

Introducción

Si bien se dice que el propio objeto de investigación es construido, sin duda el investigador y sus prácticas son a la vez edificadas –en el sentido más amplio del término– por su propio objeto de estudio. De ahí que considere importante aclarar desde un principio la genealogía de este proyecto de investigación. Proveniente de una licenciatura en Ciencias de la Comunicación y un posgrado en Lengua y Literatura, mi visión del cine siempre había sido desde una óptica formal, es decir, me había centrado en el medio y sus características de expresión, principalmente su “lenguaje”. Al iniciar el Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura el proyecto que se presentó como parte de los documentos de ingreso planteaba conjugar –ahora veo de manera simplista y nada problematizadora– ambos campos de estudio precedentes: los medios de comunicación, en particular el cine, y la literatura. El proyecto pretendía analizar la manera en la que un guión de cortometraje llegaba a la pantalla a través de diversas instancias de “traducción” de lo verbal a lo visual. El proyecto se quedaba en un ejercicio de análisis únicamente formal, además de que entendía de manera plana conceptos inmensamente problemáticos como los de “lenguaje”, “traducción” o “adaptación”. Ahora que lo veo a distancia, pareciera que en este primer proyecto estaban ya algunas de las preocupaciones que posteriormente se fueron afinando hasta llegar a este proyecto, pero el ángulo de investigación era aún incierto. Aparentemente la preocupación latente residía en la posible incapacidad de expresión o análisis que un lenguaje, metodología o aparato teórico pueden enfrentar cuando es retada por nuevos paradigmas.

Valga decir entonces que el momento de ruptura fue encontrar la relevancia de la digitalización en muchos de los procesos que hasta entonces había estado navegando, pero no fue sino hasta que logré entender la digitalización y el cine, no como una tecnología cuya relevancia se centra en sus características formales, sino como una serie de prácticas, que el proyecto actual tomó forma. Me es importante decir que debido a este largo proceso de esclarecimiento del objeto de estudio y la problemática de investigación, es que se hizo más evidente que el proceso de las mediaciones de la digitalización en el cine inauguró una visión inédita de investigación para mí. Una vez que ingresé a las prácticas, el objeto de estudio se desplazó –citando a Jesús Martín-Barbero– “de los medios a las mediaciones”, y con él la propia visión de investigación. De esta manera, se ha vuelto parte del proceso de investigación la reflexión sobre las propias prácticas que un proyecto como éste imponen. El programa doctoral desde el que se hace la investigación, los autores con los que se discute, la proveniencia material y geopolítica de las fuentes, así como las posibilidades de inserción en un debate internacional, nacional o local, se presentan como preguntas de capital importancia a responder en el horizonte futuro de investigación.

Es por estas consideraciones que me parece importante expresar que lo que intento decir aquí proviene de un cambio de paradigma tanto teórico como institucional y personal. Ver el cine desde otro lugar, es también implicarse con la disciplina de maneras distintas, lo cual a su vez pide resolver y confrontar las metodologías y sus prácticas con otra óptica, obligando a entender que si los objetos de conocimiento y las maneras de aproximarse a ellos y entenderlos se modifica, también lo haremos nosotros.

*

Nuestro argumento se construirá a través de cuatro capítulos y un inicial planteamiento sobre el ángulo de investigación que el proyecto entero abordará. En este capítulo cero, “Hacia un cine expandido: de las mediaciones a la digitalización”, se plantea la necesidad de actualizar la teoría cinematográfica clásica en vista de que esta no puede dar cuenta ya de las nuevas prácticas potenciadas por las mediaciones de la digitalización. Esta misma sección establece un inicial estado del arte sobre el término de “mediación”, ya que sin bien partimos de Jesús Martín-Barbero, y utilizamos la actualización que Nick Couldry hace del concepto como una “práctica”, el apartado realiza una genealogía del concepto, así como de sus principales críticas y actualizaciones. Posteriormente, el primer capítulo, “La novela como modelo: genealogía de la Teoría Cinematográfica Clásica”, expone las principales características de la narración literaria tradicional en la novela, así como la concepción de autor y lector que dicho concepto trae consigo, a la vez que se realiza un recorrido historiográfico sobre la novela, principalmente del s. XIX, donde se analizan la concreción del género y sus características formales y socioculturales. De ahí se extraerán las definiciones de lo que la teoría literaria concibe por “narración”, “autor”, y “lector”, y que nutre a la Teoría Cinematográfica Clásica.

En el segundo capítulo, “Narrativa cinematográfica: traslación, aproximaciones y retos”, anotamos las relaciones que la crítica –principalmente Christian Metz, Marie-Laure Ryan, David Bordwell y Tom Gunning– ha planteado entre la narración, la novela y el cine, llevando así al debate la traslación de la narrativa literaria al cine. De ello, haremos una exposición de las principales propuestas teóricas respecto a la narración cinematográfica, a la vez que se discutirán los conceptos de “cine de atracciones” y “cine

espectacular”, esto por la indudable presencia que los efectos visuales digitales y su práctica profesional han tenido en el debate sobre la narrativa en el cine en autores como Shilo Mcclean, Peter Lunenfeld, Nitzan Ben Shaul o Geoff King. Finalmente se exponen y analizan los que consideramos como los ejemplos más claros sobre el impacto que la digitalización ha tenido en la práctica cinematográfica en su conjunto, es decir, lo multimedia, la interactividad, la colaboración y lo transmediático.

En cuanto al capítulo tercero, “El autor cinematográfico en las mediaciones de la digitalización”, partimos de analizar las principales características del origen del autor romántico, para una vez establecida la construcción del autor literario, analizar la manera en la que éste se traslada a la Teoría Clásica del cine. Esta reconstrucción la realizamos tomando como punto de partida lo propuesto por autores como Jane Collier, Andrew Bennet, Mark Rose, Brad Sherman o Lionel Benty. Finalmente se contrapone la concepción de autor cinematográfico clásico con un autor contemporáneo del cual apuntamos sus principales características y prácticas. Así, y siguiendo a autores como Silvia Harvey, Jerome Christensen, James Naremore o Ryszard Kluszczyński, desarrollamos en el capítulo las maneras en que la digitalización ha impactado las prácticas de consumo, visionado, distribución y coautoría en el espectador.

El último capítulo, “La digitalización como paradigma de acceso y consumo”, se basa en algunas de las premisas examinadas en los capítulos anteriores con el fin de analizar la manera en la que el espectador cinematográfico ha sido teorizado y cómo es que las prácticas hechas posibles por la digitalización evidencian un replanteamiento de dichos posicionamientos, los cuales tienen su mayor incidencia en la multiautoría y la colaboración en línea. Así, desarrollamos la aparente necesidad de modificar el

entendimiento que hasta ahora se tiene del espectador cinematográfico, el cual se presenta entonces como un usuario y coautor del material digitalizado. Para construir este argumento, nos centramos en las propuestas teóricas de Barbara Klinger, Peter Rojas, James Moran, Jorge La Ferla, Alain Cohen y Henry Jenkins.

Recapitulando, vemos que, si las nuevas prácticas ligadas a los dispositivos digitales están mostrando la incapacidad de los conceptos de la Teoría Clásica Cinematográfica para dar cuenta de las prácticas que ocurren en torno al cine digital, es necesario reconceptualizar ciertos conceptos de la teoría para que se pueda entonces develar el nuevo funcionamiento del cine que la digitalización trae consigo. Partiendo de esto, sostenemos que el acercamiento más adecuado para ello necesita partir del concepto de las mediaciones, para que de esta manera se dé cuenta de las nuevas prácticas que se articulan desde la digitalización en torno a tres principales conceptos: narración, autoría y espectador. Se trata así de entender el cine como un medio expandido, como un conjunto de mediaciones que permita superar las concepciones de la Teoría Cinematográfica Clásica. Así, llegaremos a discernir que estamos en el proceso de la construcción de una nueva episteme respecto al cine, la cual da claras muestras del potencial creativo, epistemológico y cultural de la digitalización.

0. Hacia un cine expandido: de las mediaciones a la digitalización

En “Ectoplasm: Photography in the Digital Age” Geoffrey Batchen recuerda que poco tiempo después de la invención de la cámara fotográfica el pintor francés Paul Delaroche afirmó que desde ese momento la pintura había muerto. El mismo Batchen calcula que cerca de 150 años después, la imagen digital ha sido ahora catalogada como el verdugo culpable de dictar la sentencia de muerte a la fotografía (9). Así, el autor infiere que la fotografía se encuentra actualmente ante dos aparentes crisis. Por un lado, una crisis tecnológica, debido a la aparición de las imágenes digitales creadas por computadora; pero otra, consideramos mucho más relevante, de carácter epistemológico, es decir, relacionada con cambios de paradigmas culturales y de conocimiento (10). Lo que Batchen plantea es que si la fotografía ha sido relacionada con cierto tipo de tecnologías, como la cámara o la cinta, son esas propias tecnologías las que encarnan los más profundos deseos y conceptos de la misma fotografía, no sólo como dispositivo tecnológico, sino como generadora de ciertas prácticas y concepciones de la realidad, por lo que la imagen digital pondría en entredicho no sólo el futuro de la fotografía, sino que pediría reconceptualizar la manera en la que ésta ha sido concebida, teorizada y llevada a la práctica (19).

A pesar de que nosotros no discutiremos el caso de la fotografía, ni análoga ni digital, la perspectiva metodológica que Batchen vislumbra nos sirve para interrogar al cine de una manera similar. Si bien Batchen plantea que la imagen digital modifica la manera en la que la fotografía se entiende, en nuestro caso, más que un objeto, se plantea el proceso de la digitalización –como tecnología y como práctica– como el catalizador

para que la práctica y la teorización del cine sean reconceptualizadas. Partiremos de la idea de que si interrogamos la capacidad de la Teoría Clásica Cinematográfica para dar cuenta de estas transformaciones que la digitalización ha traído al cine, es necesario discutir de dónde provienen y cuáles son esas premisas que pueden estar perdiendo vigencia.

Entendemos en un principio que la relación que guardan la literatura y el cine ha sido un tema recurrente en las reflexiones tanto críticas como académicas en torno a ambas artes. Desde sus inicios el cine utilizó la literatura como fuente de inspiración narrativa, ya que desde que los primeros directores comenzaron a hacer adaptaciones literarias en las iniciales décadas del s. XX el cine fue receptor de historias y argumentos provenientes de la literatura, particularmente de novelas del s. XIX. Así, ocurrió un traslape entre la narrativa literaria y la cinematográfica. La teoría cinematográfica, al comenzar su camino junto con el propio medio, obtuvo sus principales preceptos de artes precedentes y en particular de la teoría clásica literaria. Como lo apunta Román Gubern:

Una prueba evidente de la deuda adquirida por el cine hacia sistemas de representación anteriores lo ofrece su vocabulario profesional, que pidió prestada su terminología a otras artes precedentes. El *encuadre*, la *composición*, el *claroscuro*, el *escorzo* y los *valores plásticos* procedieron del vocabulario de los pintores y fotógrafos. De la literatura tomó los conceptos de *narración*, *acción paralela*, *flash-back*, *flash-forward* y *metáfora*. De la terminología y las prácticas teatrales adoptó la *puesta en escena*, el *decorado*, la *iluminación* y la *interpretación* de los actores. De

la música provino el concepto de *ritmo*. Y los cineastas soviéticos adoptaron de la ingeniería el concepto crucial de *montaje*. (110)

Si bien algunos autores como Christian Metz en los años 60, o François Jost a mediados de la década de 1990 se han cuestionado la traslación narrativa al cine, vemos que no se ha puesto en cuestión qué bagaje trajo esta apropiación consigo, ya que la narración literaria, antes de ser trasladada al cine, ya contaba, y sigue contando, con presupuestos establecidos no sólo en cuanto a su estructura, sino también respecto a la autoría y al lector, así como a los usos posibles que éste puede hacer de la obra. De esta manera vemos que es pertinente preguntarse, particularmente a la luz del uso de dispositivos digitales, cómo es que se vuelve problemático aplicar al cine actual un lenguaje y conceptos que no fueron pensados para él. De la misma manera como se cuestiona el aplicar conceptos relacionados con la narrativa literaria al cine, encontramos también que la propia industria y práctica cinematográfica ha empleado categorías –como las de “preproducción”, “producción” y “postproducción”; o “producción”, “consumo” y “recepción”– que la digitalización mezcla, funde, y en algunos casos borra.

Consideramos que una investigación como ésta que se presenta aquí tiene su justificación en la innegable aparición, más que de un cine completamente nuevo, de una manera distinta de hacer cine y acceder a él que evidencia la incapacidad de la Teoría Clásica Cinematográfica para conceptualizar una práctica que debido a las mediaciones de la digitalización exige nuevas herramientas conceptuales para su análisis. Parece que nos encontramos más que nunca ante un “cine expandido”, término acuñado por Gene Youngblood en su clásico *Expanded Cinema* (1970), libro en el que además de ser el primero en considerar al video –ya no sólo al cine– como un arte, Youngblood reafirma

la importancia del cine como constructor de imaginarios, y como fuente de reflexión y debate no sólo de críticos y académicos, sino primordialmente de los “autores” y creadores del cine.

Así, y sin abogar por la absoluta desaparición de las aproximaciones provenientes del análisis y la teoría literaria, consideramos que dichas posturas muestran un retrato cuando menos incompleto de las prácticas, que la digitalización ha detonado en el cine. Sabemos también que ésta no es la primera vez que la teorización sobre el cine se ve en la necesidad de actualizarse o ajustarse a cambios tecnológicos. La propia historia del cine ha sido un constante adecuarse a estas transformaciones, como lo fue la integración del audio a las películas, el paso del blanco y negro al color, los distintos cambios en las proporciones y aspectos de lo proyectado, o la incorporación de efectos visuales a las cintas. Lo que consideramos que hace relevante a la digitalización como proceso es que éste ha permitido un sin fin de nuevas prácticas que superan la capacidad del aparato teórico clásico, lo cual impide dar un seguimiento puntual, analítico y crítico a dichos cambios.

Es por ello que aventuramos la idea de que las nuevas prácticas ligadas a los dispositivos digitales están mostrando la incapacidad de los conceptos de la Teoría Clásica para dar cuenta del cine digitalizado. Debido a ello, y en vista de que la Teoría Clásica Cinematográfica se nutre de conceptos de la teoría literaria para conceptualizar tanto la narración como al autor y al espectador, consideramos necesario repensar la manera en la que se ha teorizado el cine y sus prácticas con la intención de encontrar los puntos de inflexión que muestren con claridad la necesidad de cambiar las perspectivas conceptuales para que éstas puedan dar cuenta de un cine mediado por la digitalización,

es decir, que provoquen analizar al cine no como una obra cerrada compuesta por secuencias de imágenes, sino como una práctica constituida por diversas variables, las cuales en conjunto generan un entendimiento epistémico del cine, a la estela de lo apuntado por Batchen. De esta manera, vemos que la estrategia a seguir se centra en interrogar cómo es que opera esa mediación, es decir, esa práctica de la digitalización, a través de lo que consideramos tres nociones clave para el cine analógico: narración, autor y espectador.

Planteamos entonces que al entender la digitalización como un proceso que potencia ciertas prácticas, tanto por parte del usuario como institucionales, en lugar de hablar de lo digital –como aspecto meramente tecnológico– se necesita centrar la atención en las *prácticas* digitales. Esto hará necesario que nos preguntemos si la digitalización, y las mediaciones que propone particularmente en cuanto a la narración, autoría y al espectador cinematográficos, han detonado un cambio epistémico en el modo de pensar y hacer el cine.

Es nuestra intención utilizar el concepto de “mediación” para analizar las nuevas prácticas que la digitalización ha incorporado al cine. En “Theorising Media as Practice” Nick Couldry realiza una clasificación de lo que considera como las cinco corrientes de pensamiento que han formado el corpus de lo que hoy conocemos como *Media Studies*. A decir de Couldry estas corrientes son la investigación norteamericana de la comunicación de masas, la postura crítico marxista, los análisis semióticos, la investigación crítica y la de vertiente antropológica (116). Sin duda dentro de estas diversas posturas se hablaba ya de las relaciones de distinta índole que el medio genera no sólo con sus receptores, sino con el universo cultural en el que se inscriben pero el

centrarse en las prácticas y sus relaciones es lo que la teoría de las mediaciones indaga de mayor manera, expandiendo la pregunta de investigación centrada antes únicamente en el medio o soporte. Como lo dice Couldry: “This shift to a more widely focused research question was anticipated also by the emergence of the term “mediation” to refer to the broad expanse of social processes focused around media” (“Theorising” 119).

Si bien proponemos entonces utilizar el término de “mediación” –entendido como un conjunto de prácticas, en nuestro caso articulado a través de los dispositivos digitales– debemos apuntar que el término ha sido en ocasiones homologado y otras confundido con el de “mediatización”, el cual se refiere más a la textualidad mediática, es decir, que se refiere a una lógica basada en el propio medio, más que en sus procesos (Couldry, “Mediatization” 373), mientras que, a pesar de su aparente vaguedad, el concepto de “mediación”, a decir de Couldry, “provides more flexibility for thinking about the open-ended and dialectical social transformations” (373).

En este sentido, Roger Silverstone, define la mediación como “the *fundamentally, but unevenly, dialectical process* in which institutionalized media of Communication [...] are involved in the general circulation of symbols in social life” (citado en Couldry, “Mediatization” 380). Partiendo de esta definición de Silverstone, Couldry afirma que es importante entender la mediación como un proceso capaz de capturar una amplia variedad de dinámicas en el flujo mediático (“Mediatization” 380), dejando en claro que la idea de la mediación entendida principalmente como una serie de prácticas ha tenido mayor auge desde principios de la década de 1990, particularmente cuando se emplea para referirse a usos y sus posteriores cambios de orden epistémico (“Mediatization” 379).

Entendemos entonces que esta aproximación metodológica ha pretendido, como lo dice Jesús Martín-Barbero, desplazar el eje del debate de los medios a las mediaciones, es decir, al considerar el caso de la TV: del análisis de los soportes al análisis de cómo es que las prácticas de comunicación se articulan culturalmente. Apunta Martín-Barbero:

[...] en lugar de hacer partir la investigación del análisis de la *lógica* de la producción y la recepción, para buscar *después* sus relaciones de imbricación o enfrentamiento, proponemos partir de las *mediaciones*, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión.
(233)

A pesar de que Martín-Barbero se refiera particularmente a la televisión en la anterior cita, y la mayoría de los ejemplos que utilice sean referidos a este medio, es claro que, y él mismo lo menciona en diversas ocasiones a lo largo de su texto, la postura metodológica que plantea tiene un alcance mucho más extenso.¹

Como parte del ángulo analítico de esta investigación es importante anotar la genealogía del concepto de mediación, ya que si bien partimos del primer entendimiento que Jesús Martín-Barbero realiza en *De los medios a las mediaciones*, utilizamos con mayor énfasis la postura acuñada por Nick Couldry que plantea entenderlo como una serie de “prácticas”. Guillermo Orozco en su texto “De las mediaciones a los medios.

¹ Valga decir que tanto el término de “mediaciones” como la postura de Martín-Barbero ha sido discutida por otros autores. Este no es el lugar para profundizar en ello, pero si se busca ahondar en el tema se puede recurrir a textos como: “Hacia una epistemología de la comunicación: la teoría de la comunicación en Serres y en Martín-Barbero” de Elizabeth Espinosa y Antonio Arellano; “De las mediaciones a los medios. Contribuciones de la obra de Martín-Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción” de Guillermo Orozco; “Las teorías clásicas de la comunicación: Balance de sus aportes y limitaciones a la luz del siglo XXI” de Migdalia Pineda de Alcázar; o “La investigación empírica de audiencias televisivas en América Latina: revisión de enfoques teóricos y estrategias metodológicas 1992-2007” de Lorena Frankenberg (et.al.).

Contribuciones de la obra de Martín-Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción” recuerda que, a pesar de que el “paradigma de las mediaciones” se debe en parte a las propuestas teóricas de Martín-Barbero, el concepto de mediación existía ya en los estudios de la comunicación, principalmente con relación al análisis de la recepción televisiva (93). El mismo Orozco afirma que, en el contexto iberoamericano “fue el español Martín Serrano quien introdujo en los ochenta el concepto para referirse a la función de los sistemas comunicativos y particularmente de los medios masivos en relación con la realidad social” (93). A decir del autor, para Serrano existen dos tipos de mediación, el “estructural” –relacionado con la capacidad de los medios para conformar su apreciación del acontecer social- y el “cognitivo”, es decir, la “capacidad de los medios para conferir una determinada orientación a sus contenidos” (93). David González apunta esta dicotomía de otra manera, ya que afirma que la mediación estructural habla de las características exclusivas a lo comunicado, mientras que la mediación cognitiva se refiere a lo que merece la pena dar a conocer por parte de los medios (47).

Como ya antes decíamos, Martín-Barbero entiende las mediaciones como “las articulaciones entre prácticas comunicativas y movimientos sociales, así como la articulación de diferentes temporalidades de desarrollo con la pluralidad de matrices culturales” (Tufté 89). Se entiende entonces que la mediación es el proceso por medio del cual el sentido se construye en los procesos comunicativos. Como lo plantea Tufté, el análisis de Martín-Barbero se distancia del enfoque centrado en los medios, desplazándolos “hacia un contexto más amplio de las actividades culturales, y su teoría se inscribe en al línea de desarrollo de los estudios culturales británicos de las últimas dos

décadas” (89). En este sentido, Martín-Barbero plantea que existen tres principales espacios de mediación: la vida familiar, la temporalidad social, y las competencias culturales (211-224). A partir de estas propuestas, Guillermo Orozco desarrolla una tipología que explicita las relaciones que dichas mediaciones plantean. El investigador mexicano afirma que “las mediaciones individuales provienen de nuestra individualidad como sujetos comunicativos” (Tufté 100); las mediaciones institucionales son producciones de sentido obtenidas de la participación de los individuos en grupos sociales ; las mediaciones *massmediáticas* están conformadas por la tecnología y los lenguajes de cada medio; las situacionales implican el contexto de la recepción; y las de referencia se localizan respecto a ciertas variables de edad, género o clase (Tufté 100).

Antes de aproximarnos al sentido del término que se centra en las prácticas, es de vital importancia anotar qué otras actualizaciones ha sufrido para de esta manera obtener un mapa completo de lo que el concepto detonó en el análisis mediático. A decir de Néstor García Canclini, la obra de Martín-Barbero ha sido el punto de partida para dejar de aislar a los medios, para entenderlos entonces como parte de las mediaciones de la sociedad, sin embargo, plantea también que con el transcurso de los años, nuevos “mediadores” han aparecido en el panorama comunicacional, por lo cual el concepto debe ser actualizado (9). El mismo Canclini esgrime una crítica puntual al texto de Martín-Barbero cuando afirma que la actitud crítica del texto disminuye cuando el autor se refiere al “tradicionalismo folklórico y el economisismo de izquierda”, ya que parece dejarse embelezar “por las solidaridades duraderas y personalizadas” de la cultura barrial, de los movimientos de mujeres y jóvenes, y que confiaba demasiado en la capacidad de sectores populares para generar una “institucionalidad nueva” que fortaleciera la sociedad

civil” (4), aunque con el fin de ser justos, el mismo Canclini reconoce que en un texto de 1990 titulado *Los estudios de comunicación en la encrucijada actual*, Martín-Barbero advertía ya sobre esta subjetividad aparentemente imparcial en su texto (4).

Metodológicamente, Tufte apunta que la teoría de las mediaciones arrojó una nueva perspectiva sobre la forma en la que la investigación, tanto cualitativa como cuantitativa, se venía haciendo en los estudios de recepción (94). En este mismo sentido metodológico, Elizabeth Lozano apunta que el trabajo de Martín-Barbero es también un “mediador teórico” ya que se volvió un articulador “de la reflexión en torno a la comunicación social como campo de investigación y como práctica social y, por lo tanto, en parte de los referentes comunes, de la competencia “cultural” de quienes se ocupan de este campo en América Latina” (“La ciudad” 168). Esto ha significado comprender la comunicación no únicamente como un proceso de producción, consumo y uso social, sino “como las prácticas cotidianas de interacción que constituyen y dan sentido social a la experiencia” (177).

Rossana Reguillo apunta que desde el momento de la publicación del libro emblemático de Martín-Barbero se han producido diversos estudios analíticos que utilizan y en algunos casos, actualizan el término de “mediaciones” (83). Tufte nos recuerda que uno de estas actualizaciones del término la realizó la investigadora brasileña Maria Immacolata Vasallo en un estudio acerca de la construcción de sentido en torno a las telenovelas brasileñas (101). Vasallo divide el concepto de Martín-Barbero en cuatro momentos: la dimensión estructural de la mediación, su fuente, el *loci* de la mediación, y el discurso en el cual la mediación se inserta. De esta manera amplía las posibilidades metodológicas del término, para encontrar dentro de la misma matriz conceptual diversos

significados, que a su vez proveen distintos tipos de respuestas por parte de los usuarios (Tufte 101).

En “*Soap operas* y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia” Thomas Tufte apunta que el término ha sido también actualizado de manera relevante por parte de algunos investigadores de los estudios culturales. Como ejemplos anota el reconocimiento de la polisemia del texto de parte de Stuart Hall, el proceso activo de recepción de David Morley, la relación intertextual de los textos mediáticos de John Fiske, la experiencia del consumo cultural popular de Janice Radway, las comunidades interpretativas de David Morley, o los usos sociales de los medios de James Lull (Tufte 101-102). Por ello, Tufte afirma que “los estudios culturales son primeramente estudios de mediaciones, y son consistentes con la teoría de las mediaciones de Martín-Barbero” (102).

Otro de los investigadores que ha realizado actualizaciones del concepto es Guillermo Orozco, quien en textos como *Televisión, audiencias y educación*, plantea el “modelo de mediación múltiple”, por medio del cual considera las interacciones de los sujetos con los medios masivos de comunicación; es decir, relaciona varios procesos estructurantes que intervienen en las prácticas de la audiencia televisiva (González 54).

La ampliación del término que más nos interesa es aquella en la que se entiende la mediación como una práctica, es decir como un modo de acceder y por lo tanto comprender el medio. De esta manera se migra a una visión que analiza como los textos mediáticos se incorporan a las prácticas socioculturales de sus receptores y usuarios. Nos parece que la aportación más relevante al respecto es la propuesta por Nick Couldry. El autor plantea es que este nuevo paradigma pide observar los medios no como una

producción textual o económica, sino en como una práctica (Couldry, “Theorising” 115). Dice el autor que este acercamiento “treats media as the open set of practices relating to, or oriented around, media. The potencial of this reformulation only becomes clear when we look more closely at recent debates over “practice” in the social sciences” (Couldry, “Theorising” 117).

Parte de lo relevante de esta nueva concepción es que no sólo descentra el análisis de los textos mediáticos, sino que pide entender todo el rango de prácticas en las que el consumo mediático se realiza, ya que dichas prácticas son parte de lo que normalmente se denomina como “cultura mediática” (Couldry, “Theorising” 120). Couldry afirma que dicho paradigma que teoriza los medios y mediaciones como prácticas se centra en qué rango de prácticas están orientadas hacia los medios y cual su rol en el ordenamiento de otras prácticas (129).

Como ya anotábamos, consideramos que esta perspectiva es crucial para enfrentarnos a cómo la narración, autoría y audiencia cinematográfica se han modificado a la luz de la digitalización. De esta manera podemos ver que un ángulo analítico que apunte el análisis de los medios –que en nuestro caso particular se trata únicamente del cine– hacia la sociología de las acciones y el conocimiento, más que hacia estudios mediáticos provenientes del paradigma de la teoría y crítica literaria nos permite expandir el término “cine”, para así poder entenderlo más que como un medio, como un conjunto de mediaciones, es decir, de relaciones entre las prácticas y la constitución de las mismas (Couldry, “Theorising” 117).

Si bien decíamos que la Teoría Clásica Cinematográfica, proveniente en parte de concepciones previstas en la teoría literaria, ha sufrido desde hace ya algunos años de

una incapacidad de dar cuenta de las nuevas prácticas que la digitalización ha detonado en el cine, una aproximación como la provista por el paradigma de las mediaciones nos permitirá interrogar el cine desde las prácticas y sus consecuencias, más que desde sus características formales o estéticas, esto sin dejar de reconocer que dichas mediaciones tienen también un claro impacto en dichas variables. No podemos dejar de tomar en cuenta tampoco que la serie de prácticas detonadas por la digitalización están articuladas, es decir, que no son procesos aislados entre sí que respondan indiscriminadamente a un proceso tecnológico, sino que están imbricadas de tal manera que unas anclan, controlan u organizan otras (Couldry, “Theorising” 122).

A partir de entender el cine como este conjunto de mediaciones, y éstas como las nuevas prácticas relacionales presentes en el cine contemporáneo a partir de la digitalización, es claro que el aspecto tecnológico se vuelve de vital importancia. Valga decir que por “digitalización” entenderemos a lo largo de la investigación la transferencia de material visual o sonoro de soportes analógicos a código binario, pero más importante que ello, el uso y posibilidades de creación y transformación que dicho proceso permite e impulsa.

Si bien, como veremos, autores como Lev Manovich y otros se han centrado en los aspectos más técnicos y formales del paradigma de lo digital, nuestro análisis intentará extraer de dicha problemática las consecuencias, transformaciones y usos que la digitalización ha traído al cine contemporáneo, a la vez que discutiremos la necesidad de la reconceptualización de ciertos términos clave para entender al cine y su ejercicio teórico como una práctica distinta a la pensada por la teoría literaria o la Teoría Clásica cinematográfica. Para efecto clarificador de todo nuestro análisis, valga decir que por

“Teoría Cinematográfica Clásica” entenderemos aquella que se desprende de teorizar más que los inicios del cine, la época en que la narración fue la principal estrategia formal del cine, y en la cual –por provenir de la teoría literaria– se opera con una idea de que el cine es una narración cerrada, con un autor individual en control casi absoluto del resultado final de la película, realizada por procesos analógicos y destinada a un público receptor cuya única manera de interacción con la obra era la del visionado.