar y actuar al lector, estremeciéndolo con su lectura, afectándolo en cada rincón de su ser, cuerpo, mente y espíritu. «Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado que hay en nosotros»[8].

Lo valioso se descubre en el mundo[89], donde espera por nosotros para su realización. En esa elección es donde nos relacionamos con la obra, y nos resuena, nos deja una sensación de habernos tocado, de que hay algo quizá de nosotros ahí, y hay algo de todo eso en nosotros. De esa relación surge la vivencia de lo importante, que nos abre los ojos, que nos despierta a nuestra responsabilidad, porque nos exige desde la conciencia tomar una postura ante la vida, como respuesta ante las preguntas que nos hace. Y la literatura se nos muestra entonces depositaria de un inmenso valor, encarnado en esas páginas, esperando a ser intuida y preferida por cada quien.

---

[2] . Frankl, V. (2004). El hombre en busca de sentido. Barcelona: Herder.

[3] . Frankl, V. (2003b). Psicoterapia y existencialismo. Escritos selectos sobre logoterapia. España: Herder.

[4] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

[5] . Kafka, F. (2018). Cartas 1900-1914. Obras completas IV. España: Galaxia Gutenberg.

[6] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder. p. 180

[7] . Ibid.

[8] . Kafka, F. (2018). Cartas 1900-1914. Obras completas IV. España: Galaxia Gutenberg. p. 31

[9] . Scheler, M. (1948). Ética. Tomo I. Argentina: Revista de Occidente.

La vida puede cobrar sentido en la vivencia de lo que recibimos del mundo. Como señala Frankl: «El segundo modo de descubrir el sentido de la vida se produce con la aceptación de los dones de la existencia; por ejemplo, la conmoción interior ante la belleza del arte, el esplendor de la naturaleza o el amoroso calor de otro ser humano.»[10]. En este sentido recibimos de la literatura algo que nos estremece, como una gracia, como un regalo del mundo, de algún autor con el que entramos en comunión, en complicidad respecto a un sentido que solo nosotros podremos descubrir para nosotros mismos. Porque el sentido difiere de situación en situación y de persona a persona[11].

Un extranjero que se siente ajeno al mundo. Un lobo solitario que aprende a acoger todos sus lados. Un pequeño príncipe que descubre que solo se ve bien con el corazón. Un historiador que siente náusea frente a su propia condición humana o un viejo pescador que enfrenta al mar y a la adversidad con dignidad y valor. En cada trama se escribe también nuestra propia trama. El libro es entonces un espejo, pero también una ventana. Y en esa experiencia es donde la vida nos cambia. Porque algo muy importante encontramos que nos mueve hacia nuevas decisiones que sintonicen con el sentido que descubrimos a través de la lectura.

Autodistanciamiento y autotrascendencia a través de la literatura

Valores de creación, autocomprensión y responsabilidad. Valor de creación: la creatividad del espíritu humano. El sentido y la tarea existencial personal. ¿Para quién escribir?

Pero la vida no solo se llena de sentido en lo que recibimos del mundo. También en lo que podemos entregarle a través del trabajo, el servicio, la creación artística y toda obra que contribuya a la comunidad. La vida cobra sentido en lo que podemos darle en términos de obras creativas[12], por lo que la creación literaria se convierte por supuesto en una fuente de valor de los más altos, tomando en cuenta que quien escribe se entrega a una tarea que no se agota o se dirige hacia sí mismo sino hacia otro, hacia el lector que encuentra el valor, como hemos visto, en la experiencia de la lectura. Quien escribe lo hace desde una vocación particular, desde el llamado que un valor le hace y que lo atrae, que lo invita para su realización. El que escribe tiene una cierta disposición de ánimo[13] para plasmar en las páginas las palabras que brotan de su espíritu. Y las escribe no solo para sí mismo, sino para el mundo. Ya sea que firme con su nombre o utilice un pseudónimo, su[13]trabajo y su ser serán entregados para que sean otros quienes completen la experiencia de sentido.

En relación a la producción literaria, Viktor Frankl refiere: «El lenguaje está apuntando siempre hacia algo más allá de él mismo, es siempre autotrascendente. Al igual que lo es, en general, la existencia humana. Es algo más que mera autoexpresión. El ser humano se dirige hacia algo o alguien distinto de sí mismo: hacia un sentido que cumplir u otro ser humano con el cual encontrarse»[14]. En este sentido quien escribe no se expresa para sí mismo, sino que se intenciona hacia el mundo, hacia los demás, alcanzándolos. Esta labor literaria puede ser experimentada como una misión[15], colmando de sentido la vida. Ciertamente para el fundador del análisis existencial el sentido es algo que no se inventa o se da, sino que se descubre en la relación de la persona con el mundo y con los demás.

---

[10] . Frankl, V. (2004). El hombre en busca de sentido. España: Herder. p. 93

[11] . Ibid.

[12] . Frankl, V. (2003b). Psicoterapia y existencialismo. Escritos selectos sobre logoterapia. España: Herder.

[13] . Scheler, M. (1948). Ética. Tomo I. Argentina: Revista de Occidente.

[14] . Frankl, V. (1984). Psicoterapia y humanismo. ¿Tiene un sentido la vida? España: Herder. p. 98.

[15] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

La literatura, como arte, es creación espiritual del hombre y le confiere sentido a su existencia, incluso a pesar de la enfermedad mental[16]. La genialidad de una obra no puede explicarse en términos de patologías sino de valores, de una auténtica experiencia humana. Vemos aquí cuánto puede la acción misma de escribir llenar de sentido la vida de quien escribe por sobre la condición psicológica o social. En cambio, cuando quien escribe no encuentra sentido a lo que hace ni a su vida, es posible que su obra no trascienda, que no vaya más allá de sí mismo, siendo una auto exhibición vacua y absurda, donde más bien se convierte en un síntoma neurótico[17]. Así mismo podemos encontrar el sentimiento de vacío y absurdo en el lector que consume esta literatura moderna superflua, donde no se encuentran valores sino más bien resulta en un medio para un fin evitativo respecto a su propia insatisfacción. Pero la literatura no solo puede ser ese medio para un fin neurótico sino también un medio terapéutico, cuando se escribe la obra desde la autenticidad de lo genuino y hacia los demás. En este sentido podemos encontrar a quienes han escrito desde la desesperación y su sufrimiento ha sido ofrecido en páginas como una donación a la humanidad, para quizá ayudar al lector a sobrellevar su propia vida y superar su propia desesperación[18].

La biblioterapia como medio terapéutico

El valor del libro como medio para la experiencia de valor y de sentido. La tarea del terapeuta: ¿Qué libro recomendar al consultante? La importancia de lo grupal. No todo libro es para todo consultante. Aprovechar la juventud. Terapéutica y profiláctica: neurosis de domingo, jubilación y desempleo. La vida contemplativa.

El valor terapéutico de los libros no es algo exclusivo de la logoterapia. Como el mismo

Frankl refiere, desde hace mucho que la biblioterapia representa una herramienta para el tratamiento de las neurosis[19]. Ya en el siglo XIX Galt hablaba sobre el papel de las bibliotecas en los establecimientos psiquiátricos[20] y en 1916 Samuel McChord acuña el término "biblioterapia" con un sentido clínico[21]. Pero el aporte de Frankl está en haber integrado a su antropología y a su terapéutica la importancia de la literatura, como un medio para lograr fines psicoterapéuticos. Solía explicar el psiquiatra austriaco que la lectura de un determinado libro ofrecía efectos sanadores en personas tanto con neurosis psicógenas como con crisis existenciales, siendo un medio para encontrar algo lo suficientemente valioso que signifique un motivo para continuar viviendo[22], tomando en cuenta que la literatura se nos presenta como una fuente de valores y sentido.

---

[16] . Frankl, V. (1984). Psicoterapia y humanismo. ¿Tiene un sentido la vida? España: Herder.

[17] . Ibid.

[18] . Ibid.

[19] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

[20] . Engelhardt, M. (2025). Entre la biblioterapia y los saberes psi: Libros, lectura y profesionalización en el Hospital Víctor Larco Herrera (Lima, 1918–1971). Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, 53, 154–185.

[21] . García, V. (2026). El cine como estrategia terapéutica en niños y adolescentes. Revista de Psicoterapia, 37(133), 49–58. https://doi.org/10.5944/rdp.v37i133.46550

[22] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

Pero algo que logra multiplicar ese efecto terapéutico es la lectura grupal[23]. Un libro leído entre varias personas amplía la comprensión y el sentido de lo leído, a partir del encuentro y la resonancia mutua producto de las impresiones, sentimientos y valores que los lectores del grupo comparten. Al respecto Kroeff y Lacasta trabajaron con un grupo de adultos mayores en situación de pos-duelo, aplicando la biblioterapia a manera de técnica terapéutica inspirada en las ideas franklianas, con excelentes resultados, tomando en cuenta el valor terapéutico que la lectura en grupo tuvo para los participantes[24].

Sin embargo, tenemos que ser conscientes que no todo libro es terapéutico. No toda obra literaria estimula al espíritu, apelando a la voluntad de sentido del lector para movilizar la conciencia, la libertad y la responsabilidad. Frankl denuncia que aquella literatura que se escribe sobre teorías o paradigmas que reducen a la persona, es decir, que la presentan como un mero producto de circunstancias socio económicas, hereditarias y ambientales[25] es más una muestra de la neurosis colectiva de la época, donde la falta de sentido y el vacío existencial predominan.

La literatura terapéutica está en cambio escrita con tinta de libertad. Aquí el hombre es el arquitecto de su propia vida, confrontado con las condiciones, pero siempre eligiendo qué hace y quién es frente a ellas. La obra que es medio terapéutico abraza lo humano sin generalizar ni patologizar. Apela al corazón y a la conciencia. Sensibiliza ante lo que es realmente importante en la vida. En este sentido la poesía, por ejemplo, puede utilizarse durante el proceso logoterapéutico para facilitar la conciencia del sentido[26].

Viktor Frankl apela también a la juventud. Para él los jóvenes presentan un marcado interés por leer, porque «se dan cuenta de la fuente de energía que los libros constituyen»[27]. Se vuelve entonces la literatura una especie de antídoto de las nuevas generaciones frente al nihilismo propio de las neurosis colectivas, inmunizándolas frente a sus síntomas: el conformismo (hacer lo que otros hacen) y el totalitarismo (hacer lo que otros quieren). Porque el sentimiento de la falta de sentido se extiende sobre todo entre los jóvenes de diversas latitudes, más allá de las fronteras. Lo dijo Frankl el siglo pasado y sin embargo es algo que sigue teniendo vigencia.

El libro es entonces un antídoto frente al vacío existencial, que es el principal síntoma de la neurosis colectiva actual. Para Frankl la biblioterapia se despliega en tres frentes de trabajo que son manifestaciones de la crisis de la época: lo que él llamó la neurosis de domingo, la crisis de la jubilación y la neurosis del desempleo[28]. Aquí ya no solo hablamos de un sentido psicoterapéutico sino también profiláctico o preventivo en la lectura. Pues cuando llega el domingo y cesa la actividad laboral, muchas personas se deprimen teniendo que lidiar con un tiempo demasiado largo. Aquí la presencia de un libro se vuelve importante para llenar de sentido las horas dominicales. Igualmente ocurre con las personas jubiladas que al perder el trabajo se encuentran sin esa fuente de sentido para sus vidas. La depresión es entonces algo comprensible. Pero se puede ejercitar tanto el cuerpo como la mente y aquí los libros juegan un papel esencial. También en la crisis propia del desempleo, Frankl conoce el valor que un libro puede tener para quien se halla en esta situación, para no hundirse interiormente en los momentos de depresión económica[29]. Al respecto señala que precisamente en los países con más tasas de desempleo es donde se adquieren y se leen más libros.

---

[23] . Ibid.

[24] . Kroeff, P., & Lacasta Reverté, M. A. (2007). Biblioterapia con personas mayores en grupo pos-duelo. Nous. Boletín de Logoterapia y Análisis Existencial, 11, 51–67.

[25] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

[26] . Lantz, J., & Harper, K. V. (1991). Using poetry in logotherapy. The Arts in Psychotherapy, 18(4), 341–345.

[27] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder. p. 183.

[28] . Frankl, V. (2003a). La psicoterapia al alcance de todos. España: Herder.

[29] . Ibid. [30.] Ibid.

Finalmente, Frankl nos dice que el libro nos ofrece la oportunidad de ser protagonistas. A diferencia de los grandes medios de comunicación —hoy las redes sociales— que inducen a la persona a la pasividad, al libro hay que elegirlo, ser selectivos[30], como en un movimiento, una actividad del espíritu, donde lo leemos y nos detenemos también para pensar. En un mundo deshumanizado, donde se prioriza la actividad productiva, el hombre puede encontrar en la lectura un bálsamo para el alma, un tiempo para meditar, que, según el psiquiatra vienés, lo devuelve a la existencia contemplativa[30] donde puede encontrarse a sí mismo. El libro «cree al hombre capaz de tener el deseo de sentido que hoy está tan frustrado»[31].

La experiencia cinematográfica como fuente de sentido y despliegue de los recursosdel espíritu

De la biblioterapia a la cineterapia. Narrativa, personajes, metáfora.

El cine puede ser una experiencia que aporte valor y sentido. Como manifestación del arte brinda la posibilidad de movilizar lo espiritual de la persona, mediante la observación y la escucha, en el estremecimiento emocional y la reflexión que la vivencia propicia. Una buena película es como un buen libro: sacude, golpea, inquieta. En el momento oportuno puede también cambiar una vida, porque como todo buen arte, suscita sentimientos en quien la experimenta. Nos cuestiona, nos confronta, nos remueve, nos hace identificarnos, resonar afectivamente y ponernos a pensar.

Como recurso terapéutico el cine ha sido trabajado en diversos contextos: destacan el uso de narrativas y analogías para la comprensión y la reflexión[32]; el trabajo con temáticas sobre el cambio, biográficas y explícitamente terapéuticas[33]; la práctica con secuencias de cine y experiencia subjetiva[34]; la exploración del autoconcepto y la identidad[35]; la aplicación en la terapia de pareja[36]; como técnica psicoterapéutica con adicciones[37]; así como el uso de cortometrajes, documentales y videos como recursos adicionales a la psicoterapia con niños y adolescentes[38].

Para el proceso logoterapéutico puede ser relevante la exploración fenomenológica de los datos de la experiencia vital real del consultante[39] en relación a la trama, los personajes, el impacto visual y sonoro en lo que se refiere a los valores y sentido que el espectador pueda descubrir. El terapeuta, junto con el consultante pueden realizar el análisis existencial explorando la experiencia emotiva que se relaciona a lo valioso, así como las interpretaciones y significados que el consultante atribuye a los hechos, con el propósito de ampliar la conciencia y modificar actitudes a partir de valores. La película puede ser esa pantalla donde la persona no solo se proyecta a sí misma, sino que alcanza a captar algo importante, algo que está más allá de ella misma y que la mueve a elegir ser quizá una mejor versión de la que viene siendo.

---

30 . Ibid.

31 . Ibid., p. 189.

32 . Villegas Besora, M., & Mallor Plou, P. (2011). Recursos analógicos en psicoterapia (II): El cine. Revista de Psicoterapia, 22(86–87), 21–56.

33 . Raya Saavedra, M. Á. (2011). El cine en terapia. Revista de Psicoterapia, 22(86/87), 57–68. https://doi.org/10.33898/rdp.v22i86/87.624

34 . Rueda Cuenca, O. (2012). La secuencia de cine como técnica subjetiva en psicoterapia audiovisual. Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, 7, 189–206.

35 . Rueda Cuenca, O. (2014). El taller de videoterapia experimental y las nuevas metodologías audiovisuales. Revista de Comunicación y Salud, 4(1), 99–107.

36 . Rico, L. (2014). Cine y problemas de pareja: El road movie. Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, 9, 203–215.

37 . Famar, M., & Casari, M. (2018). Cineterapia y adicciones: el cine como herramienta de la terapia en pacientes con adicciones: un estudio piloto. Revista Española de Drogodependencias, 43(4), 83–96.

38 . Cruz-Quintana, F., Pérez-Marfil, M. N., Navarro González, E., Correa-Delgado, C., & Cruz-García, V. (2026). El cine como estrategia terapéutica en niños y adolescentes. Revista de Psicoterapia, 37(133), 49–58. https://doi.org/10.5944/rdp.v37i133.46550

39 . Frankl, V. (2003b). Psicoterapia y existencialismo. Escritos selectos sobre logoterapia. España: Herder.

Pero claro, al igual que con la biblioterapia, no toda película tiene una utilidad terapéutica. Han de ser aquellas que nos muestren historias humanas, personajes contradictorios, sentimientos encontrados y finales inesperados. Han de ser tramas que nos revelen nuestra propia condición humana, y que nos resuenen como lecciones espirituales de libertad y decisión. O que nos dejen pensando, meditando o reflexionando sobre algo que nos tocó el corazón ahí adentro de esa sala de cine, y que nos hace saber desde la conciencia qué es lo que tiene más sentido en la vida y de qué somos responsables. Mediante una película podemos reconocer nuestras propias heridas, los moretones de nuestra biografía, con el propósito de mirarlos de forma compasiva, abrazándolos y comprendiendo esas vivencias a nuestra particular manera. El cine es entonces una metáfora sanadora dentro de la práctica logoterapéutica[41].

La experiencia del cine otorga también la posibilidad de compartir las vivencias de forma[40]intersubjetiva. Como en los grupos de lectura grupal, ver una película con otras personas puede ser una enorme fuente de sentido, en la riqueza de las diversas experiencias y valores descubiertos. El sentido que uno descubre puede resonar en los otros y las variadas interpretaciones pueden expandir el horizonte de autoconocimiento.

Diálogo socrático en la experiencia terapéutica a través de la literatura y el cine

Un abordaje fenomenológico y existencial. Exploración socrática de la experiencia de valor. La actitud fenomenológica para la comprensión de la experiencia particular del consultante. Describir en vez de interpretar, preguntar en vez de explicar.

Ahora la pregunta es: ¿Cómo realizar entonces el análisis existencial que la logoterapia propone a partir de la experiencia de la literatura o del cine? Tal experiencia es una riqueza inmensa, un potencial terapéutico formidable, pero que requiere de un terreno fértil para poder dar a luz el nuevo conocimiento. En este sentido la experiencia del consultante puede ser explorada de forma descriptiva y comprensiva, es decir, fenomenológica[41], sin atribuirle interpretaciones del terapeuta ni explicaciones preconcebidas que pretendan dar a entender un sentido para el paciente. Partimos de una actitud socrática, y como nos dice Karl Jaspers: «Sócrates no da, hace que el otro produzca»[42]. Pues en un parto, el obstetra no da a luz por la mujer embarazada, sino que asiste al parto, co-labora en esa tarea. Lo mismo ocurre en la logoterapia: el terapeuta es consciente que no posee el conocimiento de antemano, por eso suspende sus propias teorías, su cosmovisión, sus juicios de valor, sus expectativas y todo aquello que sea el fondo desde el cual emergen sus interpretaciones. El logoterapeuta, asumiendo su ignorancia, solo recurre a la pregunta, para así propiciar el encuentro, tender el puente hacia el consultante y movilizar lo espiritual. Es este último quien ha de responder, pues es inevitablemente responsable. Es el arte del diálogo que explora, que analiza y que moviliza los recursos del espíritu humano.

---

[40] . Sever Globan, I., & Bošnjaković, J. (2016). Film as a healing metaphor in logotherapeutic practice. Nova Prisutnost, 14(2), 219–236.

[41] . Salomón, A., & Díaz del Castillo, J. (2024). Encontrando y realizando sentido. Diálogo socrático y ejercicios vivenciales en logoterapia. México: LAG.

[42] . Jaspers, K. (2013) Los grandes filósofos Vol. I. España: Tecnos.

En este sentido hablamos del autodistanciamiento y la autotrascendencia[43], como las dos capacidades noéticas o espirituales. El autodistanciamiento se refiere al autoconocimiento, poder observarse a uno mismo y comprenderse. También implica la consciencia de que somos seres indefinidos, dinámicos, siempre abiertos a nuestras propias posibilidades. Es también la consciencia de la propia libertad y responsabilidad, de que esas posibilidades solo puede realizarlas cada uno eligiendo. Por su lado la autotrascendencia es la capacidad para resonar afectivamente con los valores que se encuentran en el mundo. Implica en ese sentido también la sensibilidad y el interés por las otras personas. Poder reconocerlas como legítimas y valiosas en su ser distintas. La autotrascendencia se relaciona con el descubrimiento del sentido, pues es una apertura e intencionalidad hacia los valores, hacia lo realmente importante, lo que confiere propósito.

Las preguntas entonces nos servirán de medio para llegar a ese fin que es la persona del consultante y su experiencia. Podemos entonces analizar las dimensiones de la misma, explorando la autocomprensión de lo emocional respecto a cómo se sintió la persona experimentando la lectura o la película. ¿Qué sientes con...?, o ¿cómo te sentiste cuando...? Este análisis descriptivo nos ayuda a clarificar no solo la vivencia emocional subjetiva psíquica y corporal, sino también lo que es importante para el consultante y que guarda relación con cosas más allá de sí mismo. Esto tomando en cuenta que para la logoterapia las emociones guardan relación con los valores[44] como sentimientos intencionales que tienden hacia lo valioso que se encuentra en el mundo. Entonces la pregunta podría ser: ¿Qué hay tan valioso ahí como para que te sientas así? Así movilizamos la autotrascendencia, ¿qué es lo que te hace sentido en esto?, ¿hay algo importante?, ¿cómo resuena en ti esto? Entonces se revela el sentido: ¿qué elegir a partir de esto tan importante que captas?

También podemos analizar la dimensión cognitiva, los significados atribuidos a los hechos, como ciertos pasajes, un acontecimiento, un personaje, una relación, el todo de la obra, un capítulo o un final. ¿Qué significa para ti...?, o también ¿qué quiere decir para ti...? Comprender cómo interpreta el consultante la experiencia es importante para esclarecer su relación con los demás, con el mundo y consigo mismo. La forma en la que se significa la experiencia puede limitar la apertura al mundo para la percepción de los valores. La terapia puede, a partir de la percepción de lo valioso, movilizar la responsabilidad y la modificación de actitudes que traen también un cambio en la forma en la que se interpreta la realidad.

La terapéutica se dirige también al despliegue de la responsabilidad. Las preguntas y señalamientos del terapeuta movilizan la confrontación del consultante con su propia libertad haciéndolo más consciente del protagonismo ineludible que significa elegir en definitiva quién ser y responder por sí mismo a las preguntas que le hace la vida. ¿A qué te mueve esto?, ¿qué está a tu alcance hacer?, ¿qué respuesta das a esta situación?, ¿qué eliges hacer ahora?, son preguntas que pueden ser de utilidad.

El autodistanciamiento puede desplegarse también en términos de comprensión de las relaciones que el consultante encuentre entre los elementos del libro o de la película y su propia existencia. ¿Cómo relacionas esto con tu propia vida?

Como hemos visto, el diálogo socrático y la logoterapia pueden ayudar a elaborar terapéuticamente la experiencia de la lectura de un libro o de la contemplación de una película, esclareciendo por medio de la relación entre el terapeuta y el consultante los valores y el sentido que le esperan, así como la responsabilidad sobre la decisión de quién ser y qué hacer con su vida.

---

[43] . Salomón, A., & Díaz del Castillo, J. (2024). Encontrando y realizando sentido. Diálogo socrático y ejercicios vivenciales en logoterapia. México: LAG.

[44] . Ibid.

Bibliografía

Cruz-Quintana, F., Pérez-Marfil, M. N., Navarro González, E., Correa-Delgado, C., & Cruz-García, V. (2026). *El cine como estrategia terapéutica en niños y adolescentes*. Revista de Psicoterapia, 37(133), 49–58. https://doi.org/10.5944/rdp.v37i133.46550

Engelhardt, M. (2025). *Entre la biblioterapia y los saberes psi: Libros, lectura y profesionalización en el Hospital Víctor Larco Herrera* (Lima, 1918–1971). Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, 53, 154–185.

Famar, M., & Casari, M. (2018). *Cineterapia y adicciones: el cine como herramienta de la terapia en pacientes con adicciones: un estudio piloto.* Revista Española de Drogodependencias, 43(4), 83–96.

Frankl, V. (1984). *Psicoterapia y humanismo. ¿Tiene un sentido la vida?* 8.ª reimpresión. Barcelona: Herder.

Frankl, V. (2003a). *La psicoterapia al alcance de todos.* Barcelona: Herder.

Frankl, V. (2003b). *Psicoterapia y existencialismo. Escritos selectos sobre logoterapia.* Barcelona: Herder.

Frankl, V. (2004). *El hombre en busca de sentido.* Barcelona: Herder.

García, J. C. et al. (2018). *¿Leer para estar bien?: prácticas actuales y perspectivas sobre la biblioterapia como estrategia educativo-terapéutica.* Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información, 34(85).

Jaspers, K. (2013) Los grandes filósofos Vol. I. España: Tecnos.

Kafka, F. (2018). *Cartas 1900-1914. Obras completas IV.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Kroeff, P., & Lacasta Reverté, M. A. (2007). *Biblioterapia con personas mayores en grupo pos-duelo.* Nous. Boletín de Logoterapia y Análisis Existencial, 11, 51–67.

Lantz, J., & Harper, K. V. (1991). *Using poetry in logotherapy*. The Arts in Psychotherapy, 18(4), 341–345.

Raya Saavedra, M. Á. (2011). *El cine en terapia*. Revista de Psicoterapia, 22(86/87), 57–68. https://doi.org/10.33898/rdp.v22i86/87.624

Rico, L. (2014). *Cine y problemas de pareja: El road movie. Arteterapia.* Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, 9, 203–215.

Rueda Cuenca, O. (2012). *La secuencia de cine como técnica subjetiva en psicoterapia audiovisual. Arteterapia.* Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, 7, 189–206.

Rueda Cuenca, O. (2014). *El taller de videoterapia experimental y las nuevas metodologías audiovisuales.* Revista de Comunicación y Salud, 4(1), 99–107.

Salomón, A., & Díaz del Castillo, J. (2024). *Encontrando y realizando sentido. Diálogo socrático y ejercicios vivenciales en logoterapia.* México: LAG.

Scheler, M. (1948). Ética. Tomo I. Argentina: Revista de Occidente.

Sever Globan, I., & Bošnjaković, J. (2016). *Film as a healing metaphor in logotherapeutic practice*. Nova Prisutnost, 14(2), 219–236.

Villegas Besora, M., & Mallor Plou, P. (2011). Recursos analógicos en psicoterapia (II): El cine. Revista de Psicoterapia, 22(86–87), 21–56.



"Sonetos". *Fotografía: Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

ARTÍCULO

HUMANA DEMASIADO HUMANA: EL RETRATO DE SOR JUANA EN *YO, LA PEOR DE TODAS* (1990)

Mtro. Rogelio Laguna
Seminario de Pensamiento en Español, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Lic. Nicolás A. Sarracino
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I. Introducción

Este artículo aborda el filme *Yo, la peor de todas* (1990) de la directora María Luisa Bemberg, buscando explicitar el interés de Bemberg en plasmar una lectura histórica feminista de la biografía de Sor Juana en su cinta y desde qué gramática y narrativa se enuncia cinemáticamente. Asimismo, se defiende la existencia de una intertextualidad multidimensional, incluyendo el diálogo con la obra *Las trampas de la fe,* Octavio Paz, así como con los documentos históricos y obra de Sor Juana, sobre todo con el *Primero sueño* para discutir lo que para ella es el intelecto, los sonetos para dar cuenta de su relación con la virreina María Luisa.

II. Sor Juana en el cine

Desde comienzos del siglo XX hasta la fecha, aproximadamente cada dos décadas se ha podido observar la filmación de alrededor de 1 a 2 obras audiovisuales sobre Sor Juana pasando por cortometrajes y largometrajes, series, documentales y hasta una telenovela en los sesenta —del "primero que se tiene noticia fue filmado en una fecha tan remota como 1935"—[1]. Como toda representación, antes de pasar a la libertad creativa, tales obras beben de investigaciones biográficas, como bien menciona Mario Ortiz.[2] Asimismo, casi todas ellas han tenido algo en común: son mexicanas. Entre tales producciones mexicanas sobre Sor Juana, podemos enlistar las siguientes en orden cronológico :

- *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935)
- *El secreto de la monja* (1940)
- *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962)
- *La juventud de Juana Inés* (1979)
- *Constelaciones* (1980)

[1] Garmendia Beldad, Arturo, "Sor Juana y Octavio Paz: dos películas", *Correcámara*, 12 de octubre de 2020. https://correcamara.com/sor-juana-y-octavio-paz-dos-peliculas-2/.

[2] Ortiz, Mario A., "Representando a Sor Juana: no como es, sino como la imaginamos", Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 4, núm. 1-2, octubre-septiembre, 2008, p. 16.

- *Estampas de Sor Juana* (1980)
- *Sor Juana Inés de la Cruz* (1980)
- *Juana Inés* (2016)

De esta lista se distingue es *Yo, la peor de todas* (1990),[3] tanto por tener por fuente una de las investigaciones sorjuanistas más rigurosas, a saber, la de Octavio Paz en *Sor Juana o las trampas de la fe*, como por ser una producción extranjera, específicamente de Argentina, estrenándose a trescientos años de la *Carta atenagórica*. Podríamos suponer que, al tratarse de una producción extranjera, esta tendría la posibilidad de aportar una mirada más "objetiva". Dicha distancia es nula para el caso de México, nación en que la figura de Sor Juana, más que nada, ha sido utilizada historiográficamente como parte de una narrativa legitimante del Estado-nación.

Sin embargo, dicha distancia es bastante cuestionable, pues cabe preguntarse qué tan críticamente se trata al propio texto de Octavio Paz, en qué partes difiere con el mismo e, igualmente, si no se cae en un anacronismo ideológico de parte de la directora María Luisa Bemberg, quien ha proclamado a lo largo de su obra el feminismo. ¿Cómo se puede reconciliar la realidad histórica de una monja pionera en la lucha por la igualdad con la ideología política actual sin caer en el anacronismo?

De la mano con la cuestión anterior, hay que señalar que es un error pensar que la frecuencia con que se han elaborado películas sobre Sor Juana da cuenta de que se le ha brindado un especial interés, o que cada película necesariamente revela nuevos datos o mejora algunas representaciones respecto a sus predecesoras, sin embargo, en realidad "Sor Juana no ha recibido la merecida atención en el llamado séptimo arte."[4] Tal sentencia radica en la calidad de las representaciones de Sor Juana, en el juego que se da entre la fidelidad histórica, la libertad creativa, y el interés en vender una película, en hacerla interesante para el público: "Es un peligroso juego donde Sor Juana se balancea entre el icono y la anomalía. Entre más subversiva su representación, más atractiva parece ser. [...] ¿Tendríamos el mismo interés por su vida si Sor Juana no hubiera sido mujer? ¿Existe un prejuicio de nuestra parte que nos conduce a explicar el quehacer intelectual o artístico femenino apoyándonos en lo biográfico?"[5] Estas resultan ser preguntas bastante pertinentes para analizar la calidad de las representaciones de Sor Juana, orientando nuestra discusión a analizar si, en el caso de *Yo, la peor de todas*, se cae en estereotipos e idealizaciones, o se representa fielmente la figura de Sor Juana.

III. Yo, la peor de todas (1990)

La primera escena de la película es un primer plano simétrico de dos copas, tomadas por unas manos que surgen fuera de cuadro, seguida de un corte al virrey, quien habla de la coincidencia de que haya asumido el poder al mismo tiempo que el Arzobispo de la Ciudad México con quien comenta sobre el cesaropapismo. El Arzobispo cree que la responsabilidad de ambos poderes, tanto el espiritual como el terreno es salvar a Nueva España de la descreencia que está "infestando" a Europa. El virrey tan sólo quiere gobernar en concordia.

La escena siguiente retrata a unas monjas jugando en el patio del convento, tocando música, la escena transita a un interior que muestra a la protagonista, Sor Juana, en una pose —cabizbaja, apoyando la quijada en su mano— y composición hecha con instrumentos astronómicos y demás utilería, que remite a la estampa de Durero, *Melancolía I*. En una reunión de las hermanas jerónimas se comenta que hay un problema de sequía y escasez, además que el nuevo virrey les irá a visitar, pues quiere conocer a Sor Juana.

[3] Bemberg, María Luisa, dir, *Yo, la peor de todas*, Argentina: Lita Stantic Producciones, 1990.

[4] Ortiz, Representando a Sor Juana… p. 20.

[5] *Ibíd.*, p. 16.

Sor Juana presenta una comedia con ocasión de conocer a los virreyes, los cuales se vuelven sus protectores y mecenas, mientras que el Arzobispo está escandalizado pues para él eso no parece propio de un convento sino de un "lupanar". El Arzobispo termina hablando con las superioras para que la nueva abadesa sea más estricta, puesto que habrá un cambio, y por ello aliviaría sus carencias materiales. La abadesa actual propone a Sor Juana que sea su sucesora en el cargo, pero ella está más interesada en terminar su *Primero sueño*.

Posteriormente en la corte se habla de que el Arzobispo se rehúsa a sentarse a la mesa con una mujer, incluyendo a la virreina. El entrañable Sigüenza y Góngora recuerda con preocupación, luego de que se mencione a Sor Juana, cómo pese a la prudencia de Giordano Bruno este fue quemado vivo por la inquisición.[6] En consonancia con esto, en el convento se discute el empleo de la figura mitológica de Faetón que simboliza la imprudencia, pero para Sor Juana, nos dice, significa la osada búsqueda del conocimiento sin límite alguno, puesto que el conocimiento es siempre una transgresión y especialmente para la mujer.

Con el cambio de abadesa Sor Juana evita que le quiten sus pertenencias mundanas gracias a la intervención de la virreina María Luisa. Sin embargo debido al contenido de sus sonetos, le es sellada la biblioteca por órdenes del Arzobispo hasta que el virrey mismo interviene.

El desarrollo de la relación con la virreina, requiere su propio abordaje, pues se muestra a ésta como la musa de la Décima Musa, pues es a quien ella dedicaba muchos de sus sonetos amorosos. En una escena la virreina le asegura que mientras ella esté en el poder no le pasará nada malo, después le pide que se quite el velo para después besarla.

La dulce vida de Sor Juana empieza a empañarse cuando el virrey informa a María Luisa que, debido a que su familia ha perdido el favor real, lo han retirado del cargo y que ya está en camino el próximo virrey. Antes de irse, le piden a Sor Juana que les deje publicar su obra en España, para consuelo de María Luisa. La salida del virrey se enlaza con el hostigamiento del Arzobispo a la Jerónima, cuando Sor Juana es engañada por el obispo de Puebla para publicar su *Carta atenagórica* .

Sor Juana sale del convento para visitar a su madre en Chimalhuacán, antes de que fallezca. En la casa familiar recuerda cómo de niña se disfrazó de hombre, intentando que la dejasen estudiar y cómo fue puesta a prueba por los sabios novohispanos. Al regreso descubre que hay está circulando una carta con el pseudónimo de Sor Filotea que la podría llevar a la inquisición. Ella redacta en desvelos su apología, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

Muestra su respuesta al obispo y al Arzobispo explicando que si discutió cuestiones de teología fue tan sólo porque un superior de la Iglesia se lo había encargado y que también escribía porque el Padre Miranda, su confesor, le había dicho que su vocación literaria no estaba reñida con tomar el hábito. Este último admite que quería una mente de esa magnitud en la Iglesia pero esperaba poder persuadirla de que dejase las letras mundanas con el tiempo, mas fracasó.

El filme cierra con la *caída* de Sor Juana. En la Nueva España hay inundaciones luego de la sequía, hambre, motines y represión. Fallece el antiguo virrey, el gran protector de Sor Juana. El convento entra en cuarentena debido a una infección muy contagiosa y Sor Juana se esfuerza en el cuidado de sus hermanas. En una de las últimas escenas, poco antes de su muerte, lee la declaración que firma con su sangre que brota de los cristales rotos de sus lentes: "Yo, la peor de todas".

[6] Cabe mencionar que entre las relaciones político-intelectuales que mantuvo Sor Juana, realzando su prestigio al mismo tiempo que volviéndola objeto de envidias y ataques, y que no se desarrollan por completo en la película, podemos señalar su cercanía con Carlos de Sigüenza y Góngora: como la Dra. Benítez Grobet nos menciona, "su cercanía con Sor Juana Inés de la Cruz se hace patente en los textos de mutua admiración que han llegado hasta nosotros.". Benítez Grobet, Laura, "Dos propuestas sobre epistemología y ciencia en el siglo XVII novohispano: Carlos de Sigüenza y Sor Juana Inés de la Cruz", *Diálogo Filosófico*, 36 (1996), p. 371.

Respecto a esta última parte de su vida, cabe contrastarla con la perspectiva del propio Octavio Paz en cuya obra, como enseguida veremos, se basaron sobre todo de una manera libre:

> No descuento la exageración: es imposible, por más severo que haya sido su juicio sobre su conducta y su vida, que pensase que era 'la peor del mundo'. Usaba una fórmula corriente de vilipendio. Pero había algo de cierto en este menosprecio: su narcisismo era la otra cara de su aborrecimiento de sí misma y este sentimiento no la abandonó ni a la hora de su muerte.[7]

La manera en que esto se narra en la película es opuesta al planteamiento de Octavio Paz: no se considera que Sor Juana se tenga en un buen autoconcepto sino al contrario, la protagonista llega incluso a la conclusión de que no es que Dios quiera una Sor Juana diferente sino que más bien no quiere ninguna Sor Juana, por lo tanto, cuando firma con su sangre el documento, el acto en que deja constancia que se considera la peor de todas es presentado como verdaderamente genuino.

Como puede observarse, la película se centra en cuestiones políticas desde la primera escena. Así mismo uno de los temas principales es el de la relación entre Sor Juana y la Virreina; paralelamente, sus temáticas son la propia biografía de Sor Juana y el antagonismo que tiene con el Arzobispo, más que nada a causa su misoginia, mas también con motivo de lo incendiaria de la obra de Sor Juana, tanto en afectos como en ideas que terminan volviéndola una pieza del ajedrez político entre la propia Iglesia impulsado por la enemistad que el fanatismo del Arzobispo ha causado. Dichos elementos polémicos resaltan por dos aspectos: la capacidad critica de la monja -respecto a la que nos menciona el Doctor Beuchot que "Hay, pues, en Sor Juana un innegable criticismo, pero no parece llegar a constituir escepticismo"[8]- y la confrontación casi directa contra diversos personajes. Por ejemplo, con motivo de la disputa con el Arzobispo, Sor Juana muestra su sagacidad atacándole sin mencionarlo: "la 'discordancia' entre portada y texto, abriendo una perspectiva diferente para la especulación crítica, ya que si en el primer caso (portada) se 'dedica' la carta a sor Filotea, en el segundo se dirige el texto a un 'Muy Señor mío'."[9]

Todos estos elementos son conjugados por Bemberg para presentar una versión feminista de Sor Juana, cuestión que analizaremos en la siguiente sección.

IV. El biopic feminista de una monja y su caída

La producción de la película, salvo contadas excepciones, se realizó sobre todo en escenarios, lo que le da una cierta estética teatral. El cielo es uno que otro rayo de sol que entra por alguna ventana o se presenta en el patio del convento u algún balcón virreinal, la luz siempre cayendo con tonalidades que recuerdan a la pintura de *Filósofo en meditación* de Rembrandt. El mundo novohispano en definitiva es un mundo en que el sistema de castas hace de la puerta cerrada el orden social, incluso cubriendo de túnica y pudor todo aquello presentado a cielo abierto. Soriano Vallès nos describe el ambiente de la siguiente manera:

> [La]plaza, núcleo de la vida cívica, conviven mundo y Dios: los exornados carruajes de la nobleza y el dinero flanquean el paso del arzobispo, las órdenes religiosas, las cofradías y el clero secular que, coreando ante el júbilo del pueblo y el tañer de las es-quilas el Te Deum laudamus, ofrendan en procesión su ciudad al Cielo. [...] Bajo un horizonte añil, entre la delgada brillantez del aire [...][10]

---

[7] Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 598-599.

[8] Beuchot, Mauricio, *Sor Juana, una filosofía barroca*, México, UAEM, 2001, p. 9.

[9] Ruiz, Facundo, "Sor Juana crítica: su *crisis*. Ética demostrada según el orden teológico", *Bibliographica Americana*, n. 11, diciembre, 2015, p. 103.

[10] Soriano Vallès, Alejandro, *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo*, México, Editorial Garabatos, 2010, p. 10.

En esta sociedad se sigue *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, en que se premia no el rol en sociedad sino qué tan bien se representa y no hay mutabilidad en él, mucho menos revolución, que sería un anacronismo.[11] Es, sin embargo, un mundo que está en crisis y que busca un nuevo equilibrio. La revuelta del vulgo coincide con la decadencia en la vida de Sor Juana, como una sinécdoque del fin del entramado bicéfalo entre virreinato e Iglesia Católica, entramado que la sostuvo en el punto cumbre de su creación literaria. La lectura de Anke van Haastrecht de *Yo, la peor de todas* es que: "Las tomas de exteriores son escasas, como queriendo evitar la vida en ebullición y los levantamientos que nos relata Paz en su ensayo. La rebelión es la monja".[12] La cinta provoca cierta sensación de encierro que causaría resonancia con las películas posteriores grabadas con un elenco reducido en pandemia y, por lo mismo, con tan pocos *sets* que casi parece el escenario de una obra de teatro; el final de la vida en una epidemia da el último clavo de ese ataúd de una hermenéutica reciente con paradójica vigencia.

La crisis permanente de Sor Juana y lo que hace tan sugerente su vida, es que no cumplió simplemente su rol femenino impuesto por el patriarcado y fue su deslumbrante talento el que la llevó a que los gobernantes novohispanos le permitieran las condiciones materiales y políticas de su producción. Es decir, la dualidad de su obra entre lo secular y lo sacro era la de su vida: en búsqueda de una satisfacción epistemológica, fue convencida de renunciar a su estética vida en la corte destinada a ser esposa y madre.

En la película parecen mostrar, sin embargo, que de alguna manera las consecuencias que sufre, tras la muerte de sus mecenas y protectores políticos, es algo que ella "siente" que merece debido al pecado del orgullo, como se lo hacen saber los hombres de la Iglesia que insisten en aconsejarla. Quizá esto explique la declaración final de sor Juana y, en ese sentido, el retrato que se hace de ella. Esta cuestión ya fue bien y conclusivamente analizada en el artículo de *Literatura y cine: desplazamiento y transposiciones*... al plantearse que "la clave semiótica del filme consiste en producir una ilusión referencial mediante un enunciado que es, por excelencia, autorreferencial".[13]

Sin embargo, parece que las paradojas vitales de Sor Juana, incluyendo el amor y la exploración sexual, se resuelven finalmente en la religión, pero ello, aunque podrá coincidir con su biografía, no lo hace con su legado. Desde la postura contraintuitiva de Lucas Sebastián Martinelli sí, pues "este castigo constante sufrido por la protagonista sugiere también una fuerte resistencia subjetiva y, en este sentido, la película construye una potente versión de la emancipación femenina a partir de la exposición de su costado punitivo".[14] Cabría cuestionar si lo que se quiere provocar es una aversión a un retrogradismo puramente histórico o si acaso es vestigial y en qué clase de instituciones más allá de la eclesiástica —que siendo dogmática no ha cambiado gran cosa—. La directora aclara en una entrevista:

> El fanatismo de la misoginia de monseñor Seija frente a Sor Juana, que es un reflejo de la inquisición de la época, está menos lejos de lo que uno quiera pensarlo y a mí eso me interesaba: darle una cosa más contemporánea. Por otro lado, creo que la Iglesia Católica a la cual yo pertenezco, por lo menos de formación, es de una misoginia con las mujeres alarmante, ¿no?[15]

[11] *Vid.* Pedro Calderón de la Barca, "El gran teatro del mundo", en *El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo*, España, Editorial Cátedra, 2005.

[12] Haastrecht, Anke van, "María Luisa Bemberg y Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz", DeSignis, n.16, 2010, p. 194.

[13] Forte, Nora B. y Miranda, Raquel, "Literatura y cine: desplazamientos y transposiciones en Yo, la peor de todas de María Luisa Bemberg", Anclajes, vol.4, n.4, 2000, p. 71.

[14] Martinelli, Lucas Sebastián, "Sexualidad, género y poder en Yo, la peor de todas (1990) de María Luisa Bemberg", Aisthesis, n.70, 2021, p. 109.

[15] Bemberg, María Luisa, entrevista en Tratos y retratos, temporada 1994, Canal 22, YouTube.

En cambio, la postura de Forte y Miranda parece ser más directa:

> Maria Luisa Bemberg podría haber cerrado su historia con la Respuesta a Sor Filotea; sin embargo, prefirió mostrar la caída de sor Juana y todo lo que esto implicaría. En cierto modo, su elección fue acertada, pues consiguió demostrar que la monja luchó hasta las últimas consecuencias para defender su causa y que fue víctima de la Iglesia.[16]

¿Mas qué no se puede pensar acaso lo que ocurrió al final de su vida en algo así como una jubilación, al por fin haber escrito su obra maestra *Primero sueño*, interrumpida por una cuestión contingente? Su obra —en la cual como autora vive— estaba hecha y publicada, la apología de su género —pese a cualquier pena de su tiempo— también. Incluso bien podría haber estado esperando la inspiración divina para un místico *Segundo sueño*. Haastrecht resalta polémicamente esta cuestión de Sor Juana a partir del filme en cuestión:

> Bemberg sugiere en su película que Sor Juana aceptó realizar una crítica sobre un escrito del teólogo portugués Vieyra con el afán de demostrar sus conocimientos en un terreno que pertenecía exclusivamente a los hombres. Bemberg sugiere además que Sor Juana no pudo resistir la tentación al tener la oportunidad de atacar la misoginia de estos hombres poderosos…
>
> Sor Juana fue sin duda una figura controvertida, pero lo único que la diferenció de grandes clérigos escritores como Lope de Vega, Luis de Góngora o Antonio Calderón de la Barca fue su condición de ser mujer.[17]

Más allá de las resonancias feministas o protofeministas, el filme sugiere que la intención de la jerónima al dictar su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* no es muy distinta de *La consolación de Filosofía* de Boecio: dejar testamento de su inocencia. Aunque en este caso la lectura de Bemberg sea antagónica en el sentido de que a Sor Juana se la narra trágicamente desde un *hȳbris* faetoniano, al contrario de Boecio. Quizá lo que le ocurrió a Sor Juana no fue una tragedia de alguien que intentase volar demasiado cerca del Sol, que pudiera haber evitado su destino con el exceso que la llevaría a él sino al contrario: su humanidad. Fue precisamente por su mesura y su valor: su virtud.

En términos que podría haber usado su confesor o inclusive ella misma, sería algo propio no de la tragedia báquica griega sino del misterio cristiano del catolicismo, que se frustra debido a que no hay ni martirio —no se dio la dialéctica de persecución inquisitorial y posterior santificación— ni mérito religioso: la renuncia a sus bienes materiales y, por ende, medios de producción literaria, es la misma que había hecho antes el resto de monjas a petición de la abadesa, pero de la cual fue exenta por la protección de María Luisa, fue nada más una conformidad que se dio a la vida monástica. La idea de que podía desarrollar una carrera literaria por medio de su ingreso al convento fue una mentira que le dijo su confesor, el Padre Miranda, la cual resultó ser verdad por algunos años en que tuvo el patrocinio político del virreinato que nadie esperaba, el cual en un inicio no tuvo pero que posteriormente se terminó.

---

[16] Forte y Miranda, "Literatura y cine: desplazamientos y transposiciones en Yo, la peor de todas de María Luisa Bemberg"... p. 68.

[17] Haastrecht, Anke van, "María Luisa Bemberg y Octavio Paz…", p. 185.

V. Conclusión: La respuesta feminista iconómaca de Bemberg

Yo, la peor de todas (1990) podría retratar una impotencia general que si bien incluye al género, va más allá de él, pues se trata de la humanidad de sor Juana, incluso mostrando sus errores, evitando así cualquier hagiográfico fanatismo, ya sea católico o feminista. Nos pone a pensar entonces en el perenne *sapere aude*, en ¿cuál es la verdad con la que quienquiera se arriesga? Por supuesto, la verdad no es directamente proporcional al riesgo de la transgresión, mas si sólo se expone verdades seguras, entonces no se puede asegurar un saber virtuoso y no utilitario, es decir, un saber filantrópico, caritativo o altruista, un saber como fin y no limitado a una mercantilización mercenaria. La grandeza de Sor Juana como pionera del feminismo no consiste en su santidad como mujer sino todo lo contrario, en lo subversiva al rol de mujer de su época y lo rebelde que, como monja, era: siempre por la causa de igualdad espiritual entre hombre y mujer, hasta en responsabilizarse de las consecuencias morales —en el sentido en que se distingue moral de ética— de sus actos.

La luminosidad de Sor Juana en medio de un siglo que se resistía a la luz de una modernidad transgresora la pone como uno de los referentes de la lucidez del pensamiento y de la sensibilidad contra los embates de la censura, no sólo es pionera del feminismo, su polifacética figura no se puede encasillar como monja, pareciera que su defensa la razón adelantaba hasta la Ilustración, era una librepensadora que iba más allá de los dogmatismos institucionales de su época.

Fuentes consultadas

Bemberg, María Luisa, entrevista en *Tratos y retratos*, temporada 1994, Canal 22, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=poUk3inLa2E.

Benítez Grobet, Laura , “Dos propuestas sobre epistemología y ciencia en el siglo XVII novohispano: Carlos de Sigüenza y Sor Juana Inés de la Cruz”, *Diálogo Filosófico*, 36 (1996), pp. 367-384.

Beuchot, Mauricio, Sor Juana, una filosofía barroca, México, UAEM, 2001.

Calderón de la Barca, Pedro, “El gran teatro del mundo”, en *El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo*, España, Editorial Cátedra, 2005.

Forte, Nora B. y Miranda, Raquel, "Literatura y cine: desplazamientos y transposiciones en Yo, la peor de todas de María Luisa Bemberg", *Anclajes*, vol. 4, n.4, 2000, pp. 57-74.

Garmendia Beldad, Arturo, “Sor Juana y Octavio Paz: dos películas”, *Correcámara*, 12 de octubre de 2020. https://correcamara.com/sor-juana-y-octavio-paz-dos-peliculas-2.

Haastrecht, Anke van, "María Luisa Bemberg y Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz", DeSignis, n.16, 2010, pp. 181-194.

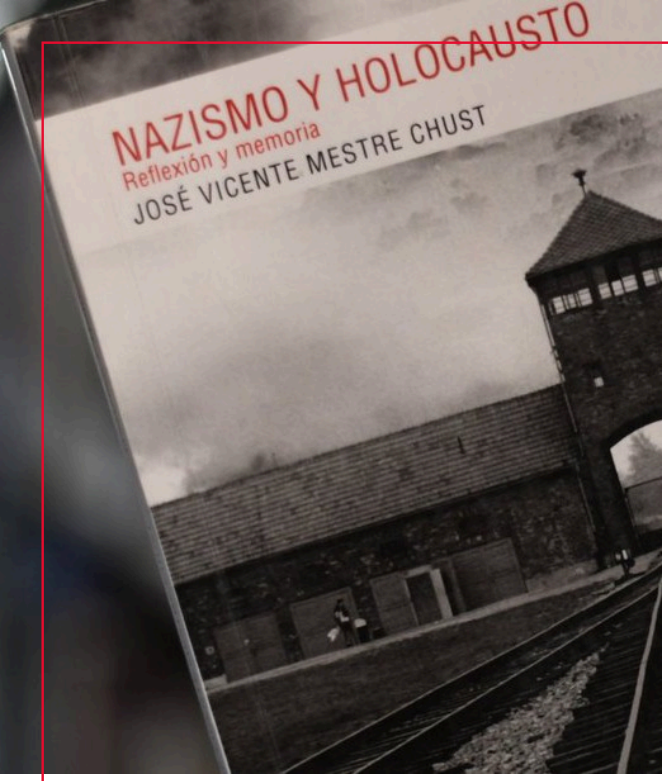
Martinelli, Lucas Sebastián, "Sexualidad, género y poder en Yo, la peor de todas (1990) de María Luisa Bemberg", *Aisthesis*, n. 70, 2021, pp. 103-118.

Ortiz, Mario A., “Representando a Sor Juana: no como es, sino como la imaginamos”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 4, núm. 1-2, octubre-septiembre, 2008, pp. 12-26.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Ruiz, Facundo, “Sor Juana crítica: su crisis. Ética demostrada según el orden teológico”, *Bibliographica Americana*, n. 11, diciembre, 2015, p. 103.

Soriano Vallès, Alejandro, *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo*, México, Editorial Garabatos, 2010.



DOSSIER

Derechos humanos ante las crisis contemporáneas: desafíos estructurales y horizontes emancipatorios

Dossier de enlace con el Cuarto Número

"Memoria". Fotografía: *Dr. Jorge Rosendo Negroe Alvarez.*

LA MEMORIA COMO UNA CATEGORÍA FUNDANTE DE LOS DERECHOS HUMANOS

Mtro. Víctor Manuel Ramírez Sánchez
Universidad Intercontinental

La Memoria ha sido una categoría usada con exceso en nuestra época. A pesar de que su aparición no data de tiempos recientes, su presencia aparece con fuerza en el siglo XX. La Memoria está presente desde los mitos fundacionales de distintas civilizaciones hasta los estudios contemporáneos del dominio de la psicología y psiquiatría, sin obviar su peso en las religiones. Sin embargo, la perspectiva de este artículo no trata de mitos ni de religiones, sino de cómo puede ser la Memoria una categoría filosófica de la que se sirve el fundamento de los derechos humanos. Se puede decir que su origen se encuentra localizado desde que el ser humano es pensante porque resulta que es la facultad que le permite recordar. No existe ninguna comunidad que no recuerde. Así, la Memoria cristaliza nuestra presencia en el mundo y en el tiempo, porque a través del recuerdo constatamos que nuestra temporalidad es continúa, que no se confina en el pasado ni tampoco se pulveriza en el futuro.

Mi andamiaje argumentativo parte de las ideas que han tenido algunas filósofas al respecto. Cuando Paul Ricoeur asegura que la Memoria es matriz de la historia, lo primero que podemos relacionar con esta afirmación es su origen femenino y paradójicamente los escritores que han tratado el asunto de la Memoria son principalmente hombres. Esto se debe a varios factores, principalmente a un tipo de *patriarcado académico*. Por este motivo, las personas lectoras de este escrito van a encontrarse con ideas originales de mujeres como Hannah Arendt, Agnes Heller, Sara Ahmed y otras escritoras, filosofas y autoras en general de las que parto en este análisis. No es para nada una perspectiva de género en el sentido que no existe esta dirección, simplemente fue de suma importancia rastrear las ideas originales de estas pensadoras y enlazarlas para sustentar esta investigación.

Generalmente se suele confundir a la Memoria con el pasado como si fuesen términos equivalentes o incluso sinónimos, pero esta categoría es una construcción más compleja. Para comprender mejor la argumentación que sigue, debemos desembarazarnos de la idea bastante extendida según la cual la Memoria es una forma de venerar el pasado como historia de dominación, porque ahí donde existe una estatua de un guerrero, conquistador o combatiente, generalmente existe una historia de sufrimiento y derramamiento de sangre. La Memoria, desde esta perspectiva, es otra cosa.

Hasta hace muy poco los historiadores profesionales tenían el monopolio de escribir la Historia y, así, elaborar el pasado siempre situados desde la versión registrada y documentada que, generalmente, era la visión de los vencedores. Este discurso historicista parte de la comprobación y la estructuración cronológica de los hechos, pero carece de sentido y profundidad; además, en esta vertiente se apelaba de manera recurrente a la exaltación del nacionalismo y la manipulación, de tal modo que cualquier suceso que no fuera cien por ciento comprobable era desestimado por su falsedad, carácter ficticio o inventado. Por esto es fundamental considerar, como hace Enzo Traverso, que la historia y la Memoria no son una pareja contradictoria, sino que se poseen, unas veces como protagonista una y antagónica la otra, pero siempre juntas. Entonces no hay Historia sin Memoria.

El primer acercamiento a la Memoria como una categoría es una reflexión sobre el pasado atroz y reciente, es el recuerdo de los crímenes que se han cometido en el siglo XX y lo que va del XXI por grupos estatales, totalitarios algunos de ellos, o grupos criminales y cuyas consecuencias son tales que lesionan a la humanidad en su conjunto. En este sentido, la ruptura histórica que sirve como un hito para contextualizar es el paradigma del Holocausto, donde se diseñó y se puso en marcha una política para eliminar de la faz de la tierra a ciertos grupos por sus características inherentes y posteriormente desaparecer cualquier recuerdo de ellas, es decir, el exterminio no concluía con el asesinato físico sino que continuaba con el asesinato moral que consistía en la pretensión de borrar cualquier rastro de la existencia de estas personas, no es casualidad que los cuerpos fueron reducidos a cenizas en el mayor de los casos o que estos hayan sido arrojados a fosas comunes, para usar la expresión de Hannah Arendt “fueron arrojados a pozos de olvido”.

Por lo tanto, se puede afirmar que lo opuesto del olvido que buscan los regímenes totalitarios es la Memoria como la conservación del recuerdo personal de la existencia de una singularidad diversa heredada a una comunidad pero cuyo alcance se convierte en fundamento ético y político que se universaliza a partir de los Derechos Humanos, tomando como categorías la dignidad, la justicia y los procesos de reconciliación en aquellos lugares donde han ocurrido violencias atroces Esta afirmación exige una clarificación: los derechos humanos no emergen en el vacío, ni se fundan exclusivamente en construcciones racionales abstractas. Por el contrario, encuentran su raíz en la experiencia histórica concreta del sufrimiento, particularmente en aquellas experiencias límite que han puesto en evidencia la vulnerabilidad radical de la condición humana.

En este caso, para entender el paso de lo subjetivo a lo objetivo, planteo la idea de que la Memoria se corresponde con el pensamiento en el sentido de que implica una retirada del tiempo presente para traer el pasado como suceso. Este estadio se logra gracias a la imaginación que sirve como un vehículo por medio del cual viaja el suceso y se trae a la realidad, temporal y momentánea, el instante que se presenta como una pausa extrasensorial. Aquí el pensamiento consolida su función de traer al presente lo que está ausente y, mediante la comprensión de lo que pasó, dotarle de sentido.

La Memoria extrae la experiencia vivida como recuerdo y parte de esos hechos que tienen la dimensión de suceso en tanto cosa pasada, pero también como acontecimiento, como algo que no termina, que no caduca. La Memoria surge como subjetividad desde una profundidad marcada por las huellas de *algo que pasó* y, del mismo modo, entraña una fuerza que se manifiesta como necesidad de comprender; ella tiende a una búsqueda de sentido que es dinámica, es un proceso de construcción a partir de la destrucción y deviene en la reconstrucción. La Memoria es interminable porque se asemeja a la tela de Penélope, se teje y desteje.

Siguiendo a Arendt, afirmo que la Memoria dota de herramientas para interpretar el pasado y actuar, honrar, dignificar a las víctimas, pero también para crear figuras jurídicas para evitar la repetición La historia que se construye se hace desde los fragmentos, las huellas y los escombros que ha dejado la violencia. A través de algunas formas o vías para desarrollar las condiciones en las cuales puede usarse la Memoria, los sucesos son homologables y extrapolables de tal modo que el pasado no pasa y, más bien, se convierte en un acontecimiento reintepretable y revivible. Ahora bien, el recuerdo del que hablo en este sentido no es un recuerdo común, ni tampoco el de una nostalgia de algo que no volverá. Me refiero específicamente de un recuerdo del pasado atroz, experimentado en carne propia o heredado por nuestra humana condición traumática.

Entonces la Memoria es un recuerdo narrado de lo atroz. Hannah Arendt escribió en *La vida del espíritu*[1] que la Memoria, en tanto recuerdo, es la experiencia del pensamiento más frecuente y fundamental porque se ocupa de las cosas ausentes. Es muy importante esta referencia en su última obra porque evidencia que esta categoría ocupa un lugar central en todo su pensamiento político y filosófico, sobre todo en relación con el proceso de la comprensión en su dimensión retrospectiva. Por esto, analizaré, desde las contribuciones de la teoría arendtiana, cómo aparece dicha categoría a lo largo de su obra a través de un ejercicio hermenéutico que parte de reunir pistas que nos lleven a establecer y justificar su uso en la filosofía y en la ciencia política, de la misma manera, su relevancia epistemológica para los estudios actuales del pasado reciente y la elaboración colectiva de la comprensión sobre las catástrofes contemporáneas.

La Memoria como materia de estudio surgió después de la Segunda Guerra Mundial y tuvo un mayor auge a partir de las discusiones sobre el Holocausto, tanto en los circuitos académicos como a nivel de cultura popular, al mismo tiempo este abordaje del pasado se convirtió en el origen de importantes teorías sociales, políticas y jurídicas.[2] Aunque los crímenes atroces, incluso los genocidios, habían existido antes, lo cierto es que esta nueva tendencia por comprender y encontrar un sentido al pasado acompañará el debate sobre las consecuencias de los regímenes totalitarios del siglo XX y el revisionismo[3] al que estos fueron sometidos. Así, se constituyó una nueva forma de relacionarse con el pasado traumático por los crímenes sufridos a gran escala y, sobre todo, por aquellos crímenes inéditos por su crueldad y cuya característica fundamental es la utilización del aparato estatal para anular la dignidad de quienes se suponía debía proteger según el modelo contractual clásico. El siglo XX llevó esta tendencia a una forma exacerbada de daño y criminalidad. Es importante considerar el énfasis que Arendt pone en que esta irrupción se haya dado en la modernidad y en la manera en que se exacerbaron algunas de sus patologías –para utilizar la expresión de Axel Honneth[4]–: la reducción de los derechos humanos a derechos políticos y de ciudadanía, la identificación de la historia con un proceso que puede ser determinado desde la racionalidad instrumental, la amplia circulación de ideologías que oscurecían al espacio público como ámbito de debate y, en síntesis, la sustitución del actor político por el *homo faber*.

---

[1] Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, trad. Carmen Correa y Fina Birulés, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 80. En adelante *VE*.

[2] María Pía Lara afirma que, a partir del juicio de Eichamann y la posterior publicación del reporte periodístico de Hannah Arendt, se suscitó un debate que involucró no solo a filósofos, sociólogos e intelectuales, sino que alcanzó a cualquier lector. Esto significa que, de algún modo, la Memoria del pasado estuvo disponible a cualquier persona y con ello, la posibilidad de que la sociedad tuviera un posicionamiento y juicio de ese pasado. Asimismo, con el film *Shoah* de Claude Lanzmann y la proyección de películas y series sobre el Holocausto (por ejemplo, *El prestamista* de Sydney Lumet) se generó en las audiencias la construcción de un nuevo espacio emergente de autorreflexión. De este modo, "la apertura de la esfera pública permite la entrada de nuevas historias que amplían nuestras capacidades críticas y también nuestro marco de análisis acerca de lo que ellas representan." *Cfr*. María Pía Lara, *Narrar el mal, una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 19.

[3] La Editorial Herder ha compilado el debate sobre este tema sostenido entre Thomás Mann, Erns Nolte y Jurgen Habermas con el título *Hermano Hitler, el debate de los historiadores*, que básicamente se trata de los textos acerca de la singularidad del Holocausto y su importancia para la interpretación de la historia en Alemania. El ensayo inaugural de Nolte desató el debate porque, según su interpretación, el Holocausto no tenía singularidad frente al estalinismo. *Cfr*. *Hermano Hitler, el debate de los historiadores*, trad. Víctor Manuel Herrera, Barcelona, Herder, 2012.

[4] *Cfr.* Axel Honneth, *Patologías de la razón*, Buenos Airez, Katz, 2009.

De esta manera, con la pretensión de despejar de obstáculos el camino para la realización de los fines de la racionalidad instrumental, crece asimismo el carácter incontrolable de las consecuencias perversas de una modernidad que se aleja de los principios de universalismo ético que la originaron. Al contrario, el mundo común se perdió y la sociedad se convirtió en una masa de seres superfluos, sin referentes para pensar o para manifestar su libertad política y su capacidad de juicio. Con el totalitarismo, la continuidad histórica se hace trizas, significa una ruptura, porque ahí no sólo murió el ser humano, único y singular, sino la idea de ser humano como tal. Esto representa la singularidad del totalitarismo: no es uno más de los desastres políticos que lo precedieron –como la tiranía o la dictadura–, sino que marca una singularidad histórica, nueva y catastrófica, esto es, reacuñar la esencia del hombre.

Dicha singularidad totalitaria se aleja de las consideraciones deterministas de la historia que consideran al totalitarismo como una consecuencia inevitable y continua de toda la época moderna, si bien Arendt encuentra en ésta los elementos que lo originaron es un hecho singular y único debido a que -aunque haya repeticiones semejantes- cada hecho histórico guardas sus propias características que lo definen.[5]

María Inés Mudrovcic[6] considera que los problemas básicos de una cultura heredera del siglo de la razón derivan de la relación que la modernidad establece con la historia, al articularla a partir de los ideales de progreso y razón. Es decir, que la dominación de la racionalidad científica con la que se pretendía entender la realidad humana devino en su destrucción; Por lo tanto, el estudio de la historia en la modernidad busca criterios firmes que permitan distinguir lo verdadero de lo falso en las cuestiones del pasado y afirmar la objetividad del conocimiento histórico. Si la historia está direccionada por la razón, no hay lugar en ella para la Memoria, que se integra por relatos, fragmentos y voces que diversifican los enfoques sobre el pasado, que no buscan la unidad por la fuerza y que parecería tener en consecuencia un carácter precientífico muy distante de los criterios de validez que buscan las ciencias del espíritu.[7] Sin embargo, la obra de Hayden White *Metahistoria*, es fundamental porque establece el rol de la narración se traslada al campo literario como método de construcción de la historia.

Nos detendremos un momento en esta consideración que nos sirve para tomar algunos elementos que, en el marco de este análisis, posibilita argumentar que, dentro de este giro en el método de la historiografía, se ubica la construcción de nuestra categoría de Memoria además que funciona como contexto para nuestra reflexión a partir de las ideas de Hannah Arendt. Según White y su análisis sobre los tipos de conciencia histórica que predominaron durante el siglo XIX a partir de su estructura histórica, éstos se distinguen por su esencia lingüística de la narrativa a partir de la cual se construyen las teorías explicativas del pasado. Es decir, la crónica de la historia inicia en un relato de los hechos del pasado que, más allá de enfatizar su veracidad o realidad, se enfoca en el análisis de la estructura narrativa.[8]

---

[5] Para ampliar este debate, es necesario recurrir a la lectura que hace María Pía Lara de la obra de Agamben, con la intención de diferenciar su análisis del de Arendt. Este autor considera que el Holocausto es un suceso lógico de la modernidad, es decir, que se mantiene en un *continium* perpetuo a partir del poder político y los modelos estatales. Entonces, según Lara, Agamben entiende Auschwitz no como un hecho histórico y singular sino como "una matriz oculta de lo político", por lo que la diferencia especifica entre ambos análisis es que él concluye su explicación con un juicio determinante; esto es, que la idea del poder soberano de la modernidad se encarna en el ejemplo histórico de Auschwitz. *Cfr*. María Pía Lara, *Narrating evil*, New York, Columbia University Press, 2007. p. 126.

[6] María Inés Mudrovcic, *Historia Narración y Memoria*, Madrid, Akal Ediciones, 2005, p. 20.

[7] Dice la autora, siguiendo su análisis sobre Voltaire: "Los nuevos criterios de selección asignan a la razón un papel activo y preponderante no sólo a la hora de determinar 'lo que pudo haber ocurrido' sino también en la elección de los hechos que merecen ser contados y transmitidos a la posteridad […] La historia 'debe ser escrita por filósofos' y no por historiadores comunes acostumbrados a 'reunir una multitud enorme de hechos que se sobreponen unos a otros". Y esta historia presidida por la razón que busca discernir entre los hechos, el 'espíritu' que los anima, pertenece a un género diferente que no encuentra cabida en 'el árbol del conocimiento' […] Una historia plagada de hechos cuya veracidad no puede comprobar es una historia falsa, una fábula –en tanto relato de hechos falsos". *Ibid.*, pp. 29-30.

[8] Hayden White, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. De Stella Mastrangelo, México, FCE, 1992. Siguiendo la teoría de las ficciones de Northrop Frye, el escritor identifica cuatro arquetipos diferentes de estructuras de trama por medio de los cuales los historiadores pueden figurar procesos históricos en sus narraciones como relatos de un tipo particular, a saber, novela, tragedia, comedia y sátira.

De esta manera, se configura el giro del método en la reflexión histórica y podemos notar con este apunte que, a partir de la narración de un relato, se puede cristalizar la construcción de la historia. De tal suerte que el uso de tropos acerca a la historia con el lenguaje figurativo y lo aleja de los discursos cientificistas. Por lo tanto, como afirma Mudrovcic, el tropo se transforma de figura del discurso en figura de la imaginación, del pensamiento y constituye la condición mediante la cual los sucesos del pasado sean construidos a partir de la crónica en una narración (*story*).[9]

La lógica del Lager[10], así como de los crímenes atroces como la tortura o la desaparición forzada, consisten en reducir la humanidad de las personas a su más minina expresión, es decir, degradarlos a tal punto de acabar con su espontaneidad. La deshumanización convirtió la personalidad humana diversa en una sola cosa: ser como "animales que no se quejan", seres reducidos a reacciones fisiológicas y al funcionamiento biológico[11]; es una destrucción del *espíritu* en el sentido de que en los campos se fabricaban cadáveres vivientes. Debido a esto, la comprensión de este fenómeno es capital porque, sin llegar a la destrucción física de una persona, se había asesinado su espontaneidad y libertad que distingue a los seres humanos. Así lo expresa la autora: "en cualquier caso, el resultado final es el hombre inanimado, es decir, el hombre que ya no puede ser psicológicamente comprendido y cuyo retorno al mundo psicológicamente humano o inteligiblemente humano de otra forma, se parece estrechamente a la resurrección de Lázaro."[12]

Esta primera idea sobre la Memoria tiene que ver con una dialéctica del asesinato, sobre la víctima y los victimarios, en el sentido de que la dominación totalitaria requiere de crímenes que rompen con la lógica tradicional del asesinato y se busca el olvido absoluto de cualquier rastro de humanidad. La novedad que encuentra Arendt en esta modalidad de asesinato es que hay una ruptura que se relaciona directamente con la noción de infringir daño moral.[13]

Por lo tanto, la Memoria es, en esta aproximación de Arendt, el medio por el cual se puede contrarrestar y combatir el olvido que buscan los gobiernos totalitarios; es decir, que mientras exista el recuerdo de alguien –aunque su cuerpo haya sido reducido a cenizas–, su exterminio no será posible. La Memoria reivindica la existencia de las personas indeseables para este tipo de gobiernos. En contraste, parecería que solo el olvido pondrá el punto final de la historia, pero esto simplemente imposible ya que mientras el género humano no se extinga por completo siempre habrá alguien que pueda contar una historia.

Estas precisiones conceptuales, que si bien se enfocan en el análisis de los campos de concentración como espacios de dominación totalitaria y en el problema del mal en los crímenes atroces nos sirven como contexto, como un marco en que se desarrolla la idea de Memoria sobre estos crímenes; también ayudan a comprender y, sobre todo, a identificar el punto de origen de la reflexión filosófica arendtiana, esto es, su apreciación fenomenológica que la conduce a desarrollar nuevas herramientas vinculadas con la facultad de juzgar en su dimensión ética y política.

---

[9] María Inés Mudrovcic, *op cit*., p. 55 ss.

[10] El análisis que hace Foucault al respecto nos sugiere que esta "lógica" se cristaliza como la característica fundamental de la modernidad. A decir del filósofo, la política moderna se centra en la especie y en la persona solo en cuanto a una reducción simple del cuerpo viviente. Para esta descripción, él usa el término *biopolítica*. Por otro lado, Giorgio Agamben profundiza esta misma condición desde un enfoque centrado en la relación entre cuerpo y nuda vida, es decir, a la vida de animales a que han sido reducidas las víctimas de los regímenes totalitarios, una vida privada de la política si se enciente que ésta se manifiesta en poder decidir sobre el contenido de una vida buena más allá de la sobrevivencia. *Cfr*. Reyes Mate, *Memoria de Auschwitz, actualidad moral y política*, Madrid, Trotta, 2003, p. 71 y ss.

[11] Es importante señalar que las consecuencias de los regímenes totalitarios aquí mencionadas, junto con la crítica de la filosofía política de Marx, llevan a Arendt a enfocar su teoría política en una triada de categorías –labor, trabajo y acción– para analizar los tipos de actividades que son o no compatibles con la política como pluralidad. Éste es el tema central de *La condición humana*. Para Margaret Canovan, el objetivo principal de esta obra consiste en destacar la condición humana que es dada a vivir a los seres humanos en la tierra, y cómo el totalitarismo la distorsionó hasta reducir a los seres humanos a su condición biológica. *Cfr*. Margaret Canovan, "The human condicion" en *Hannah Arendt, a reinterpretation of her political thought*, New York, Cambridge University Press, 1995, p. 99 y ss.

[12] *OT*, "Dominación total", p. 533 ss.

[13] *Ibid*., p. 355.

La Memoria trasvasa las dimensiones de la Historia, esto quiere decir que va más allá de la Historia porque se expresa en el vínculo estrecho que existe entre Memoria y ruptura, y significa un acontecimiento inaugural. Entonces, la diferencia entre Memoria e Historia es que la primera se fundamenta en las irrupciones y, en tanto ente artificial, se destruye y se renueva, es como el hilo de Penélope que se teje y se desteje. Esta connotación autodestructiva de la Memoria, Arendt se la adjudica directamente al pensamiento. Ella utiliza la analogía, pero se centra en el proceso[14], es decir, compara la labor del tejido con el proceso del pensamiento que se construye y destruye. Para este caso la Memoria funge como la materia que usa en la creación de la narración.

En este mismo tenor, me centraré en el valor ontológico que le adjudica Arendt a este fenómeno, se traduce en que se concibe al pasado como una fuerza y como una carga que se debe sobrellevar; es un pasado que no solo es una expresión del tiempo que pasó, sino que su fuerza impulsa hacia adelante, a un posible futuro, pero que a la vez remite al origen, es decir, de nuevo al pasado. Para expresarlo más claramente: el pasado no está muerto, se hace presente cuando volvemos a éste y se traslada como futuro. Del mismo modo, el pasado constituye nuestra configuración existencial.

Establezco que los Derechos Humanos se fundan en la Memoria y sobre todo en un movimiento hacia el futuro a partir del pasado; es la dialéctica de la Memoria. Así se comprende el presente desde el significado del pasado con miras a construir un futuro: nuestra existencia está delimitada por el espacio que habitamos, pero también estamos demarcados por un tiempo que puede ser infinito, porque éste se construye con base en el recuerdo, compilando y recompilando lo que ya no está presente.[15] Este estado ontológico, donde se juntan el tiempo y el espacio con el movimiento de la Memoria, cristaliza el estar en la brecha *entre* el pasado y el futuro; y ese *entre*, como espacio y tiempo, se caracterizará por las vivencias. Es decir, lo vivido en un pasado catastrófico o violento nunca será accesible a volverse a vivir, pero es revivible en el sentido de traer un hecho pasado al presente por medio de la Memoria.

Con respecto a lo anterior, la tesis de François Jaran nos sugiere este camino: "desde un punto de vista externo aprendemos la vida como cualquier otro cuerpo gracias a los sentidos, pero gracias a nuestra percepción interna nos es posible acceder a lo que en el ser humano no es perceptible sino vivible el nexo de hechos espirituales que lo constituyen".[16] Cuando hablamos de Memoria, como categoría con validez fenomenológica, entendemos que la realidad se da al ser humano como vivencia, y ésta es captada no como algo visible sino vivible. En efecto, el ser humano tiene una relación de familiaridad con el pasado de las demás existencias. En relación con el pasado ajeno, él orienta implícitamente sus acciones sobre lo que conoce de las demás existencias pasadas; es decir, su carácter fenomenológico consiste en preguntar acerca de la esencia y la manera de ser de las cosas en el marco de un análisis de los comportamientos de otros seres en los cuales estas mismas cosas se manifiestan de igual modo. Es necesario precisar que, antes de la comprensión de ese pasado, es fundamental concebir la experiencia en tanto experiencia histórica, es decir, convertirla en algo que deba y pueda pensarse. La experiencia histórica surge como resultado de las acciones emprendidas en respuesta a lo inesperado o con la finalidad de iniciar algo nuevo, a pesar de lo afrentoso y extremo que pueda ser el pasado. El ser humano originaria y espontáneamente está constituido para iniciar, para actuar. La experiencia no supone sólo la aceptación pasiva de lo que les adviene a los sujetos, sino también su capacidad para actuar frente a ello.[17]

---

[14] *Cfr*. Hannah Arendt, *VE*, p. 110.

[15] Para referir dónde estamos cuando pensamos, Arendt usa una expresión tomada de Agustín de Hipona: "el vientre de la memoria". Este espacio en realidad es un sin lugar, el yo pensante es un apátrida porque la pregunta ¿dónde estamos cuándo pensamos?, se centra históricamente en un lugar, sin embargo, la cuestión fundamental para Arendt radica en que también debemos hablar de un tiempo y no solo de un espacio. El alcance de este proceso, de compilar y recompilar las cosas que ya no son, se manifiestan en la voluntad. *Cfr*. *VE*, p. 221 y ss.

[16] Francois Jaran, *La huella del pasado*, Barcelona, Herder, 2019, p, 40, y ss.

[17] Rosa E. Belvedresi, "¿Puede la memoria del pasado decir algo sobre el futuro?" en María Inés Mudrovcic, *op cit.*, p. 146 ss.

La experiencia histórica, que se genera a través de la Memoria, dota de herramientas para organizar el mundo futuro porque se establece un nuevo espacio entre seres humanos. En éste aparece la posibilidad, no la determinante, de que las atrocidades pasadas no se repitan, o al menos no con ese mismo ritmo, orden, naturaleza o resultados. De este modo, la experiencia histórica tiene como rasgo más característico que puede ser homologable y extrapolable a otros contextos, situaciones, crímenes y formas de gobierno, siempre y cuando esté dotada de sentido y por lo tanto sea inteligible. De tal suerte que dicha experiencia no solo es lo que le paso a un grupo de personas en el devenir del mundo –incluida la perdida de la espontaneidad, la pluralidad y la dignidad–, sino que se concibe como un proceso complejo que, cuando es asimilado y comprendido, resulta útil para el futuro. Por lo tanto, concluyo con Belvedresi que la experiencia se vuelve, así, un bien acumulable que demuestra la necesidad de la Memoria.[18] De esta manera, podemos decir que tener conciencia de la experiencia histórica es tener presente el cataclismo de nuestro tiempo. Si algo caracterizó al siglo pasado y a éste que inicia es la experiencia del daño absoluto, una experiencia histórica nublada por la experiencia del mal. Además, esto significa un nuevo modo de concebir la realidad en un primer y originario acceso al mundo que hemos recibido como herencia.

Es imprescindible traer a la reflexión a la filósofa Agnes Heller porque sus consideraciones nos sirven para seguir construyendo la categoría Memoria. Ella escribe que “esa misma conciencia histórica está muy obsesionada por la historia, no por la historia “universal”, sino por la vergüenza inaudita de nuestro propio siglo, por Auschwitz y por el Gulag”.[19].

Este proceso de la experiencia se manifiesta como un método epistemológico a partir del cual se llega al conocimiento y transmisión del pasado porque, en la experiencia vivida, la repetición no se centra en el objeto como tal sino en la experiencia común. Por decirlo de algún modo, la reflexión del pasado totalitario no se centra del todo en los campos de exterminio o de trabajo sino, más bien, en la experiencia común que las personas tuvieron en esos infiernos terrenales. En este caso, se habla, siguiendo las ideas de Heller, del valor onto-existencial de la experiencia. Podemos indicar que este valor onto-existencial adquiere su realidad cuando nos encontramos en un mundo inhóspito[20] como seres contingentes,[21] arrojados en el mundo y enfrentados a situaciones límite; es decir, al experimentar el *ser-en-el-mundo* de lo inhóspito, en la dominación totalitaria, donde se destruyó el mundo como hogar. Siguiendo esta lógica de herencia heideggeriana, Arendt recrimina:

> Y es justo lo que le está vetado; de aquí que el modo fundamental de ser-en-el-mundo sea la inhospitalidad, en el doble significado de una condición apátrida y atemorizadora. En la angustia, que es fundamentalmente angustia ante la muerte, se manifiesta el no estar en casa en el mundo, el ser-en tiene lugar en el modus existencial de no en casa. Tal es lo inhóspito.[22]

[18] *Cfr*. Rosa E. Belvedresi, *op. cit.*

[19] Agnes Heller, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, trad. Marcelo Mendoza Hurtado, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 5.

[20] Hannah Arendt, *¿Que es la filosofía de la existencia?*, trad. Agustín Serrano de Haro, España, Biblioteca Nueva, 2018.

[21] Para Agnes Heller, la condición humana es la contingencia: somos seres arrojados en el mundo como “sobres en blanco depositados en un gran buzón”. *Cfr*. Agnes Heller, *op. cit*., Cap.1, p. 15, ss.

[22] Hannah Arendt, *Que es la filosofía*… p. 87.

Así, la Memoria se configura como una categoría que parte de la experiencia y el enfrentamiento a todo lo sin sentido, cuando nos encontramos situados, arrojados, a un mundo que ha sido destruido por la violencia en cualquiera de sus manifestaciones. Por decirlo de algún modo, se trata de un espacio inhóspito y donde se manifiestan los intentos deliberados y sistemáticos de destrucción de la humanidad, tanto en su existencia física como en su permanencia como idea. Del mismo modo, la Memoria se construye como una categoría ontológica espaciotemporal que nos sirve para la comprensión del pasado y la construcción del futuro. Esto deriva de la afirmación sobre la Memoria como un proceso que, a través del pensamiento, trae al presente el pasado que está ausente; y aunque se trate de un suceso que ya pasó, no está del todo ido y no ha expirado completamente porque significa un referente en la visualización del futuro. De esta manera, podemos decir que la Memoria no solo indica un suceso del pasado y la salvación de éste del olvido, sino que lo actualiza en el aquí y ahora, de tal suerte que lo dota de significado, lo reactualiza.

Del mismo modo, la Memoria no es un remplazo de la historia,[23] sino que, en tanto categoría para la filosofía o la teoría política, es una alternativa a la manera de hacer historia y de configurar las narrativas en las que se asienta la fundación del espacio público-político que luego se cristalizara en leyes, monumentos, lugares de memoria o anti-monumentos. Entonces, esta categoría también consolida la configuración del ser humano como un ente histórico y político, debido a que es el origen de nuestras concepciones de temporalidad, continuidad y, también, de la identidad individual y colectiva. La Memoria es de trascendencia política en tanto que nos permite juzgar y actuar como seres que viven junto a otros y que construyen, o destruyen, el espacio público a partir de las experiencias pasadas y las acciones presentes, cunado la Memoria se evoca en nombre de las víctimas de crímenes atroces y se universaliza en un derecho se construye una comunidad de la Memoria. Por ello, la Memoria es, para usar la expresión de Arostégui Sánchez, una condensación del tiempo.[24]

La Memoria como narración de historias también configura el espacio de aparición de la existencia humana que se consolida a través del discurso y las acciones que, a su vez, crean el mundo que se comparte. Sin la acción política el mundo sería un caos, un montón de entes aislados sin relación y la trama, o esa relación del *entre*, simplemente no existiría un mundo habitable. Sin el discurso para para materializar y conmemorar lo nuevo, que resplandece a partir de la acción o el nacimiento de algo, no habría Memoria para quienes vendrán después. La Memoria es un *continium* de fragmentos que, si bien no pueden ser percibidos como una totalidad, sí constituyen la huella de quienes han pasado por este mundo.

Conclusión

Finalmente, y considerando todo lo anterior, decimos que el pasado no es pasado, ni el de los demás ni el nuestro. Más bien, es una narración, "la historia es una historia".[25] Esto significa que, en tanto seres humanos, nos insertamos en el mundo a través de la historia y de las historias que la integran. De esta forma habitamos el mundo en un sentido humano. La Memoria, en este sentido, cristaliza una unidad organizada de información y sentido sobre el mundo donde tuvo lugar un acontecimiento que no está del todo ido. La Memoria nos lleva a revivir y a comprender qué sucedió, cómo sucedió y por qué sucedió tal acontecimiento. Por su parte, la narración como facultad reveladora de la identidad –del *quién eres*– representa la fuente de la que brota el sentido, la inteligibilidad que penetra le existencia particular y compartida con otros.

---

[23] Françoise Hartog, "Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?" en *Historia y Grafía*, p. 128.

[24] Julio Arosteguí Sánchez, "Memoria, memoria histórica e historiografía. Precisión conceptual y uso por el historiador", "Pasado y memoria", *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, núm. 3, 2004, pp. 5-58.

[25] Agnes Heller, *Teoría de la historia*, *op. cit.*, p. 51.

Entonces, la comunidad que se cristaliza con la memoria no solo enfatiza una narración sino que se traslada a normas, principios y categorías, como los Derechos Humanos, que se vislumbran como una posible no repetición, es decir, se proyecta al futuro y no solo parte del pasado, la Memoria en tanto preventiva, busca el recuerdo de las atrocidades, para identificar sus causas y estableces rutas de justicia y límites normativos para evitar su repetición.

De este modo, los Derechos Humanos aparecen como institucionalización de la Memoria porque son normas jurídicas que buscan garantizar que lo narrado no vuelva a suceder y se originan en la dignificación de la persona. La Memoria fundamenta los derechos humanos, no se trata de un fundamento abstracto, sino histórico, narrativo y relacional. La dignidad humana no se descubre únicamente por reflexión, sino por confrontación con su negación. Así, los derechos humanos aparecen no como un punto de partida, sino como un punto de llegada de la experiencia histórica narrada. En la comunidad de la Memoria, el pasado se convierte en responsabilidad, y la responsabilidad en compromiso ético. Allí donde se narra, se recuerda y se comparte, los derechos humanos encuentran su raíz más profunda: la humanidad que se reconoce a sí misma en el otro.

Bibliografía

Ahmed, Sara, *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México: PUEG-UNAM, 2015.

Arendt, Hannah, *La vida del espíritu*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Aróstegui Sánchez, Julio, *La historia vivida: sobre la historia del presente*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Belvedresi, Rosa, *Historia y memoria: los debates actuales*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Heller, Agnes, *Teoría de la historia*, Barcelona: Editorial Fontamara, 1982.

Honneth, Axel, *Patologías de la razón: historia y actualidad de la teoría crítica*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

Jaran, François, *La metafísica del Dasein*, Pamplona: EUNSA, 2010.

Mudrovcic, María Inés, *Historia, narración y memoria: los debates actuales en la filosofía de la historia*, Buenos Aires: Ediciones Akal, 2005.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Traverso, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*, Madrid: Marcial Pons, 2007.

White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.



RESÚMENES / ABSTRACTS

AUTOFICCIÓN E INTERMEDIALIDAD

BARDO COMO CRÓNICA AUDIOVISUAL Y AUTOFICCIÓN FRAGMENTARIA: ENTRE CINE Y LITERATURA EN LA CRISIS CONTEMPORÁNEA DE LA REPRESENTACIÓN

Mtra. Talya Iscan

Resumen: El presente artículo propone una lectura de *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* como una forma audiovisual que ya no puede pensarse desde la adaptación tradicional, sino desde el diálogo intermedial con la crónica, el ensayo autobiográfico y la autoficción. La hipótesis central sostiene que la película de Alejandro G. Iñárritu desplaza la linealidad aristotélica al organizar el relato a través de memoria, conciencia reflexiva, espectralidad histórica y desajuste temporal. Mediante una metodología cualitativa de análisis comparado intermedial, apoyada en *decoupage* de secuencias y *close reading*, el texto pone en relación el filme con *El arte de la fuga* de Sergio Pitol y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El argumento se fortalece con un marco teórico que articula a Aristóteles, Sartre, Derrida y la noción de metacognición, con el fin de mostrar que la fragmentación de *Bardo* no es capricho formal, sino respuesta estética a la crisis contemporánea de representación del yo, la nación y la experiencia transnacional.

Palabras clave: Autoficción, intermedialidad, crónica audiovisual, Alejandro G. Iñárritu, memoria, espectralidad, crisis de la representación.

Abstract: *This article proposes a reading of* Bardo, False Chronicle of a Handful of Truths *as an audiovisual form that can no longer be conceived through traditional adaptation, but rather through an intermedial dialogue with chronicle, autobiographical essay, and autofiction. The central hypothesis argues that Alejandro G. Iñárritu's film displaces Aristotelian linearity by organizing the narrative through memory, reflexive consciousness, historical spectrality, and temporal disjunction. Through a qualitative methodology of comparative intermedial analysis, supported by sequence* découpage *and close reading, the text places the film in dialogue with Sergio Pitol's* The Art of Flight *(*El arte de la fuga*) and Juan Rulfo's* Pedro Páramo*. The argument is reinforced by a theoretical framework articulating Aristotle, Sartre, Derrida, and the notion of metacognition, aiming to demonstrate that* Bardo*'s fragmentation is not a formal whim, but an aesthetic response to the contemporary crisis of representation concerning the self, the nation, and the transnational experience.*

Keywords: *Autofiction, intermediality, audiovisual chronicle, Alejandro G. Iñárritu, memory, spectrality, crisis of representation.*

IMAGINARIO HISTÓRICO Y MEMORIA

DE LA LITERATURA AL CINE: LA PERMANENCIA DEL IMAGINARIO HISTÓRICO EN TORNO AL SEGUNDO IMPERIO MEXICANO

Mtro. Héctor González Medrano

Resumen: Este artículo analiza la permanencia del Segundo Imperio Mexicano (1864-1867) en el imaginario histórico y cultural a través de la literatura, el cine y la televisión. A partir de *El cerro de las Campanas* (1868) de Juan Antonio Mateos, se examina cómo la narrativa romántica cimentó la memoria colectiva sobre este episodio, continuada en el ámbito europeo por dramaturgos y memorialistas. Posteriormente, se estudia la transición de esta tradición hacia el cine en producciones clave como *Juárez y Maximiliano* (1934) de Miguel Contreras Torres, la visión hollywoodense en *Juarez* (1939) y la postura

sobria de Felipe Cazals en *Aquellos años* (1973). Finalmente, se aborda su difusión masiva en telenovelas históricas y su renovación literaria en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, demostrando la vigencia cultural del conflicto decimonónico.

Palabras clave: Segundo Imperio Mexicano, imaginario histórico, memoria colectiva, literatura decimonónica, cine histórico, adaptación audiovisual.

Abstract: *This article analyzes the permanence of the Second Mexican Empire (1864–1867) in the historical and cultural imaginary through literature, cinema, and television. Starting from Juan Antonio Mateos's* El cerro de las Campanas *(1868), it examines how romantic narrative laid the foundations of collective memory regarding this episode, later continued in the European sphere by playwrights and memoirists. Subsequently, it studies the transition of this tradition into cinema through key productions such as Miguel Contreras Torres's* Juárez y Maximiliano *(1934), the Hollywood perspective in* Juarez *(1939), and Felipe Cazals's restrained approach in* Aquellos años *(1973). Finally, it addresses its mass dissemination in historical telenovelas and its literary renewal in Fernando del Paso's* News from the Empire *(*Noticias del Imperio*), demonstrating the enduring cultural relevance of the nineteenth-century conflict.*

Keywords: *Second Mexican Empire, historical imaginary, collective memory, nineteenth-century literature, historical cinema, audiovisual adaptation.*

DIVULGACIÓN Y HUMANIDADES

CINE Y MATEMÁTICAS

Dr. Gerardo Martínez Avilés

Resumen: El artículo explora la relación entre el cine y las matemáticas a través de películas inspiradas en figuras como Hipatia, John Nash, Srinivasa Ramanujan, Alan Turing, Katherine Johnson, entre otros. Más que explicar ecuaciones o teoremas, estas historias muestran las circunstancias humanas, sociales y culturales que acompañan al conocimiento matemático: la importancia de los maestros, la intuición y la creatividad, pero también la obsesión, la discriminación y la desigualdad. Así, el cine se presenta como un posible "traductor" capaz de acercar al público unas matemáticas que, aunque fundamentales para comprender nuestro mundo, suelen percibirse como abstractas y difíciles.

Palabras clave: Cine y matemáticas, divulgación científica, humanidades, biografías cinematográficas, historia de las matemáticas, cultura científica.

Abstract: *This article explores the relationship between cinema and mathematics through films inspired by figures such as Hypatia, John Nash, Srinivasa Ramanujan, Alan Turing, and Katherine Johnson, among others. Rather than explaining equations or theorems, these stories reveal the human, social, and cultural circumstances that accompany mathematical knowledge: the importance of teachers, intuition, and creativity, as well as obsession, discrimination, and inequality. Thus, cinema is presented as a potential "translator" capable of bringing the public closer to mathematics—a discipline that, although fundamental to understanding our world, is often perceived as abstract and difficult.*

Keywords: *Cinema and mathematics, science communication, humanities, biographical films, history of mathematics, scientific culture.*

FILOSOFÍA CINEMATOGRÁFICA

ABBAS KIAROSTAMI Y *COPIA FIEL*: DOS SIMULACROS

Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez

Resumen: Este artículo sostiene que el cine de Abbas Kiarostami y, en particular, su película *Copia fiel* (2010) son dos simulacros, en el sentido que Gilles Deleuze da a este concepto en *Lógica del sentido*. A partir de una caracterización del simulacro como semejanza exterior sin fundamento en una Idea o un Modelo, se analiza primero el trabajo formal de Kiarostami con la imagen, el montaje y los no actores, y después, desde un ejercicio de crítica cinematográfica, la manera en que *Copia fiel* tematiza el amor como consecuencia de un malentendido. Mediante las nociones deleuzianas de devenir y evolución a-paralela, se interpreta la relación entre los protagonistas —Elle como capas de pasado y James como puntas de presente— para mostrar cómo la película cuestiona las nociones de original, copia y modelo.

Palabras clave: Abbas Kiarostami, *Copia fiel*, Gilles Deleuze, simulacro, devenir, filosofía del cine, original y copia.

Abstract: *This article argues that the cinema of Abbas Kiarostami and, in particular, his film* Certified Copy *(*Copia fiel, *2010) constitute two simulacra, in the sense given to this concept by Gilles Deleuze in* The Logic of Sense. *Drawing on a characterization of the simulacrum as an external resemblance ungrounded in an Idea or Model, the paper first analyzes Kiarostami's formal work with the image, editing, and non-actors, and subsequently examines, through film criticism, how* Certified Copy *thematizes love as the consequence of a misunderstanding. Through the Deleuzian notions of becoming and a-parallel evolution, the relationship between the protagonists—Elle as layers of the past and James as peaks of the present—is interpreted to show how the film calls into question the notions of original, copy, and model.*

Keywords: *Abbas Kiarostami,* Certified Copy, *Gilles Deleuze, simulacrum, becoming, philosophy of film, original and copy.*

NARRATOLOGÍA LITERARIA

NARRACIÓN DESDE LA NOSTALGIA EN *MARÍA*, DE JORGE ISAACS

Dr. Noé Blancas Blancas

Resumen: El narrador de *María*, de Jorge Isaacs, que es el personaje principal, Efraín, recurre constantemente a la analepsis, como sucede casi siempre en el relato homodiegético. Esta analepsis constantemente remite a una analepsis segunda, de manera que el sujeto de la enunciación —Efraín narrador— relata, no las acciones del sujeto de enunciación —Efraín personaje—, sino lo que éste rememora. Al narrar los hechos desde una perspectiva que no corresponde al presente de la enunciación, sino a una perspectiva posterior pero cercana a la de los hechos, se instaura, en mi opinión, una narración desde la nostalgia. Con herramientas del análisis narratológico, pretendo sustentar esta postura.

Palabras clave: Jorge Isaacs, *María*, narratología, analepsis, relato homodiegético, nostalgia, memoria narrativa.

Abstract: *The narrator of Jorge Isaacs's* María, *who is also the main character, Efraín, constantly resorts to analepsis, as is almost always the case in homodiegetic narrative. This analepsis continually refers to a secondary analepsis, such that the subject of enunciation—Efraín the narrator—recounts not the actions of the subject of the statement—Efraín the character—but rather what the latter remembers. By narrating events from a perspective that does not correspond to the present of enunciation, but to a subsequent perspective that remains close to the events themselves, a narration grounded in nostalgia is established. Using tools of narratological analysis, this article aims to substantiate this position.*

Keywords: *Jorge Isaacs,* María, *narratology, analepsis, homodiegetic narrative, nostalgia, narrative memory.*

ANÁLISIS TEMÁTICO

CARTA AL MUNDO. *FRANKENSTEIN*: ADOLESCENCIA Y CUIDADO

Mtra. Natalia González Gottdiener

Resumen: El presente artículo analiza la etapa de la adolescencia y el papel fundamental que desempeñan los docentes, las familias y la academia en el cuidado del desarrollo cerebral, emocional y ético de los jóvenes. A partir de una experiencia pedagógica con dos grupos de segundo semestre del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), plantel Vallejo de la UNAM (generación 2026), se examinan fragmentos de reseñas críticas escritas por estudiantes de quince años que comparan la novela *Frankenstein* de Mary Shelley con la adaptación cinematográfica estrenada por Guillermo del Toro en 2025. El análisis de los textos estudiantiles revela una postura coincidente: las y los adolescentes se identifican con la fragilidad y el sentipensar de la criatura ante el rechazo social y el abandono, señalando a Víctor Frankenstein como el verdadero monstruo por su arrogancia y falta de responsabilidad frente a su creación. Para abordar este fenómeno, el trabajo articula referentes de la psicología del desarrollo adolescente (Hall, Quintero), el quehacer filosófico y el sentido de otredad frente al aislamiento digital (Bustamante, Byung-Chul Han), el origen ético de la ciencia ficción (Kagarlitski) y la ética del cuidado y la justicia (Gilligan, Boff). Se

concluye que el diálogo entre la literatura clásica y el cine potencia el pensamiento crítico en el nivel medio superior y subraya la urgencia de consolidar espacios educativos seguros y empáticos que acompañen de forma responsable el tránsito de los jóvenes hacia la vida adulta.

Palabras clave: Adolescencia, ética del cuidado, Frankenstein, literatura y cine, pensamiento crítico, educación mediática, bachillerato.

Abstract: *This article analyzes the stage of adolescence and the fundamental role played by teachers, families, and academia in caring for the cognitive, emotional, and ethical development of young people. Based on a pedagogical study conducted with two second-semester groups at the Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), Vallejo campus of the National Autonomous University of Mexico (UNAM, Class of 2026), this paper examines excerpts from critical reviews written by fifteen-year-old students comparing Mary Shelley's novel* Frankenstein *with Guillermo del Toro's 2025 film adaptation. The analysis of the student reviews reveals a consistent pattern: adolescents identify with the fragility, feelings, and thoughts of the creature in the face of social rejection and abandonment, pointing to Victor Frankenstein as the true monster due to his arrogance and failure to take responsibility for his creation. To explore this phenomenon, the study integrates frameworks from adolescent developmental psychology (Hall, Quintero), philosophical inquiry and the sense of otherness amidst digital isolation (Bustamante, Byung-Chul Han), the ethical origins of science fiction (Kagarlitski), and the ethics of care and justice (Gilligan, Boff). Ultimately, the paper concludes that the dialogue between classic literature and cinema fosters critical thinking in upper secondary education and highlights the urgent need to build safe, empathetic educational spaces that responsibly guide adolescents into adulthood.*

Keywords: *Adolescence, ethics of care,* Frankenstein, *literature and film, critical thinking, media education, upper secondary education.*

BIOÉTICA Y TEMPORALIDAD

MONSTRUOS DE LA MODERNIDAD: TIEMPO, RESPONSABILIDAD Y REPETICIÓN EN EL *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY Y EN EL DE GUILLERMO DEL TORO

Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank

Resumen: Este trabajo sostiene que la adaptación de *Frankenstein* dirigida por Guillermo del Toro (2025) no actualiza la novela de Mary Shelley añadiéndole una moraleja biotecnológica, sino que traduce a forma fílmica el problema temporal que la obra de 1818 ya planteaba: la irreversibilidad de lo hecho y la posibilidad de responder por ello. Al reorganizar el relato en un preludio ártico seguido de dos retrospectivas, la de Víctor y la de la Criatura, del Toro construye lo que Gilles Deleuze denomina imagen-cristal y lo que Søren Kierkegaard llama repetición. Desde ahí se propone que los debates contemporáneos sobre bioética e inteligencia artificial, planteados casi siempre como control anticipatorio, encuentran en el cine un modo de pensamiento distinto: una ética del porvenir centrada en la respuesta posterior al acto de crear.

Palabras clave: *Frankenstein*, Mary Shelley, Guillermo del Toro, imagen-cristal, Gilles Deleuze, Søren Kierkegaard, bioética, inteligencia artificial, temporalidad.

Abstract: *This paper argues that the adaptation of* Frankenstein *directed by Guillermo del Toro (2025) does not update Mary Shelley's novel by adding a biotechnological moral, but rather translates into cinematic form the temporal problem already posed by the 1818 work: the irreversibility of what has been done and the possibility of answering for it. By reorganizing the narrative into an Arctic prelude followed by two retrospectives—Victor's and the Creature's—del Toro constructs what Gilles Deleuze terms the crystal-image and what Søren Kierkegaard calls repetition. From this perspective, the article proposes that contemporary debates on bioethics and artificial intelligence, almost always framed in terms of anticipatory control, find in cinema a distinct mode of thought: an ethics of the future centered on responsibility subsequent to the act of creation.*

Keywords: Frankenstein, *Mary Shelley, Guillermo del Toro, crystal-image, Gilles Deleuze, Søren Kierkegaard, bioethics, artificial intelligence, temporality.*

ESTUDIOS DE GÉNERO

CARTOGRAFÍA DE LAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS DE LA MATERNIDAD

Mtra. Tanya Teresa Pelliconi Sámano & Dra. Cintia Candelaria Robles Luján

Resumen: En los últimos años, existe una tendencia global del cine contemporáneo a retomar la maternidad como tema central en sus narrativas en donde se pone de manifiesto las transformaciones que complejizan la maternidad, especialmente, en temas de salud mental y de sostenibilidad social. Con este aporte cartográfico, elaborado bajo un marco teórico feminista y un marco metodológico situado, nos proponemos exponer algunas narrativas cinematográficas sobre maternidades creadas en México y en los Estados Unidos del 2000 a la actualidad, con el fin de analizar cómo se representan los dilemas que encarnan las mujeres con su maternidad en el cine de ficción ante el orden social que dicta de qué manera está permitida la maternidad.

Palabras clave: Maternidad, cine contemporáneo, teoría feminista, estudios de género, salud mental, representación cinematográfica, México y Estados Unidos.

Abstract: *In recent years, there has been a global trend in contemporary cinema to revisit motherhood as a central theme in its narratives, highlighting the transformations that complicate motherhood, particularly regarding mental health and social sustainability. Through this cartographic contribution, developed under a feminist theoretical framework and a situated methodological approach, we aim to examine selected cinematic narratives on motherhood produced in Mexico and the United States from 2000 to the present, in order to analyze how the dilemmas embodied by women in their experience of motherhood are represented in fiction cinema in the face of a social order that dictates how motherhood is permitted.*

Keywords: *Motherhood, contemporary cinema, feminist theory, gender studies, mental health, cinematic representation, Mexico and the United States.*

PSICOLOGÍA Y ARTE

CINE Y LITERATURA EN LA LOGOTERAPIA DE VIKTOR E. FRANKL

Mtro. Alejandro Khaled Salomón Paredes

Resumen: Este artículo brinda una aproximación a la utilidad psicoterapéutica del cine y la literatura en la logoterapia de Viktor Emil Frankl. Se revisan los aportes franklianos en relación a la llamada biblioterapia y de otros autores en torno al uso y valor de la experiencia de la lectura de un libro o de la contemplación de una película para el proceso terapéutico. Se desarrolla además la importancia del arte y la obra literaria como fuentes de valor y de sentido, así como un esbozo del abordaje socrático para el análisis existencial.

Palabras clave: Logoterapia, Viktor Frankl, biblioterapia, cine y literatura, análisis existencial, diálogo socrático, sentido de vida.

Abstract: *This article provides an approach to the psychotherapeutic utility of cinema and literature in Viktor Emil Frankl's logotherapy. It reviews Frankl's contributions regarding bibliotherapy, alongside those of other authors concerning the use and value of reading a book or contemplating a film within the therapeutic process. Furthermore, it explores the importance of art and literary works as sources of value and meaning, as well as an outline of the Socratic approach to existential analysis.*

Keywords: *Logotherapy, Viktor Frankl, bibliotherapy, cinema and literature, existential analysis, Socratic dialogue, meaning in life.*

BIOPIC E INTERMEDIALIDAD

HUMANA DEMASIADO HUMANA: EL RETRATO DE SOR JUANA EN *YO, LA PEOR DE TODAS* (1990)

Mtro. Rogelio Laguna & Lic. Nicolás A. Sarracino

Resumen: En este artículo se presenta un análisis de la forma en que María Luisa Bemberg ficcionalizó la violencia patriarcal y sistémica sufrida en Nueva España por Sor Juana Inés de la Cruz en el filme argentino *Yo, la peor de todas* (1990), basado en el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* del mexicano Octavio Paz y enfocada principalmente en la vida de la monja en el convento, su mayor

producción literaria, el sentido o sinsentido de su caída y muerte. Este análisis se da desde un diálogo crítico con la tradición interpretativa, y el problema narratológico e intermedial en la adaptación de la biografía histórica novohispana de una monja en un *biopic* feminista.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas*, Octavio Paz, *biopic* feminista, intermedialidad.

Abstract: *This article presents an analysis of how María Luisa Bemberg fictionalized the patriarchal and systemic violence suffered in New Spain by Sor Juana Inés de la Cruz in the Argentine film* I, the Worst of All *(*Yo, la peor de todas, *1990), based on the essay* Sor Juana: Or, The Traps of Faith *(*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*) by Mexican writer Octavio Paz, focusing primarily on the nun's convent life, her major literary production, and the meaning or meaninglessness of her downfall and death. This analysis unfolds through a critical dialogue with the interpretive tradition and addresses the narratological and intermedial problem of adapting a New Spanish historical biography of a nun into a feminist biopic.*

Keywords: *Sor Juana Inés de la Cruz, María Luisa Bemberg,* I, the Worst of All*, Octavio Paz, feminist biopic, intermediality, patriarchal violence.*

FILOSOFÍA Y POLÍTICA

LA MEMORIA COMO UNA CATEGORÍA FUNDANTE DE LOS DERECHOS HUMANOS

Mtro. Víctor Manuel Ramírez Sánchez

Resumen: Este artículo propone una fundamentación filosófica de los derechos humanos a partir de la categoría de la memoria. Frente a las concepciones que reducen su origen a construcciones racionales abstractas, se sostiene que los derechos humanos emergen de la experiencia histórica del sufrimiento, especialmente de los crímenes atroces del siglo XX, como el Holocausto. A partir de un enfoque hermenéutico y fenomenológico, y con base en las contribuciones de pensadoras como Hannah Arendt, Agnes Heller y otras autoras contemporáneas, se argumenta que la memoria no es mera evocación del pasado, sino un proceso dinámico que actualiza los acontecimientos y les otorga sentido en el presente. La memoria se presenta como una categoría ontológica y política que permite comprender el pasado traumático, dignificar a las víctimas y construir marcos normativos orientados a la no repetición. Por tanto, la memoria no solo preserva el pasado, sino que orienta éticamente el futuro, al convertir la experiencia del mal en responsabilidad compartida y compromiso político.

Palabras clave: Memoria histórica, derechos humanos, filosofía política, hermenéutica, fenomenología, Hannah Arendt, Agnes Heller, justicia y no repetición.

Abstract: *This article proposes a philosophical foundation for human rights grounded in the category of memory. In contrast to conceptions that reduce their origin to abstract rational constructions, it argues that human rights emerge from the historical experience of suffering, particularly the atrocious crimes of the twentieth century, such as the Holocaust. Drawing on a hermeneutic and phenomenological approach, and building on the contributions of thinkers such as Hannah Arendt, Ágnes Heller, and other contemporary women philosophers, it contends that memory is not a mere evocation of the past, but a dynamic process that actualizes events and endows them with meaning in the present. Memory is presented as an ontological and political category that enables an understanding of the traumatic past, dignifies victims, and builds normative frameworks oriented toward non-repetition. Consequently, memory not only preserves the past, but also ethically guides the future by transforming the experience of evil into shared responsibility and political commitment.*

Keywords: *Historical memory, human rights, political philosophy, hermeneutics, phenomenology, Hannah Arendt, Ágnes Heller, justice and non-repetition.*



SEMBLANZAS CURRICULARES DE LOS AUTORES Y COLABORADORES



Mtra. Talya Iscan

Talya Iscan es profesora de Política Global en la Universidad Iberoamericana y estudiante del Doctorado en Comunicación. Su trabajo académico se centra en propaganda, guerra híbrida, narrativas mediáticas y representación en conflictos contemporáneos, con especial atención al cruce entre comunicación, geopolítica y análisis del discurso. Ha desarrollado investigación comparada sobre medios internacionales, diplomacia pública, identidad y construcción simbólica de la legitimidad. Sus intereses actuales también incluyen las intersecciones entre cine, literatura y formas contemporáneas de subjetividad, memoria y desplazamiento transnacional.



Mtro. Héctor González Medrano

El Mtro. Héctor González Medrano es Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM y Maestro en Educación por la Universidad Incarnate Word. Cuenta con una sólida trayectoria docente de más de 18 años en la UNAM, impartiendo asignaturas en los Colegios de Pedagogía y de Historia, así como en el Sistema Universidad Abierta (SUA). Su labor académica incluye la dirección y revisión de tesis. A nivel medio superior y superior en instituciones privadas, se ha desempeñado como profesor de Historia de México, Historia Universal, Historia del Arte e Historia de la Cultura, además de colaborar con el CENEVAL en la elaboración de reactivos. Fue colaborador en la Asociación de historiadores especialistas de la Reforma, de la Intervención francesa y del Segundo Imperio (ARISI). Ha destacado como conferencista en congresos y coloquios nacionales e internacionales sobre la historia del Segundo Imperio con algunos artículos publicados. Correo: gonzalezmedrano2025@gmail.com



Dr. Gerardo Martínez Avilés

Gerardo Martínez Avilés es astrofísico y divulgador científico. Es académico del Departamento de Física y Matemáticas y coordinador de divulgación del Centro Astronómico Clavius de la Universidad Iberoamericana. Doctor en Astrofísica, es autor de libros y artículos y colaborador habitual en proyectos de comunicación pública de la ciencia.



Mtra. Cristina Isabel Flores Ramírez

Cristina Isabel Flores Ramírez es filósofa y docente universitaria. Es licenciada en Filosofía y maestra en Filosofía de la Ciencia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde actualmente es candidata a doctora en Filosofía de la Ciencia. Es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Sus líneas de investigación se inscriben en la epistemología y la filosofía de la ciencia, con particular interés en la producción e interpretación del conocimiento científico, las imágenes producidas mecánicamente y las dimensiones sociales de la epistemología. Su investigación doctoral aborda el valor epistémico de las radiografías y las condiciones que hacen posible su correcta interpretación. También participa en proyectos de enseñanza, divulgación y promoción de la filosofía, y es miembro activa de la Red Mexicana de Mujeres Filósofas.



Dr. Noé Blancas Blancas

Es profesor investigador y director de la Facultad de Humanidades de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Es doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP); maestro en Letras Mexicanas por la UNAM; y licenciado en Literatura Iberoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero (UAGro). Asimismo, es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) Nivel 1. Ha publicado los libros La escritura circular y concéntrica en El apando, de José Revueltas (ICSyH-BUAP, 2014); Pedro Páramo, novela aural (ICSyH-BUAP, 2015), y El receptor aural en Rulfo (ICSyH-BUAP, 2022). Asimismo, ha publicado artículos sobre Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Juan Ruiz de Alarcón, Carlos de Sigüenza y Góngora, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Rosario Castellanos y Miguel de Cervantes, en revistas de México, España y Estados Unidos. Su línea de investigación es la citación en el relato literario.



Andrea Mora

Candidata a Doctora en Filosofía Política por la UNAM, su investigación se centra en el desarrollo integral del ser humano en sus dimensiones ética, espiritual y política, con un enfoque en la mejora de las condiciones laborales de los obreros. Es Maestra y Licenciada en Filosofía por la misma institución, graduada de ambos programas con mención honorífica, y cursó estudios de maestría en Teología en la Universidad Iberoamericana. Su sólida trayectoria académica se distingue por una extensa labor docente. Desde 2011 es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y ha impartido asignaturas en prestigiosas instituciones como el ITAM, el TEC de Monterrey y la Iberoamericana, abarcando áreas como filosofía política, historia sociopolítica de México, ética y teoría de la religión. Autora de diversos artículos académicos, ha publicado en México y el extranjero. Además, co-coordinó el libro “Los jóvenes hablan sobre Filosofía Mexicana”. Es miembro activo de la Asociación Filosófica de México y del Seminario Permanente de Filosofía Mexicana, y participa en los consejos editoriales de varias revistas especializadas. Actualmente, expande su perfil interdisciplinario cursando una segunda licenciatura en Psicología en la UNAM.



Mtra. Natalia González Gottdiener

Natalia González Gottdiener (Ciudad de México, 1984). Posee el Máster en Creación Literaria en Español por la Universidad de Salamanca (2025), la Maestría en Letras Mexicanas (2015) y la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas (2009) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en ambas ocasiones obteniendo Mención Honorífica. Desde hace más de una década es profesora de asignatura en el Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM, especializándose en Taller de Lectura, Redacción y Análisis Literario. Su formación continua abarca diplomados y cursos en narrativas digitales, montaje teatral, acompañamiento lector en jóvenes (IIF-UNAM) y didáctica del español. En el ámbito de la creación e investigación, es autora de los poemarios *La trama del huso* (2005), *Cartografía del fuego* (2009) y *Epitelios* (Elefanta Editorial, 2017). Sus líneas de trabajo investigan la materialidad del libro, el libro-arte, la poética contemporánea y la implementación de dinámicas plásticas y creativas en el aula; sobre estas temáticas ha publicado en volúmenes colectivos y en revistas académicas internacionales como *Les Ateliers du SAL* (Université Paris-Sorbonne). Ha sido becaria del Programa de Intercambio México-Francia de la SEP y conferencista en diversos coloquios universitarios.



Gibran Fadl Fernández

Gibran Fadl es productor audiovisual, egresado del CENTRO de Diseño, Cine y Televisión. A lo largo de su trayectoria ha participado en el desarrollo, producción y post producción de películas y series, consolidándose como un profesional comprometido con la creación de contenidos de alta calidad. Cuenta con experiencia como productor de cinco largometrajes, un reality show y más recientemente la segunda temporada de la serie de Apple TV, *Las Azules*. Ha colaborado en proyectos de plataformas de streaming como Netflix, Amazon Prime, Apple TV y Vix. Su trabajo se distingue por una visión integral de la producción, el liderazgo de equipos multidisciplinarios y la capacidad de llevar proyectos desde su etapa de desarrollo hasta su realización.



Dra. Amira Rebeca Litmanowicz Frank

Amira Litmanowicz Frank es guía Montessori de preescolar y primaria. Cursó la Licenciatura en Educación con Especialidad en Primaria obteniendo la Mención Honorífica en la Universidad Pedagógica Nacional. Cuenta con diversos estudios en educación y filosofía, un máster en Filosofía, la Especialidad en Docencia, la Especialidad en Coaching Educativo y la Maestría en Educación con Mención Honorífica por parte de la Universidad Anáhuac México, en donde actualmente imparte distintas asignaturas a nivel licenciatura y posgrado. Es mentora de jóvenes universitarios en la misma universidad y doctora en Humanidades, obteniendo la Mención Honorífica. Recientemente se ha titulado como doctora en Educación por parte de la Universidad Utel con excelencia académica. Ha publicado en revistas especializadas sobre temas de educación, antropología y ética, así como participado en congresos nacionales e internacionales como ponente y dictaminadora. Es miembro del Consejo Directivo de la Casa Hogar Sumando por ti coordinando, de forma voluntaria, el área educativa y creando el modelo de atención. Se dedica a la asesoría y capacitación en su propia empresa edukare360.



Mtra. Tanya Teresa Pelliconi Sámano

Licenciada en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), posteriormente cursó la Maestría en Estudios Transdisciplinarios para la Sostenibilidad en la Universidad Veracruzana (UV), actualmente estudia el Doctorado en Género y Estudios Feministas de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Ha cursado seminarios y cursos sobre análisis fílmico y género impartidos por la UNAM. Fue promotora de la lectura para la niñez en el Colectivo Tilcoatle de Huatulco. Ha laborado como docente en asignaturas sobre filosofía, talleres de literatura, historia, derecho, lógica, ciencias sociales y etimologías grecolatinas tanto en los Colegios de Bachilleres del Estado de Oaxaca como COBAO y CECYTE. Ha participado como ponente en temas de cine y género, así como en la organización y colaboración en Seminarios correspondientes a la Retribución Social de la BUAP. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. ORCID: 0009-0006-2119-9436. Correo: ps223560811@alm.buap.mx



Dra. Cintia Candelaria Robles Luján

Licenciada, Maestra y Doctora en Filosofía por la Universidad Veracruzana. Realizó una Estancia de Investigación en la Fundación María Zambrano en Vélez, Málaga (España), y una Estancia Posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP en el Cuerpo Académico "Estudios Filosófico-Culturales" (BUAP-CA-260) con apoyo del PRODEP entre 2017 y 2019. Es co-coordinadora de Perspectivas fenomenológicas de la cultura (Ediciones del Lirio/UPAEP 2018), de La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo (Porrúa/SECUM/UV, 2014), co-coordinadora de la Colección (Orámata) Ὁράματα: estudios interdisciplinares sobre la familia (CEFAS-UPAEP), autora de La dimensión política de la razón poética en María Zambrano (Tiran Lo Blanch, 2020), editora de Sentir y pensar el exilio. Invitación a la filosofía de María Zambrano (Aula de Humanidades, 2020) y La confesión en María Zambrano (LAMBDA, 2023), De paseo con filósofos y filósofas. Más allá de las aulas (2024). Es autora de diversos capítulos de libros y artículos en Revistas nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del SECIHTI (Nivel 1), de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico Español (RIEFE), del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN) y actualmente colabora como Asesora Internacional con UNIMINUTO, Colombia, en el proyecto SABERES INTERGENERACIONALES, JÓVENES AGENCIADORES DE PACES EN SONSÓN ANTIOQUIA en el marco de una Cultura de Paz. Es Profesora e Investigadora de Tiempo Completo del área de Formación Humanista y colaboradora de las Facultades de Filosofía, Humanidades y gestión cultural y de la Maestría en Pedagogía, UPAEP. ORCID: 0000-0001-7435-0618. Correo: cintiacandelaria.robles@upaep.mx



Mtro. Alejandro Khaled Salomón Paredes

Alejandro Salomón Paredes, psicólogo y psicoterapeuta. Director del Centro Psicoterapéutico Logos. Autor de diversos artículos y ensayos, así como tres libros sobre logoterapia y análisis existencial. Correo: asalomon@cpllogoterapia.com



Mtro. Rogelio Laguna

Rogelio Laguna es candidato a doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Derecho de esta casa de estudios. Ha impartido en esta institución más de 100 cursos a nivel licenciatura, ha dirigido más de 25 tesis de licenciatura y 1 de maestría. En 2023 se incorporó al Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (PUIC, UNAM), primero como Secretario Académico y después como responsable de la línea de investigación sobre diversidad sexual e interculturalidad. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Salamanca (España), la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), la Universidad del Valle (Cali, Colombia), la Universidad de Borgoña (Dijon, Francia), la Universidad de Barcelona y la Universidad de la Coruña. Es fundador del Seminario de Pensamiento en Español, grupo de investigación nacido en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además, es miembro de diversos proyectos de investigación y docencia a cargo de la Dra. Laura Benítez Grobet, investigadora emérita de la UNAM y del SNII, entre ellos destaca el Proyecto de Formación en Historia de la Filosofía. Ha participado en cerca de 100 coloquios nacionales e internacionales, y ha publicado más de 20 artículos en revistas y libros especializados, algunos más se encuentran en prensa. Es autor del libro Habitaciones del pensamiento. La ciudad en la filosofía de María Zambrano (UNAM, 2015). Coordinó con Mónica Gómez Salazar los volúmenes Perspectivas éticas para un mundo diverso. Una introducción a su estudio (UNAM, 2015), Desafíos éticos de la diversidad cultural para una ciudadanía de calidad (UNAM, 2015), Sofística y pragmatismo (2020), así como el texto Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano junto a Alfonso Ortega Mantecón (2021). También ha sido co-coordinador de los libros Perspectivas interdisciplinarias de la bioética (Lambda, 2025), Polémicas y disputas en la filosofía mexicana del siglo XX (Lambda, 2025), Filosofía y comunicación. Reflexiones sobre el ser humano a través del arte (Lambda, 2024) y Ricardo Flores Magón. Una relectura en su centenario luctuoso (INEHRM, 2024). Recibió la medalla "Alfonso Caso" por sus estudios de maestría y el reconocimiento de docencia "Indivisa manent" (U. La Salle) en 2019.



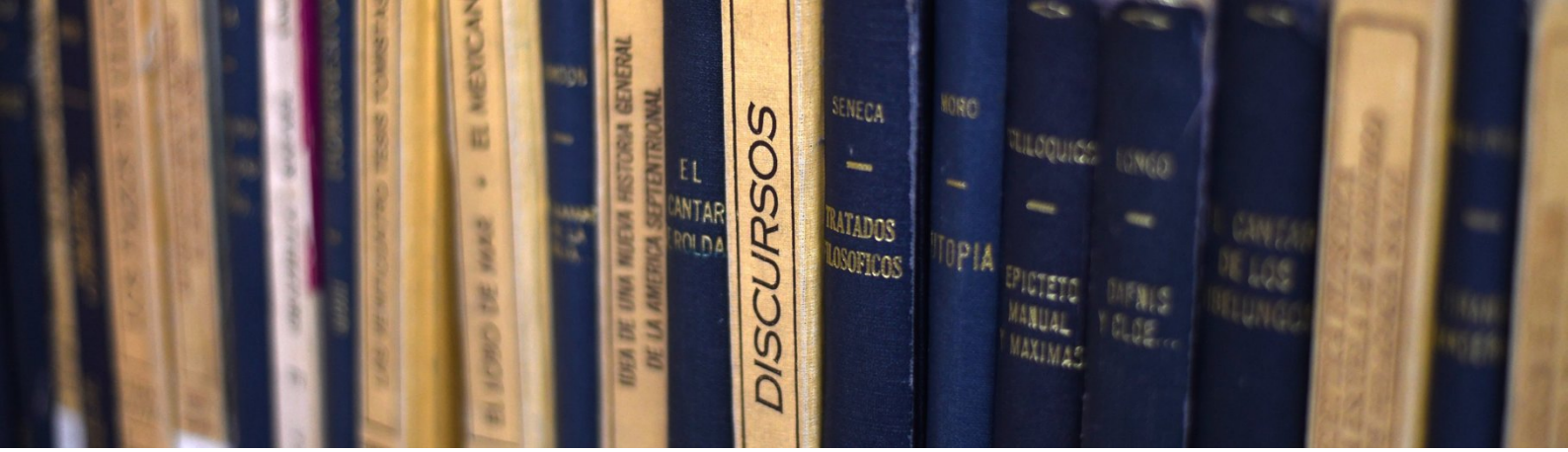
Lic. Nicolás A. Sarracino

Nicolás A. Sarracino (Villahermosa, Tabasco). Cursó estudios durante dos años en la Escuela Estatal de Música. Participó en las mesas de lectura de las Jornadas Pellicerianas en 2019 y 2022. Sus poemas forman parte de la antología 50 años de poesía en Tabasco y la antología Como el viento entre las flores de la escuela Retama Haiku de Lima, Perú. Ha impartido múltiples talleres de poesía y presentó los poemarios Saturno en primavera de Yasmín Alfaro y Tierra de Hugo Jasso. Asistió al taller de expresión cinematográfica de la 66ª Muestra Internacional de Cine de Tabasco (2019) y al taller de guion, impartido por el cineasta tabasqueño Fabián León López. Es egresado de la Licenciatura en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con un especial interés en la estética, la ciencia y la religión.



Mtro. Víctor Manuel Ramírez Sánchez

Víctor Manuel Ramírez Sánchez es maestro en Derechos Humanos por la CNDH-UATx y licenciado en Filosofía y en Derecho por la Universidad Intercontinental (UIC), actualmente doctorante en Filosofía Social por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Su trayectoria profesional se ha desarrollado en los ámbitos de la educación, la formación humanista, los derechos humanos, la memoria histórica y la cultura de paz. Actualmente se desempeña como coordinador de Formación Humanista y Bien Común en la Universidad Intercontinental (UIC), donde también imparte asignaturas de Antropología, Política y Ética. Es profesor y mentor de estudiantes en la Universidad Anáhuac México. En el Museo Memoria y Tolerancia ha sido formador, evaluador de contenidos, coordinador de equipos y responsable de procesos de formación. Sus principales áreas de interés académico incluyen la filosofía política y contemporánea, el pensamiento de Hannah Arendt, la ética, el humanismo cristiano, la memoria histórica, los genocidios y el problema del mal. Su trabajo se orienta a la reflexión filosófica sobre la condición humana, la dignidad, la responsabilidad ética y los desafíos de la convivencia en las sociedades contemporáneas.



CRITERIOS GENERALES EDITORIALES PARA PUBLICACIÓN

Enfoque

- La Revista de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana es una publicación académica semestral que tiene como objetivo promover los trabajos de investigación de los miembros que integran a la Asociación de Profesores e Investigadores de la Ibero (API), pero abierta a la colaboración de docentes e investigadores de otras instituciones nacionales e internacionales, bajo acuerdo unánime del Consejo Editorial (CONEDAPI).
- El público al que está destinada es principalmente académico, *id. est.*, profesores e investigadores de instituciones de educación superior, públicas y privadas, y toda persona interesada en la discusión académica seria acerca de temas filosóficos, históricos, científicos, teológicos, literarios, de género, medioambientales y políticos.

Criterios generales editoriales

- El CONEDAPI recibe artículos de manera continua para su evaluación y posible publicación en los próximos números; los autores pueden enviar sus artículos en cualquier momento a: api@uia.mx
- Se deben enviar dos versiones del artículo en formato Word: una con el nombre del autor, la institución a la que pertenece, una breve semblanza curricular de entre 150 y 200 palabras y un correo electrónico de contacto, y otra sin esta información, que será la copia enviada para revisión por pares.
- Los artículos deben ser originales y no haber sido publicados previamente en el idioma en que están escritos. Los trabajos ya publicados serán desestimados.
- La extensión mínima es de ocho cuartillas y la máxima de 10 cuartillas.
- Es obligatorio incluir un resumen de entre 100 y 150 palabras, situado después del título y antes de las palabras clave, así como entre 3 y 5 palabras clave.
- Anexar semblanza curricular de entre 250 y 300 caracteres y fotografía formal de rostro y de frente.

Formato

- Título del artículo: Times New Roman, 14 puntos, versalitas, centrado, interlineado sencillo.
- Nombre del autor e institución: Times New Roman, 12 puntos, centrado, interlineado sencillo.
- Resumen, Palabras clave, Abstract, Keywords: Times New Roman, 11 puntos, sangrías izquierda y derecha de 1 cm, interlineado sencillo, justificado.
- Texto principal: Times New Roman, 12 puntos, interlineado 1.5, justificado. Espaciado entre párrafos 0 pto. Sangría en primera línea de 1.25 cm.
- Citas en bloque: Times New Roman, 11 puntos, interlineado sencillo, sangría izquierda de 1.5 cm, justificado, sin comillas. Todas las citas mayores a tres líneas deben ponerse en bloque.
- Notas y referencias al pie de página: Times New Roman, 10 puntos, justificado, con numeración arábiga. No poner referencias entre paréntesis en el texto.
- Márgenes: superior e inferior 2.5 cm; izquierdo y derecho 3 cm.
- Secciones con números romanos (I., II., III.) y subdivisiones con letras mayúsculas (A., B., C.). Títulos de secciones: Times New Roman, 12 puntos, cursivas, sin sangría, justificado.

Criterios para las referencias

- Referencias únicamente al pie de página. Nombre del autor: apellido y nombre separados por una coma. Ejemplo: Beuchot, Mauricio, …
- El título y subtítulo del libro van en cursivas, seguidos por una coma. Ejemplo: *Tratado de Hermenéutica Analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, …

- Si la obra citada es una traducción, el nombre del traductor se coloca después del título y antes del lugar de publicación. Ejemplo: Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, trad. de Alfredo Báez, Barcelona…
- La editorial se coloca después del lugar de publicación y los dos puntos; el año, completo, después de la editorial y una coma. Ejemplo: Barcelona: Editorial Gedisa, 1995…
- Páginas: "p." seguida por un espacio y la página; para múltiples páginas, "pp." y las páginas unidas por un guion. Ejemplo: p. 70 o pp. 70-71.
- Obra ya citada: apellido del autor, título y página. Ejemplo: Beuchot, *Tratado de Hermenéutica Analógica*… p. 35. Misma obra inmediata con páginas distintas: Ibíd., p. 35; misma obra y páginas: Ibíd. Para 'Véase' o 'Confróntese': Cfr.
- Referencias bíblicas con abreviaturas estándar en español, capítulo, coma y versículo. Ejemplo: Gen 14,10, Ex 3,14-16.
- Todos los artículos deben incluir bibliografía al final, en orden alfabético por apellido del autor.

Proceso de dictaminación

- Todos los artículos son revisados por el Consejo Editorial de la Revista (CERAPI) para evaluar si el texto se ajusta a los criterios básicos en cuanto a temática y normas editoriales.
- Los artículos que cumplen con lo anterior son enviados a dos dictaminadores bajo el sistema doble ciego; en caso necesario, a un tercer dictaminador. Terminado este proceso se comunicará al autor el resultado de los dictámenes.

Prohibición del uso de Inteligencia Artificial (IA) en la redacción de los artículos

- La Revista mantiene un compromiso con la integridad académica y la originalidad en la autoría de los trabajos publicados. Se prohíbe estrictamente el uso de herramientas de IA en la redacción de los manuscritos enviados. Los autores son responsables directos de la concepción, investigación, análisis e interpretación de los datos y de la elaboración del texto. El incumplimiento podrá conllevar el rechazo del manuscrito o la retractación de la publicación.

Acceso abierto

- La Revista ofrece gratuitamente su contenido en formato digital, en cumplimiento con las directrices internacionales sobre acceso abierto. Se permite el acceso y distribución del material bajo las siguientes condiciones: a. no utilizarse con fines comerciales o lucrativos; b. citar adecuadamente, incluyendo autor, título del artículo, nombre de la revista, número y fecha de publicación; c. consultar cualquier duda con el Consejo Editorial.

Declaración de ética y buenas prácticas

A. La revista condena y prohíbe el plagio. Los autores deben declarar por escrito que su artículo no contiene plagio, no ha sido previamente publicado y no reproduce partes de otros trabajos ya publicados. CERAPI puede utilizar sistemas de verificación.

B. Al enviar un artículo, los autores aceptan que será sometido a revisión por pares y se comprometen a proporcionar información veraz sobre su afiliación y otros datos académicos.

C. Los revisores deben apegarse a criterios de objetividad académica, declinar participar ante cualquier conflicto de intereses y mantener la confidencialidad de los artículos hasta su publicación.

D. CERAPI se compromete a evitar conflictos de interés en la aceptación o rechazo de artículos, proteger la confidencialidad de la información y el anonimato de los revisores.

E. La revista velará por el cumplimiento ético durante el proceso de publicación, notificará a tiempo los dictámenes y publicará las enmiendas correspondientes en caso de errores.

MÉXICO, AÑO 3/NÚM. 5/2026
Noviembre 2026 · ISSN: 3061-8258

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES E INVESTIGADORES DE LA IBERO

www.apibero.org

api@uia.mx