



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Tesina de Grado
Licenciatura en Comunicación Social

Título:

Ojo al Cine.

Miradas sobre las potencialidades pedagógicas del cine como aliado estratégico en las aulas, a los ojos de la *cultura visual*.

Autor: Domingo Carricart

Legajo: C-2405/8

Mail: domingo.carricart@gmail.com

Directora: Mg. María Soledad Casasola

“¿Qué queda de los viejos relatos que impulsaron el surgimiento de la *idea moderna de la Universidad* en la institución universitaria efectivamente existente en las sociedades actuales, en la *universidad real* que conocemos? Seguramente muy poco. Parece por un lado obligado a reconocer y asumir el fracaso de la universidad contemporánea para realizar los ideales que insuflaron su nacimiento histórico. Pero al mismo tiempo, y por otro lado, parece obligado afirmar a la universidad como el último reducto en el que los procesos de reflexión crítica podrían idealmente realizarse en un ámbito protegido frente a los terceros intereses que marcan el desplegarse de las disciplinas de saber como correlativas a los ejercicios de poder. Tan obligado nos parecerá entonces reconocer el fracaso de la universidad moderna en sus pretensiones de garantizar el acceso universal al conocimiento -y a través de ello a la emancipación- como recordar que en ningún otro ámbito mejor que el suyo -el de esa que Derrida llamó la *universidad sin condición*- puede en efecto pensarse el sin duda irrenunciable -hoy todavía- ejercicio de la exigencia crítica en el producirse y circular público de los saberes.”¹

¹Brea, José Luis (2004) La universidad del conocimiento y las nuevas humanidades. *Estudios Visuales* (Nº 2) (Pág 133 a 154)

Índice

1. <u>Introducción</u> -	Palabras preliminares	Pág 5
2. <u>Presentación</u> -	“El cine y los imaginarios sociales”	Pág 7
3. <u>Alfa</u> -	“Entre la ciencia y la magia. Hacia un estatuto intempestivo de la imagen, a los ojos de la <i>cultura visual</i> ”	Pág 33
4. <u>Beta</u> -	“La historia <i>desde -y a través-</i> de la imagen cinematográfica. El cine como <i>fuerza</i> y el cine como <i>forma</i> de hacer historia”	Pág 67
5. <u>Epílogo</u> -	“Los ojos sin párpado. ¿Alma de dinamita en nuestra mente?”	Pág 114
6. <u>Coda</u> -	“Conclusiones finales (provisorias)”	Pág 143
7. <u>Bibliografía</u> -		Pág 152

A Amalia Anavitarte, *in memoriam*.

Introducción

En el siguiente escrito buscamos presentar unas líneas de trabajo en torno al cine como un gestor multidisciplinar en las aulas, es decir, considerado como un **aliado estratégico** del docente a la hora de preparar, proyectar y presentar una clase. Para ello, no buscamos dar cuenta de una propedéutica sobre las múltiples aristas posibles del trabajo educomunicativo en el aula, sino más bien esbozar algunos ejemplos y enfoques, quizás más ligados a la historia de las ideas o de las mentalidades, en torno al contexto finisecular europeo para hablar del proceso de emergencia del cine como nuevo configurador de mentalidades y forma de expresión artística. De esta manera, buscamos ver **el cine**: por un lado, como **un facilitador y estimulador del aprendizaje** (por la fascinación misma hacia la imagen en el contexto actual) y como **un reservorio cultural** del cual poder extraer algunas herramientas para generar nuevos vínculos de conocimiento en el aula; por el otro, concebir el cine como **una forma de pensamiento** (o de conocimiento), habilita, a su vez, a las discusiones en torno a la formas de comunicación de la lógica icónica y de los estudios de antropología visual, para ampliar el horizonte de estudio desde el cine hacia las imágenes en movimiento, y estas, en relación a las ideas de una época, que los estudios de la *cultura visual* buscan precisar respecto a los modos de producción y los modos de recepción. Así visto, el estudio del cine estará contemplado en el caleidoscópico² panorama de los “estudios cultural-visuales”³.

En este sentido, priorizamos contextualizar el punto de emergencia del dispositivo cinematográfico para dar cuenta del proceso de formación de un discurso crítico sobre el cine y la sociedad, en los años en que se comenzaban a afianzar las líneas directrices del mundo moderno, es decir, a principios del mil novecientos. Para ello, dejamos indicado que nuestro sendero por este ensayo está orientado a presentar, someramente, algunos enfoques y perspectivas sobre el cine como un **aliado estratégico** en las aulas, a partir de ciertos antecedentes de la historiografía que vinculan el quehacer histórico con el trabajo cinematográfico y las potencialidades educomunicativas que la imagen despierta en los circuitos académicos. En nuestro recorrido nos serviremos de los estudios de la *cultura*

² Recordar que la etimología de ‘caleidoscopio’ (del griego *kalós*, bella, *éidos*, imagen y *scopéo*, observar) lo describe como ‘observar una forma bella’ y precisamente los estudios culturales de visualidad se orientan a la descomposición de la naturalización en las formas de ver, correr el velo de lo bello que fue el objeto de la Historia del Arte.

³ Brea, J. L. (2009) Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea. / Señas y Reseñas*. (pág 1 a 16). Disponible <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>

visual, así como de la arqueología de los medios y la ‘nueva historia del cine’, como si fueran nuestro bastón de senderismo, en el cual nos apoyaremos para continuar con la escarpada empresa.

A manera de *exemplum*, el último apartado estará centrado en un comentario sobre el **caligarismo** como germen del cine de terror y del cine-arte, por la influencia que caracterizó a este movimiento decisivo en la historia del cine y por los debates suscitados en torno a su estética. La aproximación hacia el cine de Weimar nos permite realizar un rodeo sobre las influencias -extra-cinematográficas, pictóricas y literarias- que caracterizaron al movimiento y que nutrieron el imaginario social posterior. Por último, basta señalar la forma del trabajo presentado. Se eligió el **ensayo** como forma de exposición debido a la ductilidad que permite esta forma de presentación, interrelacionando tanto el *cómo* lo decimos con el *qué* decimos. De esta manera, nos inmiscuimos en un terreno en el que queremos establecer una filiación entre la reflexión teórica y la práctica pedagógica, oficiando como **agente transformador/vinculador**, tal como se entiende que sea el rol del comunicador. O, ¿por qué no?, como **mediador cultural**⁴.

⁴ “Llamamos **mediación cultural** a un conjunto de acciones que apuntan, a través de un intermediario -el mediador, que puede ser un profesional, pero también un artista, un animador o un par-, a vincular a un individuo o a un grupo con una propuesta cultural o artística (una obra de arte original, una exposición, un concierto, un espectáculo, etc.), con el objetivo de favorecer su aprehensión, conocimiento y apreciación” (Aboudrad y Mairesse 2018, 15)

EL CINE Y LOS IMAGINARIOS SOCIALES⁵

“Tiempo el nuestro en el que las imágenes no participan tanto de una narración, sino del puro ensí de lo que acontece.”

Juan Martín Prada

“I’ve never been certain whether the moral of the Icarus story should only be, as is generally accepted, ‘don’t try to fly too high’, or whether it might also be thought of as ‘forget the wax and feathers, and do a better job on the wings’.”⁶

Stanley Kubrick

“(…) no sólo y no tanto lo vivido, sino también y ante todo lo no-vivido es lo que da forma y consistencia a la trama de la personalidad psíquica y de la tradición histórica, lo que asegura su continuidad y su consistencia y lo hace en la forma de fantasmas, los deseos y las pulsiones obsesivas que apremian sin cesar en el umbral de la conciencia (individual o colectiva).”

Giorgio Agamben

⁵El concepto de *Imaginario* en la historia de la filosofía tiene larga data. Para una historización sobre el concepto, ver *“El imaginario. Invención y convención”* de Marta Selva Masoliver y Anna Solá Arguimbau en Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. (2004) Editorial UOC. (pp. 129 a 173). Nos interesa resaltar, a lo largo del ensayo, el rol de la *imaginación creadora* como “capaz de producir imágenes nuevas al margen de la experiencia perceptiva”(pág 130); a la vez que comprender que “el imaginario actúa en el proceso de simbolización que permite al ser humano estructurar su personalidad y sus vínculos con el mundo”(pág 132). Dicho esto, lo que nos interesa es “la intervención del imaginario social como conjunto de representaciones colectivas por medio de las cuales cada sociedad y cada cultura elabora una imagen de sí misma que asegura su cohesión y que, por lo tanto, hace posible su funcionamiento”(pág 142).

⁶ * 1997. Discurso de recepción del premio D.W. Griffith otorgado por la Director’s Guild y grabado en video por Stanley Kubrick (Boletín de la Director’s Guild of América, vol. 22 n° 2 mayo-junio 1997). Disponible en <http://kubrickencastellano.blogspot.com/2008/12/griffith-y-las-alas-de-la-fortuna.html>

La evasión de Ícaro o el perfeccionamiento de las alas del deseo.

1. Durante la filmación de ‘Ojos bien cerrados’ (*Eyes Wide Shut*, 1999), Stanley Kubrick (1928-1999) envió un video casero como agradecimiento (y disculpas) por no estar presente en la entrega del Premio D. W. Griffith, que le otorgó el sindicato de directores de Estados Unidos. Se encontraba en Londres, filmando en 35 mm su última película -póstuma, en realidad, pues fallece antes de mostrar el montaje final a la Warner Bros-, junto a la flamante pareja del momento: Tom Cruise y Nicole Kidman. La adaptación de la novela de Arthur Schnitzler *Traumnovelle* (‘Relato soñado’ de 1925) -quien fuera admirado por Freud, de quien decía que era su ‘doble’ literario⁷-, traslada el escenario, la caótica y brillante atmósfera decadentista del *fin de siècle* vienes⁸ a las calles de Nueva York que recibían el segundo milenio. Para el presente trabajo, estos escenarios se transforman en faros culturales a la hora de comprender los contextos de producción de las ideas en torno al cine y los imaginarios sociales, según cada época. El contexto original de la obra de Schnitzler nos refiere a un mundo convulso que llega a su fin frente a otro emergente, de donde salieron las ideas directrices del mundo moderno, de la que el cine es sólo un exponente. En ambas obras, las fronteras entre el sueño y realidad son porosas; en el film, la fantasía y la realidad se confunden, emplazando una fantástica realidad onírica. El año dos mil significa una revolución tecnológica, con internet a la cabeza y las redes sociales como protagonistas, frente a la disolución de los grandes relatos a raíz de la caída del muro de Berlín, y los ataques terroristas como nuevo planteamiento geopolítico. Volveremos sobre el contexto finisecular europeo para enfocarnos hacia el proceso de *emergencia* del cine y la atmósfera en ebullición de las vanguardias históricas, pero ahora detengámonos en el particular agradecimiento de Kubrick.

Aquí (en el video de agradecimiento), Stanley Kubrick compara la *evasión de Ícaro* con la ‘paradójica’ carrera de D. W. Griffith, ‘el dios padre que ha inventado todo’ (según el cineasta y teórico ruso Sergei Eisenstein). No era una exageración decir esto. Fue Griffith quien moldeó la industria cinematográfica norteamericana (realizó más de 400 películas,

⁷ No es un dato menor, y menos para este trabajo, la observación que hace Bruno Bettelheim sobre estas dos interesantes figuras de la escena cultural vienesa. Veamos. “Arthur Schnitzler, la única persona a la que Freud señalaba como su *alter ego* (léase *Döppelgänger*), había recibido, como él, formación como médico y, también como Freud, no había ejercido esa profesión más que por un lapso relativamente corto. Schnitzler también se orientó al estudio de la psique, no tanto como psiquiatra sino como escritor” (Bruno Bettelheim 1991, 80).

⁸ Para comprender un poco la atmósfera de ese momento es muy útil la compilación y prólogo que Nicolás Casullo le dedica a la Viena del 900 en “La remoción de lo moderno: Viena del 900” - Ediciones Nueva Visión 1991.

direccionando el devenir de la producción hollywoodense), influyó ‘decisivamente’ en la teoría del montaje soviético con *Intolerancia* (1916)⁹, y fue quien sentó las bases de la ‘sintaxis filmica’ a la vez que “vertebró el modelo de una narrativa icónica, basado en el dinamismo: en la ubicuidad del punto de vista de la cámara y en el pancronismo de los acontecimientos mostrados”¹⁰; para luego quedar sepultado en el olvido, rechazado por la industria que él ayudó a forjar, los últimos diecisiete años de su vida. De la relación entre el cine y las ideas de su época, de la forma en que se reflejan los imaginarios sociales en la pantalla cinematográfica (y por lo tanto en nuestra pantalla interior), de eso, y de cómo puede utilizarse el cine como un aliado estratégico en las aulas, es de lo que trata este trabajo.

Ya desde sus inicios el cine se presentaba como una forma de mostrar la historia de las naciones. Por ejemplo, “en el cine estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, Griffith, a partir del libro de Thomas Dixon, *El hombre del Clan*, de 1905, tomó como tema fundamental la Guerra Civil Norteamericana, que recreó en *El nacimiento de una nación* (1915), donde hizo una revisión de la misma en base a los intereses predominantes entonces en ese lugar y en ese tiempo. Así, permite intuir que la intervención del Norte fue un error y que las cosas eran mejores cuando los esclavos negros servían a sus amos en las plantaciones del Sur y aceptaban su situación sin cuestionarla. De este modo, justificaba la esclavitud y lo hacía con los mismos argumentos que emplearía Víctor Fleming, veintidós años después, en *Lo que el viento se llevó* y Margaret Mitchell en la novela homónima (1935)” (Camarero 2008). Veremos, en las siguientes páginas, de qué forma se constituyen esos *films* de ‘reconstrucción -o mejor dicho, de ‘resurrección’ histórica (según Max Weber)-, de qué manera podrían *reflejar* la sociedad que produce esas películas, y de la posible utilización del cine, como aliado estratégico, que pueden tener en las aulas” (De las Heras 2007, 83). Es suficiente por ahora como anticipo, debemos regresar al agradecimiento, ya que tendremos

⁹ Como señala el profesor Vicente Sánchez-Biosca, si bien es exagerado decir que en este film está el origen de la noción soviética del montaje, una verdad parcial encierra esta afirmación. Esto es así porque los cineastas rusos tomaron los films de Griffith como objeto de estudio, con un ‘gesto de distanciamiento teórico’ que bien diferencia los films del estadounidense con los análisis y trabajos posteriores de los cineastas soviéticos. “Las leyendas circularon pronto en torno a la recepción de *Intolerance* entre los soviéticos. Se afirma que Lenin ofreció a Griffith la dirección cinematográfica de la URSS, se dice igualmente que el film fue estudiado en el Instituto cinematográfico de Moscú, que se manipuló su montaje de modo experimental a fin de invertir su mensaje ideológico. De hecho el film había llegado a Rusia antes de la Revolución, aunque, al parecer, nadie se atrevió a distribuirlo y, en todo caso, no ofrece duda alguna la autenticidad de las entusiásticas declaraciones de Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein acerca del valor de revelación que para ellos -y para el resto de sus compañeros- tuvo la película de Griffith. Estos cineastas que detestaban el cine ruso, que no apreciaban especialmente el cine alemán, tan elaborado desde el punto de vista plástico, que dieron el salto a la cinematografía desde la ciencia, el teatro o la vanguardia, pero nunca se formaron lentamente en el interior del medio, fueron sagaces a la hora de descubrir los valores del cine norteamericano, en contraposición con el empirismo de aquellos cineastas hollywoodenses que se habían mostrado incapaces de teorizar lo más mínimo acerca de lo que, al parecer, con tan logrado matiz, hacían.” (Sánchez-Biosca ‘La vanguardia constructiva y la reflexión maquinística’)

¹⁰ https://elpais.com/diario/1983/02/03/cultura/413074802_850215.html

espacio para hablar del cine como un **aliado estratégico** en las aulas, en las próximas páginas. Entonces, al mismo tiempo que Kubrick realiza esa comparación entre Griffith y el hijo de Dédalo, se distancia del mito; pues dice no estar de acuerdo con la interpretación ‘moralista’ que se hace regularmente del mito y ofrece una bella lectura alternativa: “*olvida la cera y las plumas, y esfuérzate en perfeccionar las alas*”.

2. Entusiasmado con las potencialidades del cine y la imagen en movimiento en la formación de las sociedades del futuro, D. W. Griffith llegó a profetizar que “llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas, nunca más se verán obligados a leer libros de historia”¹¹ (Griffith citado en Caparrós Lera 2007). La *esperanza de Griffith* sobre el cine como herramienta educativa universal puede decirse que es inversamente proporcional a la fecha de vencimiento que los Hermanos Lumière (Louis y Auguste), inventores del aparato cinematográfico y primeros proyectores públicos, pensaron para el cine, ya que los inventores franceses lo consideraron “un invento sin ningún tipo de futuro” (Sorlin 2016, 74). Estos hermanos oficiaron, no tanto como animadores de ferias y espectáculo, sino como investigadores y hombres de ciencia. Ya volveremos sobre ese par dicotómico en la emergencia del cine: ciencia y espectáculo.

Ahora bien, adscribiendo -al menos como propuesta argumentativa- a esa hipertrófica, y posible, funcionalidad del cine (la idea de Griffith sobre la enseñanza audiovisual de la historia), buscaremos ofrecer un panorama sucinto sobre los aportes de la *cultura visual* a los estudios sobre el cine y la imagen en general, para pensarlos a partir de sus potencialidades pedagógicas, de la fuerza en la forma de la comunicación icónica, y de cómo puede convertirse, el cine y lo audiovisual en general, en un **aliado estratégico** en las aulas¹². Un documento del 2010, de la Sociedad Española de Historia de la Educación, presenta oficialmente, por primera vez, **el cine como recurso metodológico en la docencia de**

¹¹ David Wark Griffith hizo esta afirmación en 1915. Cit. en Caparrós Lera, J. M., “Enseñar la historia contemporánea a través de la ficción”, *Quaderns de cine*, 1, Disponible en <http://sedhe.es/wp-content/uploads/7-El-cine-como-recurso-metodol%C3%B3gico-en-la-docencia-de-historia-de-la-educaci%C3%B3n.pdf>

¹² Diana Paladino sostiene, lamentablemente, que “la formación docente todavía no contempla al cine como un objeto de estudio. No da cuenta de su historia (que, en definitiva, es la historia del siglo XX) ni de las variantes de producción que condicionan la obra. No advierte acerca de las implicancias estéticas y muchos menos sobre las especificidades de su lenguaje. Cómo pretender, entonces, que el docente tenga una mirada integradora y que pueda reflexionar críticamente sobre el material que proyecta si no cuenta con las competencias mínimas para hacerlo. Si no concibe otros horizontes de sentido que el de la anécdota que se narra en el nivel de la historia (primer nivel de lectura, en términos de Eco) y se desestima (o, en algunos casos, directamente desconoce) los aspectos sociales, económicos, culturales e ideológicos que determinan lo cinematográfico.” (Paladino en Dussel y Gutiérrez 2014, 142-143)

historia de la educación¹³. En la presentación de las tres ponencias que componen el cuaderno, toma la palabra María Reyes Berruezo, Dra. en Ciencias de la Educación y Lic. en Psicología. Allí menciona lo siguiente:

“El cine, definido por Hueso (Ángel Luis) como el arte de la contemporaneidad¹⁴, es una manifestación unitaria con una gran complejidad interna, que dificulta y enriquece su utilización como recurso didáctico. Esta importante industria es también una manifestación cultural, un testimonio social y un poderoso medio de comunicación, con unos lenguajes propios. Testimonio directo del siglo XX, se ha defendido la utilización del cine como documento histórico desde los pioneros trabajos de Siegfried Kracauer¹⁵ y los clásicos de Marc Ferro¹⁶. A partir de esos momentos surgieron y se consolidaron tendencias historiográficas en diversos ámbitos geográficos que han dado paso a una importante red de asociaciones y de revistas científicas, a partir de la pionera International Association for Media and History (IAMHIST). Los trabajos de Robert A. Rosenstone y Burke preconizan, incluso, que ha llegado el momento en el que el historiador debe aceptar el cine como un nuevo tipo de historia, junto a la oral y a la escrita. En nuestro país, desde hace décadas, historiadores de numerosas universidades siguen estas líneas docentes e investigadoras” (Berruezo 2010, 8)

Este ‘giro copernicano’ en la historiografía se ve nutrido con el beneplácito cada vez mayor de profesionales académicos de la Historia -confrontados con la escuálida actualidad de las humanidades¹⁷- en utilizar el cine como herramienta educomunicacional, ya sea como fuente de la historia o como reflexión de época. Y por qué no, agregamos nosotros, como forma de pensamiento. En este sentido es que los teóricos de cine se interesan en cómo las

¹³ “El cine como recurso metodológico en la docencia de historia de la educación” disponible en <http://sedhe.es/wp-content/uploads/7-El-cine-como-recurso-metodol%C3%B3gico-en-la-docencia-de-historia-de-la-educaci%C3%B3n.pdf>. Vale mencionar que desde 1912, en España, bajo dirección del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ponía en valor las capacidades formativas del cine en las aulas y del cine como una forma de conocimiento. Ver <https://www.aulaplaneta.com/2019/05/13/educacion-y-tic/como-y-porque-introducir-la-alfabetizacion-audiovisual-en-el-aula-segun-la-academia-de-cine/>

¹⁴ José Luis Hueso (1998) “El cine y el Siglo XX”. Editorial Ariel/Historia.

¹⁵ Kracauer, Siegfried (1961) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Bs. As. Argentina. Ediciones Nueva Visión.

¹⁶ Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid, España. AKAL Ediciones S.A.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. (Prólogo de J. M. Caparrós Lera). Barcelona, España. Editorial Ariel S.A

¹⁷ Hadjinicolau, N (2004) *Interdisciplinariedad sin Disciplina*. Texto leído en el XXXI Congreso Internacional de Historia del Arte, en Montreal, el 26 de agosto de 2004. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/249/241>

pasiones movilizan las acciones. Tomemos por caso un género: el melodrama. La construcción melodramática de la historia -recordemos que fue Griffith quien apuntaló el género- invita al espectador a vincularse de manera afectiva con lo que está viendo (la *identificación*, por ejemplo), y tal como señala Bayón, “ver *El nacimiento de una nación* nos enseña mucho acerca del hecho de que ninguna memoria *social* puede ponerse a la altura de la complejidad cuántica de la realidad, pues todas ellas fabrican la fuerza de cohesión que le es propia mediante un expediente de selección de datos favorables y expulsión de hechos inconvenientes” (Bayón, 2007, p. 12). Es decir que, ante todo, el material del cine, como mencionaron los primeros teóricos, es la realidad, pero sometida a una estilización tal que transforma su naturaleza en signo, y es este signo el que nos moviliza. Del todo, el cine presenta un recorte. Puesto que, como señala Lev Kuleshov “la fuerza básica del cine estriba en el montaje, pues con él es posible tanto fragmentar como reconstruir y, finalmente, rehacer el material”.¹⁸

3. Retomemos. Heredera de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁹, la interpretación ‘moralista’ propia de occidente sobre la desmesura -*hybris*- que se hizo sobre el mito de Ícaro, limitó, según el director de *Lolita* (1962), el poder de imaginación que otorgaba el mito en su origen. Hagamos un juego. Traspongamos los materiales que usó Dédalo para escapar del laberinto por los elementos básicos del cine. Si **las plumas**- en orden-, esas esquiras de las alas de la imaginación que permitieron ver el mundo a la distancia; si **el hilo**, que unió las plumas y conformó las alas centrales para la huída fraterna; y si **la cera**, de tradición alquímica, fue el *mercurio*²⁰ que posibilitó la anexión de las alas al cuerpo y las plumas entre sí; si todos estos elementos que posibilitaron el vuelo -y la caída- de Ícaro, fueran *correspondidos* con los elementos rudimentarios del cine primitivo -a saber: el fotograma, el ‘hilo’ narrativo (heredado del teatro, la literatura y los paisajes románticos ingleses en pintura, por ejemplo) y el montaje, respectivamente- encontraríamos que la sugerencia interpretativa del director de *Dr Strangelove* (1964) no es tan osada como la tradición nos hizo notar. Queda en ustedes, después de estas líneas, imaginar, tal como lo hizo Dédalo, una forma de salir de la prisión del laberinto, es decir, fabricar sus propias alas para escapar de la jaula de hierro. Consideramos que es en la *imaginación creadora* donde descansa el poder transformador del alma humana, en este caso transmutado en *imagen-movimiento*. Gilbert Durand nos recuerda que “el ala es

¹⁸ Sánchez-Biosca (1991) Cap5.

¹⁹ El libro octavo se ocupa del mito de Ícaro. Disponible: https://www.imperivm.org/cont/textos/txt/ovidio_la-metamorfosis_libro-viii.html

²⁰ Hermes Trimegisto, el tres-veces-grande. (Titus Burckhardt - Roberto. Calasso - Patrick Harpur y Karoly Kerényi)

el atributo de volar, no del pájaro o el insecto”²¹, es decir, de la potencia del pensamiento. Y es que el *ala* es el elemento natural para tomar el impulso, despegar y, en este caso, salir del laberinto. “El origen aéreo del alma es indudable: ‘su etimología es muy fácil: el verbo *pyscho* significa ‘soplar’ y *psyché* es el ‘soplo o hálito’ que exhala el moribundo. La *psyché* sale volando de la boca del que muere, según cuenta muchas veces Homero (como una mariposa, que también es en griego *psyché*).”²² Quizás Kubrick pensaba en las alas de la mariposa cuando hablaba de perfeccionar las alas: “No se vuela porque se tengan alas; se crea uno las alas porque ha volado”, según el crítico literario y epistemólogo francés Gastón Bachelard.²³ Son los vuelos de la imaginación los que han forjado y avivado los grandes relatos e inventos de la humanidad.

4. Antes que nada, quisiéramos expresar la imperante necesidad que tenemos en el mundo de hoy, de tener *una formación en torno al mundo de la imagen*, a la vez que una reevaluación del sistema de aprendizaje, frente a la tercera revolución industrial, orientado hacia una **nueva ética educativa. Una politización de lo visual**. Formación crítica que enseñe a mirar/comprender la imagen y responder, al menos, a la pregunta: *¿Qué quieren las imágenes?*²⁴; pero no sólo eso, sino que sea capaz, nuestra respuesta, de dar cuenta de todas las dimensiones a las que nos enfrentamos cuando estamos ante una imagen o ésta nos asalta. Entonces puede decirse que, en el campo de la visión, es el propio sujeto el que se encuentra en una relación continua de mutua producción, en un proceso recíproco fruto del resultado de la propia práctica de la acción de ver (y ser visto).²⁵ La reflexión sobre las imágenes nos llevará al *quid* de la cuestión del trabajo presente: ¿Es posible una **educación visual**, en el caso que nos ocupa -a través del cine-, que pueda realizar una mejor comprensión del mundo en el siglo XXI? ¿Por qué es necesario estar alerta ante la invasión desmedida de imágenes en la que la historia reciente se encuentra, reconstruida bajo una mirada falseada de los sucesos históricos? ¿Dónde descansa ese presupuesto tácito de que la imagen es a la vez, lo más real y lo más falso? ¿Estamos siendo testigos de cómo se apaga la llama del cine frente a la producción y reproducción, a través de los servicios de *streaming*, de otras maneras de la

²¹ Martínez Villarroya “Las estructuras antropológicas del imaginario órfico” (Pág 267 y ss.) Tesis Doctoral. *Filosofía, Historia, Estética y Antropología*. Universitat de Barcelona. Disponible

https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2043/03.JMV_EL_IMAGINARIO_ORFICO.pdf?sequence=3&isAllowed=y

²²Villarroya (2003).

²³Villarroya (2003).

²⁴ Esta pregunta es el *leitmotiv* del presente trabajo, prestado del estimulante y provocador trabajo de J. M. T. Mitchell, recientemente editado en español por la editorial Sans soleil. Cuyo subtítulo es: *Una crítica de la cultura visual*.

* El término *maniera* refiere a la historia del arte, al manierismo como movimiento artístico hacia finales del siglo XVI.

²⁵ Cfr. Brea 2004, pp 12 a 22

comunicación audiovisual?. El cine, ¿está muriendo como suele decirse, o ya murió? Quizás no lleguemos a sugerir respuestas eficientes a estos planteamientos pero el horizonte de trabajo se encuentra por estos lares.

Veremos que Netflix no es el único responsable de esta posible *extinción* del cine, y que si bien hay posiciones como la de Steven Spielberg que se niegan a aceptar producciones pensadas para la televisión (como es el caso de los servicios de *streaming*) en los certámenes oficiales de cine por parte de los servicios de plataformas que se consumen en dispositivos móviles o en el sillón de nuestra casa, también está la posición conciliadora (si se quiere), como la de Alejandro González Iñárritu, el director mexicano que bien claro lo expresa en una reciente entrevista en Cannes, donde fue presidente del jurado: “casi no hay espacio para otro tipo de películas en el mundo. El camino fácil ha sido culpar a Netflix: han sido el chivo expiatorio. No obstante, mi punto es que Netflix no tiene nada de malo. Netflix está aprovechando la falta de diversidad en los cines y la está poniendo en la televisión.”²⁶ Sin embargo, no es sólo esta gran marca la que se encuentra detrás de ese ‘aprovechamiento’, ni tampoco tienen tan fascinados a los espectadores. Se está produciendo un cambio en las estructuras de consumo y producción de este tipo de servicio y son los consumidores los que le bajan el pulgar.²⁷²⁸

5. El **tema** del que nos ocuparemos en estas páginas (si es posible presionar el obturador y dejar pasar la menor porción posible de luz), se trata del **cine o la imagen audiovisual** en el contexto de *nuevas formas de ver*, de configurar y representar el mundo; intentando entender *las potencialidades pedagógicas del séptimo arte*, para comprenderlo como **una forma de conocimiento** -como un *instrumento/dispositivo* para una mejor comprensión humana- **y de ver el mundo**, y a la necesidad de un compromiso crítico con lo visualizado que articule una estrategia emancipatoria frente a “la presencia de la imagen como dispositivo de poder e instrumento de persuasión, sobre todo, porque las sociedades

²⁶ Entrevista a González Iñárritu. <https://www.nytimes.com/es/2019/05/19/gonzalez-inarritu-hollywood-netflix/>

²⁷ Ver nota en: <https://www.otroscines.com/nota-14700-los-consumidores-estan-bastante-disconformes-con-los-se?fbclid=IwARILTPoyaTENGMLD-Y2rJUAQ4wxiGo0nqK4mtfyhah9xQBbWPLrRDvaJQfc>

²⁸ Un ejemplo de esta modificación en el consumo lo presenta la nueva competencia a Netflix. Si durante los 90’ y principios del 2000 tuvimos que esperar semana a semana para series como *Los Sopranos*, *Lost* o *Breaking Bad*, y luego con la aparición de los streaming pasamos a un consumo a la carta y a toda hora, con la posibilidad de darnos atracones de series, “con la aparición de Disney+, Apple TV+ y otros, este otoño comienza la guerra para destronar a Netflix. Y la primera batalla, sorprendentemente, es sobre la parrilla de programación. Durante la última convención D23 de Disney, los ejecutivos de la compañía revelaron que planean sacar sus series bandera con episodios semanales. Grandes apuestas como *The Mandalorian* (*Star Wars*) o *Loki* (Marvel) se verán como siempre. Quizá saquen los tres primeros episodios de golpe y luego el resto semanalmente, como hace Hulu y a veces Amazon.” Nota disponible en https://elpais.com/cultura/2019/09/08/television/1567897264_809021.html

enfrenta(mos) el *pictorial turn*²⁹, o *giro icónico*. El poder transformador del séptimo arte “permite *observar la vida como un todo*. Moviliza al intelecto, al afecto y a varios sentidos a la vez, y a través de la empatía que se construye entre el espectador y la vivencia de los actores, es capaz de facilitar una mejor comprensión del ser humano” (Astudillo Alarcón y Mendinueta Aguirre 2007, s/n). Este **giro sobre los afectos** en la enseñanza es uno de los caminos de la “nueva escuela”. Es que “el cine es también un transmisor del recuerdo, además de develador de mentalidades y medio de divulgación” (Zibaur Carreño 2005, 210). Es por ello que consideramos “necesaria una formación en el medio para que el espectador pueda descubrir nuevas dimensiones estéticas, como adoptar una postura crítica y activa ante el mensaje”.³⁰ Detrás de estas observaciones -sobre lo que nos permite o habilita ver el cine o la imagen fílmica- hay una idea clave que no debe ser pasada por alto. Y esto es, que “el *ver* no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino **un acto complejo y cultural y políticamente construido**, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico*” (Brea 2010, 148)³¹.

6. El cine entendido como una *imago mundi*, como una *forma mentis*. En este sentido, vemos cine como una reflexión *desde y sobre* lo humano, como una imagen del mundo del hombre, ya que “los cineastas de todos los tiempos nos han demostrado que es **la captación de lo real**, sea mediante la ficción o el registro documental, lo que nos hace sentir y razonar, que la **esencia del cine es la idea del mundo, la vida como un todo, el hombre**”³². Es el cine entendido como una **herramienta** para *comprender mejor el mundo*. En estas páginas, como pronto veremos, vamos a ofrecer diferentes dimensiones para pensar el cine. Ante todo, y en sintonía con el ‘arte de la memoria’³³, pensaremos “**el cine como (una) forma de preservación cultural**” (Astudillo Alarcón y Mendinueta Aguirre 2007 s/n)³⁴; o, como señala Siegfried Kracauer, a propósito de la relación entre el cine y el sueño, que las películas bien pueden considerarse “sueños manufacturados (...). En tanto que las películas son un

²⁹ Laura Malosetti Costa citado en Cesar Perez Gimenez (2008, 7). El texto de Pérez Giménez es una reseña del libro de Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (comp) *Educación la mirada* (2006).

³⁰ Amar Rodríguez (2003) *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso didáctico*. citado en Bustos Betanzo (2010) “*El cine como herramienta eficaz para un aprendizaje concreto, activo y reflexivo: una experiencia en el Aula*. Congreso Iberoamericano de Educación. METAS 2021. Buenos Aires. Disponible http://www.adeepra.org.ar/congresos/Congreso%20IBEROAMERICANO/EDUCARTISTICA/RLE3324_Bustos.pdf

³¹ [subrayado propio]

³² (Astudillo Alarcón y Mendinueta Aguirre 2007, s/n) [subrayado propio]

³³ Me refiero por supuesto a la línea de estudios que inició Frances A. Yates con ‘*The art of memory*’ (1966). (Editorial Siruela editó en español este clásico de los estudios humanísticos)

³⁴ [subrayado propio]

entretenimiento masivo, están obligadas a abastecer los supuestos deseos y ensueños del público en general” (Kracauer citado en Gubern 1978, 20). Estamos hechos de la materia del cine, de nuestros sueños. Si proponemos (o queremos) pensar el cine como una *imago mundi*, al calor de los debates de fines del siglo XIX y principios del XX, es porque fue por esos años cuando se consolidó el mundo moderno tal y como lo conocemos.

Estamos próximos a iniciar la segunda década del siglo XXI y las *preocupaciones/vibraciones* de hace ciento veinte años hacen eco nítido con el mundo de hoy. A propósito de esto, el editor y escritor Jacobo Siruela (1954) sostuvo, en una entrevista reciente, que nuestra (pos)modernidad no se ha emancipado del contexto del que ha emergido, el siglo XIX -aunque muchos consideren el siglo XV como señero en la configuración del mundo moderno. Según él, “seguimos teniendo los mismos esquemas mentales de entonces. **Todo se inventó entre 1890 y 1920.** En arte podemos decir que la vanguardia llegó hasta los años sesenta, pero a partir de entonces todo ha sido repetición. No hay ningún *shock of the new*. Seguimos con muchos *tics* del siglo XIX, no hemos cambiado las estructuras antropológicas de la mente.”³⁵ Son interesantes sus palabras, más si tenemos en cuenta su labor editorial de publicar entre otros a Joseph Campbell, Karoly Kerényi, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Henry Corbin, entre muchos otros humanistas. De su pasión por la mitología, por los mundos oníricos y fantásticos escudriñados en obras universales, es que Siruela señala la importancia de concebir nuestra verdadera realidad, no a través de lo que permite ver el mundo de los sentidos sino más bien a través de lo que sucede en el mundo de nuestra experiencia interior, a través de la *imaginatio vera* (piedra angular del pensamiento alquímico). *Si hay un rasgo revelador de la posición del hombre en el cosmos es la nostalgia por las formas trascendentes*³⁶.

7. Para ofrecer un recorrido ameno sobre la imagen fílmica es que circunscribimos el **objeto** a analizar en dos grandes campos de trabajo: por un lado, la **imagen fílmica y su**

³⁵ Entrevista a Jacobo Siruela, creador de la editorial Siruela y Atalanta. Disponible en https://cronicaglobal.espanol.com/letra-global/la-charla/jacobo-siruela-editor-modernidad-siglo-xix-251952-102.html?utm_source=Twitter_LGlobal&utm_medium=Social&utm_content=Post&fbclid=IwAR2uPEBJX8LOaL2B8cMP3NR4_dri-BTVui9uM-gDaZV1lWHyePe3fF7CgBI. A propósito del mismo periodo, Frederic Jameson señala que 1890 fue en Estados Unidos el gran momento para las utopías, un periodo que, en sus palabras, “la gente experimentó verdaderos cambios históricos y se sintió interpelada a imaginar otros futuros que, quizás, ahora puede que no nos parezcan nada atractivos, pero que realmente formaron parte del imaginario de esos movimientos.” En la década de los 60’ volvemos a prefigurar una reactivación de la imaginación al poder a través de los movimientos libertarios y antibelicistas. (Entrevista de la Revista Archipiélago: “Posmodernidad y Globalización”, disponible: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/01/27/entrevista-a-fredric-jameson-posmodernidad-y-globalizacion/>

³⁶ Ver la entrada al blog: <http://frantisekpolo.blogspot.com/2007/12/imaginatio-vera.html>

lógica icónica en relación a la historia de las representaciones y de los imaginarios sociales³⁷; y por otro, en torno a los discursos críticos del cine, visto -simultáneamente-: como una ‘forma de conocimiento’, como ‘una forma de ver el mundo’, como una herramienta crítica para la historiografía y como un **aliado estratégico** en las aulas. Esto intentaremos mostrarlo, una vez hechas algunas puntualizaciones sobre la imagen y el cine, a través de la mención a un período fundamental en la historia del cine: **el caligarismo**, como germen del cine de terror en la República de Weimar y la influencia decisiva en este género oscuro; ya que como suele señalarse, “el interés de los expresionistas por contar temas escabrosos por medio de formas escabrosas, con el acentuamiento en la expresión y las emociones subjetivas, es el origen mismo de las narrativas cinematográficas de terror”(…). En otras palabras, “fue en el expresionismo alemán donde el cine de terror encontró su primera acogida en términos cinematográficos”(Aguilar Alcalá, 2018, s/n), además de posibilitar la reflexión sobre la recepción del cine como obra de arte. La década de los 30‘ y 40‘ en Estados Unidos encontró en el ‘cine de monstruos’ un éxito de taquilla bajo el ala de la productora Universal. Posteriormente será la *Hammers Film*³⁸ en Inglaterra por los años 50‘ y el *Giallo* cine de explotación- de los 70‘ en Italia, quienes tomarán la posta del cine de terror con los condimentos y contextos propios. Entonces, al presentar un estudio sobre el cine de terror en relación a la época de su producción, como es el caso del cine de Weimar y la Alemania de los años 20‘, lo que buscamos es hacer visibles las potencialidades pedagógicas de utilizar un film de terror para acercar de otra manera la historia a los educandos, habilitando reflexiones reticulares hacia los márgenes de los saberes relegados por la academia. Pero no sólo la historia. De esta manera, estamos introduciendo estratégicamente un dispositivo de comunicación que habilitará nuevos debates y discusiones sobre las fuentes del historiador, a la vez que deslizamos la posibilidad de encarar este enfoque desde diferentes perspectivas sobre **lo visual**.

8. El problema de investigación (entendido como “el resultado de observar anomalías que despiertan nuestra curiosidad, enigmas que requieren una solución, preguntas que claman por una respuesta”³⁹, quizás no de manera definitiva pero sí alumbradora) que

³⁷ Entrecruzar la historia de las mentalidades y el cine permite dar cuenta de las transformaciones en la experiencia del tiempo por ejemplo, entre los años XX del siglo pasado y la formación de la mentalidad moderna. Un buen ejemplo lo encontramos en Barreiro Soliña (2013) *Cine e historia de las mentalidades. Tiempo y conciencia en los años 20*. En Modelos de interpretación para el cine histórico // ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine

³⁸ Ver Juan Antonio Molina Fox (1991) “Hammer Films: una herencia de miedo” **Nosferatu. Revista de cine**. (Nº 6) pp 4-21. Disponible en <https://riunet.upv.es/handle/10251/43305>

³⁹ Texto disponible en <http://eprints.uanl.mx/6450/3/Metodologia%20de%20Ensayo.pdf>

guiará esta empresa es lo que buscaremos esclarecer en el proceso de escritura del ensayo, ofreciendo un gesto, mínimo quizás, para trabajos futuros: ¿cómo influye la manera de consumir el cine en el imaginario social sobre la historia contemporánea y la llamada ‘reescritura de la historia’? ¿Es posible pensar el cine como una herramienta de enseñanza crítica que volatilice el campo de interacción entre el educando y el mundo circundante? ¿Qué potencialidades pedagógicas presenta el cine, a través de los estudios de la cultura visual, que puedan ser incorporadas en las aulas? Lo que mostraremos en el presente trabajo son algunas aristas posibles de este tipo de acercamiento.

Para responder lo anteriormente planteado, debemos conceptualizar primero nuestro objeto de trabajo, es decir, el objeto a analizar. En este caso, el objeto de análisis (*el cine* como un posibilitador de pensamiento⁴⁰, como ‘una forma de conocimiento’⁴¹, el cine como una poderosa herramienta cultural)⁴²; y nuestros **objetivos**, tanto particulares como secundarios, serán expuestos de forma amalgamada y subrepticia a lo largo del ensayo, priorizando la interrelación del contenido presentado. Sin embargo, no podemos dejar a la deriva, merced de los vientos, nuestra empresa. Nuestro **objetivo general** consistirá en rastrear los aportes de la cultura visual en torno al análisis de la imagen audiovisual y sus potencialidades pedagógicas, aplicado al análisis-comentario de un movimiento particular como es el **caligarismo** y el cine de terror -en la estética expresionista-, como una forma de consumo crítico y colectivo del cine. A partir de este planteamiento, delimitamos nuestro **objetivo específico** a dar cuenta de las aproximaciones del cine y la historia intelectual o historia de las ideas. A su vez, nuestro **objetivo específico -primario-** será demarcar el concepto de imagen de la cultura visual como fuente de análisis del discurso cinematográfico y su relación con la configuración de los imaginarios sociales. Subrepticamente, de lo que quisiéramos trabajar en última instancia, visto como un **objetivo específico -secundario-**, será de la manera entender el cine como *imago mundi* y las transformaciones en las formas de ver/consumir en la era de internet, que plantean un desafío a los docentes en las aulas.

La inteligibilidad y coherencia académica de este ensayo radica en la precisión de estos objetivos, que servirán como el hilo de Ariadna en el laberinto. Para ello, necesitamos

⁴⁰ Rodríguez Murcia (2014)

⁴¹ Svensson (2013) *Relaciones entre cine, literatura y educación*. *Revista Pilquen Sección Ciencias Sociales*. Vol. 16 Núm. 1 . Disponible <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/1424>

⁴² Astudillo y Mendinueta Aguirre (2007). Disponible https://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Vol_4/4.3/esp.html/instrumento.htm

dejar en claro la dirección del trabajo. Como mencionamos, nuestro **objetivo general** es presentar algunas líneas de trabajo sobre el cine como una herramienta o **aliado estratégico** en las aulas, a la luz de los aportes de la *cultura visual* y la arqueología de los medios. Secundaria -pero necesariamente- para proseguir ese objetivo, debemos comprender el estatuto de la imagen a la luz de una antropología de la imagen que vincule las más variadas obras de creación humana a través de lo que nos constituye como *animal simbólico* -la imaginación-, desde los primeros vestigios de pinturas rupestres en las cuevas hasta las imágenes generadas por ordenadores. Para mayor clarificación y seguimiento de lo expuesto, hemos decidido prorratar este trabajo en tres segmentos y una conclusión final (provisoria), prologado por una introducción que presente la situación actual del cine y del consumo audiovisual, dando un panorama aproximado sobre el tipo de consumo actual de medios que justifique la imperante necesidad de un consumo crítico de las imágenes, que la *cultura visual* busca desentrañar. Para el cometido general de este trabajo debemos contextualizar el momento de *emergencia* del cinematógrafo y el *advenimiento* de una institución social como es el cine.⁴³ Los estudios de arqueología medial ofrecen una perspectiva amplia sobre nuestra vinculación con *la tecnología de comunicación audio technica*, permitiendo enlazar de forma discontinua el cine de los inicios de los años 20' y las imágenes de la cueva de Chauvet, como veremos en el próximo capítulo. Sólo de esta manera, desde una óptica ampliada hacia los estudios sobre la imagen y los medios, estaremos preparados para comprender crítica y colectivamente que las imágenes cinematográficas bien pueden servirnos como un aliado estratégico en las aulas, frente a los nuevos modos de conocimiento que se desprenden de las *nuevas formas de ver en la era de internet*.

9. En el primer apartado (Alfa), nos centraremos en el estatuto de la **imagen** a la luz de la *cultura visual* y la perspectiva de la antropología de la imagen, para llegar al *quid* del asunto: **qué nos pueden decir las imágenes de un film de terror de los años 20' -o de cualquier época- sobre la sociedad que la produjo, el contexto, de qué forma lo comunican y cómo es recibida por los espectadores**; cuestión que habilita el segundo apartado (Beta), en el cual nos explayaremos brevemente sobre 'la historia del cinematógrafo y el cine como fuente y forma de hacer historia', haciendo un breve *racconto* sobre el proceso de la *emergencia* del cine. Una vez presentada esa acotada historia, hablaremos de una

⁴³ "La historia del cine de los primeros tiempos nos hará entonces pasar, sucesivamente, de la *aparición* de un dispositivo técnico (una tecnología), las *máquinas de vistas*, a la *emergencia* de un dispositivo sociocultural, aquel de las *vistas animadas*, luego al *advenimiento* de una institución, aquella del cine." (Gaudreault, André y Philippe Marión "Le cinéma naissant et ses dispositions narratives", citado en Kessler Frank "La cinematografía como dispositivo (de lo) especular".

pedagogía construida *desde* la comunicación, para comprender la **imagen fílmica** -como así también el cine- **como una forma de conocimiento** de producción colectivo-social, como un **aliado estratégico** en las aulas que permita construir esa *otra mirada* sobre el cine y la historia, no ya desde la recepción pasiva sino de una recepción crítica que comprenda los elementos estructurantes del relato cinematográfico y la presentación del contenido, a la vez; en síntesis, de lo que nos queremos ocupar es de comenzar a ver el cine como una **contra-historia de la historia oficial**, como una **ventana al mundo**, y de las distintas experiencias del cine como documento histórico e instrumento metodológico, formando parte de la currícula académica. Una vez expuesto este **hilo**, en el tercer apartado (Epílogo) trabajaremos a partir de un movimiento paradigmático en el cine como es el **Caligarismo**, como efecto de rebote frente a la contundente sensación que causó en Europa, América y Asia el estreno de *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene 1920), cenit del llamado **expresionismo alemán**, y lo que nos permite conocer el contexto de producción de las ideas de la época, de lo escrito en torno a su influencia posterior y su vigencia como un *phantasmata* en el género de terror (del cual expresaremos algunas directrices y claves).

Para llevar a cabo nuestro **objetivo principal** -debemos precisar algunas aproximaciones de la *cultura visual* en torno a la imagen fílmica y las potencialidades pedagógicas que transforman al cine en un **aliado estratégico en las aulas**⁴⁴- es que se optó por esta **forma ecléctica** de exposición, buscando posicionar un recorrido subjetivo por un tema que, aún regresando a sus fuentes primigenias, a su protohistoria -como en una especie de **pespunte**-, es más actual que nunca. Si bien no es objetivo de estas líneas explayarse sobre *la formas de ver en la era de internet*, este aliciente sirve para contextualizar la necesidad de una **pedagogía crítica de las imágenes**, en un tiempo donde la transmutación de las subjetividades a través del consumo masivo (y extensivo), mediante los dispositivos móviles y las nuevas formas de comunicación, están transformando nuestra forma de conocer el mundo y, por lo tanto, nuestra forma de representarlo y de relacionarnos. De lo que se tratará aquí es de poner a prueba algunas ideas (engarzadas de pasiones y experiencias propias, por supuesto) en una reflexión personal dentro de un campo de intersecciones en el terreno de las humanidades, sustentada/respaldada en evidencias, conceptos, ejemplos y crítica, sin la

⁴⁴Abaunza Leguizamon (2014). En el texto la autora refiere a la obra de Kabalen & De Sánchez 2005 para indicar la posibilidad de trabajar en tres etapas con el visionado del film en las aulas. Primero una *observación*, luego una *comparación* y por último una *clasificación*. Es interesante ver en el texto los diferentes niveles y aproximaciones. <https://media.utp.edu.co/referencias-bibliograficas/uploads/referencias/ponencia/maria-del-rosario-abaunza-leguizamopdf-QY5G6-articulo.pdf>

pretensión de agotar el tema; sino más bien, hacer que proliferen más preguntas sobre éste y otros temas, habilitando la reflexión propia del lector, condimentada de polémicas y afirmaciones cuestionables, sólo con el fin de establecer un diálogo fluido con el mismo, quien puede adherir o no a lo expuesto aquí, pero que invita a una reflexión de lo leído.

Hay diversas maneras de incorporar el cine en las aulas. Los trabajos de Alejandro Valverde García en torno a la **educación en valores y al conocimiento de la cultura griega a través del cine** son una muestra de ello; para la adquisición y mejor comprensión de un segundo idioma se recomienda la visualización en idioma original de la película con subtítulos; para el trasfondo filosófico de ciertos films, los trabajos de Stanley Cavell, por ejemplo en **El cine, ¿Puede hacernos mejores?**, son un acompañamiento y guía de visualización filosófica. En **Una ventana indiscreta, la historia desde el cine** -editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz- se nuclea los trabajos recientes y más importantes en torno a la relación (no exenta de polémicas y diferencias) entre el cine y la historia. Desde la historia del arte hay numerosas aproximaciones que vinculan los aportes e influencias de obras artísticas de la humanidad a la pantalla del séptimo arte.⁴⁵ La lista es larga y cada docente echará mano de esta inmensa caja de herramientas que es el cine. Un muy buen disparador para comprender el cine de forma compleja es la serie documental “La historia del cine: una odisea” (*A history of film: an odyssey* Mark Cousins, 2011). Es una apasionante historia del cine en quince segmentos, con algo más de novecientos minutos, en la que la innovación, la experimentación y la apuesta por la imaginación atraviesan la reflexión sobre el séptimo arte.

La que nos interesa señalar aquí es la recepción crítica, activa y colectiva (o plural) mediante el **ensayo**, pues le permite al educando elaborar un discurso argumentativo en el que sea posible incorporar la matriz subjetiva a una serie dialéctica de experiencias previas interpeladas por el film, bajo la guía del docente. “**Ensayos escritos a partir de la reflexión cinematográfica**. El cine nos ofrece innumerables posibilidades de generar procesos reflexivos y analíticos en nuestros alumnos, así como, la instancia concreta de acercarlos a diversidades y realidades culturales. Observar y mirar, pensar y reflexionar, escribir y crear, se traducen en las motivaciones principales para esta estrategia y propuesta de trabajo cinematográfico. Luego de la exhibición de un film y su adecuada contextualización (ya sea

⁴⁵ El cineasta Vugar Efendi crea videos en los que compara cuadros famosos de la pintura occidental con escenas de cine. Disponible en https://verne.elpais.com/verne/2019/01/24/articulo/1548325127_306665.html

disciplinar y motivacional), se desarrolla un proceso de indagación y búsqueda con el fin de estructurar un proyecto de creación intelectual tipo ensayo. De esta manera, la sensibilidad y la creatividad quedan plasmadas en la realización de una obra personal, testimoniando sus percepciones y reflexiones frente a una problemática valórica de trascendencia.”⁴⁶

Entonces, consideramos que el **tono del ensayo** es una cuestión fundamental, ya que "posee las virtudes y magias propias del arte de la conversación, expresadas en su intención dialogante y la capacidad de **expresar el flujo natural del pensamiento** sin pretender establecer un nuevo sistema de conocimiento o asentar verdades definitivas". Argumentar se considera un acto comunicativo que supone, necesariamente, una actitud de defensa de una tesis y se destina a convencer, disuadir o refutar a uno o varios interlocutores. De ahí la importancia de que las ideas estén estructuradas; así, el lector puede seguir de manera fluida las reflexiones propuestas por el autor. Porque más allá de los saberes y conocimientos que pongamos en juego, lo fundamental para las *nuevas humanidades* se trata de “la relación más acertada entre cada una de las formas de la experiencia y del saber.”⁴⁷

APROXIMACIONES Y PRECISIONES METODOLÓGICAS DEL ENSAYO*⁴⁸

“El ensayo, que lee el mundo y se da a leer, reclama la puesta en obra simultánea de una hermenéutica y de una audacia aventurera. Cuanto mejor perciba la fuerza actuante de la palabra, mejor actuará en su momento”

Jean Starobinsky

10. La ductilidad del ensayo (esa propiedad de los metales que les permite, bajo la acción de una fuerza -en este caso, mental/intelectual- deformarse plásticamente de manera sostenible sin romperse) habilita a quien escribe a poner en relación ciertos enfoques sobre el

⁴⁶ Bustos (2010, 7). “¿Puede la historia de una familia reflejar la historia de un país?” En el texto se mencionan películas multipremiadas como *La Lista de Schindler* de S.Spielberg – La dignidad humana , *Good Bye Lenin* de W.Becker -). Disponible

http://www.adeepra.org.ar/congresos/Congreso%20IBEROAMERICANO/EDUCARTISTICA/RLE3324_Bustos.pdf

⁴⁷ Carli, Sandra (2018) “Hacia una revisión crítica de la enseñanza universitaria. Tendencia, experiencias y desafíos en torno al conocimiento en las universidades públicas.” *Trayectorias Universitarias* Vol 4 / N° 6.

⁴⁸ * (La mayor parte de lo entrecomillado proviene de un excelente artículo introductorio que recopila diversos enfoques sobre el ensayo académico: “El ensayo: algunos elementos para la reflexión”, de Noel Angulo Marcial, perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, CIECAS.) Entre paréntesis y al final de la cita se indica la página donde reponer lo citado. En el resto del texto se citará según las normas APA. Disponible

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732013000100007

estatuto de la imagen a la luz de la *cultura visual*⁴⁹ (o también llamado *giro icónico*) para acercar una perspectiva fructífera a la hora de pensar **el cine como una forma de conocimiento** -como un productor de ideas y conceptos-, en relación con la educación en valores y la posibilidad de estudiar la historia *en* (y a través) del cine. Este *poner en relación* es la llave del entendimiento del ensayo que ponemos en sus manos. Como señala Jean Starobinsky: “ensayar es pensar, probar, reconocer y examinar; es producto de la meditación, donde lo esencial es explorar, su sentido de audacia y su originalidad”(Starobinsky 1998, 38).

La escritura ensayística no busca explayarse, pormenorizar y dejar en claro cada concepto, idea, ejemplo o material mencionado, sino más bien poner sobre la mesa (a la manera de los paneles warburgianos) un **cúmulo** heteróclito de materia viva o vivificada por quien lee, para que sea el lector el que trace su camino, siguiendo el hilo del pensamiento de quien escribe. “Al ensayista no le interesa la totalidad del asunto, sino **probar sus pensamientos y dejar constancia de su reflexión**, que puede ser profunda o superficial, pero nunca exhaustiva; no intenta agotar las posibilidades de un tema, pero aporta una idea de cómo propone que percibamos su postura”(María Elena Arenas Cruz 1997, 179).

Decantarnos sobre el **ensayo** como la mejor forma de presentar y exponer lo investigado, estriba en la materia de lo trabajado y la posibilidad de incorporar una **madeja** (o un **collage**) importante de referencias cruzadas, interdisciplinarias, que a través de la *argamasa* subjetiva, encuentre la coherencia de la argumentación y la exposición personal, brindando las huellas necesarias al lector para que realice *su* camino y encuentre las referencias para contrastar lo expuesto o profundizar en el tema deseado. Tal como dispone un mosaiquista sus teselas, el ensayista va desperdigando en su argumentación los fragmentos, estratégicamente ubicados para que la distancia en la contemplación nos ofrezca el marco necesario para captar la totalidad y el recorrido de lectura. Será la subjetividad el conglomerante de estos fragmentos. Pero cuidado, la comprensión o eficacia del ensayo “no depende del número de datos o evidencias que aporte, sino del poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias que pueda despertar en el lector” (José Luis Gómez Martínez 1992, 20).

⁴⁹ Hernández, Fernando, ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. Educação & Realidade [en línea] 2005, 30 (Julio-Diciembre) : [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2019] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042017>> ISSN 0100-3143

La **forma porosa y lábil del ensayo**, brinda las condiciones para la reflexión sin la necesidad de profundizar o expresar todo lo expuesto, permitiendo al lector seguir el *hilo de ariadna* por el laberinto del ensayo (como si fuera un *gabinete de curiosidades*), o **como si siguiera el proceso de un pensamiento** en movimiento y en constante construcción, ya que “el verdadero ensayo no intenta transmitir lo que ya se sabe, sino *mostrar y probar una idea nueva*, algo que no sea obvio, una nueva mirada o relación novedosa, por ello incorpora la argumentación y la reflexión (Molina Cantó, 2004, p. 1; Pérez de Melo, 2008, p. 1). Como comenta Starobinsky, es indisoluble lo que vemos con cómo lo vemos y cómo lo pensamos. “En el ensayo, según Montaigne, el ejercicio de la reflexión interna es inseparable de la inspección de la realidad exterior”(Starobinsky 1998, 36).

Dijo Walter Benjamin -a propósito de su obra y método-: “En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso presente”⁵⁰. Este *embrollo* de referencias varias que presentamos aquí (teoría del cine, historia del cine, historia del arte, crítica literaria, historia cultural, historia de las mentalidades, historia de las religiones, antropología de las imágenes, *cultura visual*, arqueología medial, documentales, diario de escritores, películas, textos sobre mitología, los emblemas de la cultura popular, series de tv, las tecnologías de la comunicación y las nuevas formas de consumo en el siglo XXI, etc); todo este cúmulo de referencias encuentra en el ensayo la posibilidad de **mostrar estos componentes en relación**, atisbando su participación (dirigida por quien escribe) pero sin detenernos el tiempo necesario para dar cuenta de la complejidad de la trama de cada elemento señalado. Para ello dejamos a la imaginación y curiosidad del lector en manos de las notas, artículos y textos citados, acercándole así **un texto fantasma** en el cual pueda zambullirse y tomar sus propias líneas de inquietudes; presentando, de esta manera, tan sólo la punta del iceberg que fue fruto de esta investigación, que como toda obra de arte ‘nunca se termina sino que se abandona’, puesto que su *creación* es social, histórica y colectiva.

11. Son interesantes los aportes de la arqueología medial en relación al cine (señeros son los trabajos de Alonso García, Jussi Parikka, Wolfgang Ernst y Siegfried Zielinski, entre otros), ya que no contemplan sólo de forma teleológica (es decir, cómo llegó a ser el cine

⁵⁰ Walter Benjamin citado como acápite en el artículo de Leonor Furch: “Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas.” (pp 58 a 64) en *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (Comp). Manantial Flacso. Fundación OSDE.

como es) sino que más bien incluyen al cinematógrafo en la larga cadena del tiempo profundo de la comunicación audiotécnica. Veamos un ejemplo para ilustrar lo dicho. Una *colección de curiosidades* (o gabinete⁵¹) es la manera gráfica que tiene el teórico de los medios Siegfried Zielinski (1951) de presentar su libro *Arqueología de los medios. Hacia un tiempo profundo de los medios*. Según sus palabras: “Esta an-arqueología de los medios debe ser entendida como una colección de *curiosidades*. (...) Por curiosidades entiendo *hallazgos* en la rica historia del mirar, el escuchar y el combinar con medios técnicos en los que algo destella, indicando su auto-luminiscencia y apuntando simultáneamente hacia algo más allá de la función y del significado en su contexto de origen. En este sentido hablo de **sensaciones, de acontecimientos o de fenómenos que despiertan nuestra atención y que vale la pena entender, de manera que puedan desplegar todo su potencial estimulante**” (Zielinski 2011). Esta idea de un recinto, o aún mejor, de un tipo de *museo-personal* (a la manera del *museo-burdel*⁵² que habla Calasso en *La Folie Baudelaire*), en donde ubicar de esa particular colección, es otra manera o forma de presentar el resultado de una investigación. Una empresa ensayística de estas características (híbridas, por supuesto), ofrece: por un lado, un *espacio* donde ubicar los argumentos, artefactos o dispositivos utilizados; y al mismo tiempo, permite que el *estilo* sea el guía y curador de ese museo, desplazándose por el lugar, corriendo las piezas, produciendo ese *extrañamiento* -u *ostranénie*⁵³, término que acuñó Lev Kuleshov dentro de los estudios la escuela formalista rusa, para señalar la *irrupción* de órdenes diferentes concatenados por el montaje.

“El ensayo nos obliga a **ejercitar la reflexión**; en su construcción se valora la actividad de la búsqueda permanente, por ser un proceso continuo de construcción intelectual, en el convencimiento de que siempre se puede lograr más”. Para Claudia Liliana Agudelo Montoya (2001), el ensayo es “un *ejercicio de ideas* que permite la expresión más convincente de un fenómeno dado (...). Es un escrito relativamente breve, producto de un ejercicio que implica la recolección de la información, su discernimiento, su profundización, su síntesis y, sobre todo, la apreciación que el autor expresa, de manera particular, frente a ella”. Y hay una idea de Marc Bloch que sirve como guía a los trabajos de Carlo Guinzburg que queremos traer a colación aquí: la importancia de **involucrar al lector** en la trayectoria

⁵¹ Zielinski, Siegfried (2011) *Arqueología de los medios. Hacia un tiempo profundo de los medios*. Universidad de los Andes. Bogotá.

⁵² Calasso Roberto (2016) *La Folie Baudelaire*. Editorial Anagrama. Traducción Edgardo Dobry. España.

⁵³ Para ver la relación entre las vanguardias históricas, el montaje como fulcro de ellas, ver el texto de Vicente Sánchez Biosca (2005) - Cap 5 ‘La vanguardia maquinística’;

de la investigación, que **participe en el proceso**.⁵⁴ Consideramos que la escritura del ensayo invita al lector no sólo a participar, sino a ser parte del proceso de conocimiento a través del ensayo. El mismo Guinzburg, representante de la escuela italiana de microhistoria, cuando se le consulta sobre qué recomienda a los jóvenes historiadores que quieren emprender ese camino, su respuesta es concisa: recomienda leer más novelas⁵⁵. Nosotros, como tantos otros, proponemos, también, **ver más cine**. Aunque *el cine, sea un reto para el historiador*⁵⁶.

El sinuoso recorrido de lectura y reflexión sobre un tema, orbita constantemente frente a la página en blanco, y tal como en un montaje cinematográfico, hay veces que no hacemos más componer distintos fotogramas de lo leído o visto, concatenados bajo el imperio de la subjetividad y la intuición. Así, obtenemos nuestro **rollo** o madeja, como le queramos llamar. Este producto en bruto no es un ensayo, ya que lo que debemos probar/dar cuenta es el por qué de esas **relaciones**. El ensayo funciona como “un recurso para estimular la capacidad de pensar y un instrumento para contribuir al aprendizaje”, haciendo de la argumentación el fulcro de su potencia pedagógica. El río subterráneo de la subjetividad, como el Hamza en el Amazonas, es quien nutre el campo del ensayo, ya que lo que se busca no es exponer y explicar⁵⁷ una serie de conceptos, hechos o ejemplos aislados entre sí, sino más bien **la articulación** de estos materiales, aún cuando estos sean presentados de forma sucinta, como huellas posibles de otras articulaciones, invitando tanto a la reflexión como a la inmersión.

12. Rastrear la procedencia histórico-técnica del cine, embarcarnos en la historia de su emergencia, imbuirnos en una arqueología de la imagen fílmica que de cuenta su irrupción como ‘arte de la modernidad’, combinando técnica y cultura, deteniéndonos en la consolidación como un lenguaje y arte autónomos, en su afianzamiento en torno a las primeras dos décadas del siglo veinte, en donde se comienza a ver cómo se conforma el cine en lenguaje, serán algunos de nuestros pasos en el camino que recorreremos aquí. El proceso mismo de estudio pone en juego al mismo sujeto cognoscente. “No es posible acceder de modo nuevo, más allá de la tradición a las fuentes, sin poner en cuestión el mismo sujeto

⁵⁴ <https://elcomercio.pe/luces/libros/carlo-ginzburg-excepciones-son-siempre-interesantes-regla-noticia-565352?fbclid=IwAR2MKqHJ6WnDu5RlIP64PGz9D2brCAW7rGx1-F2qDPeHoEqOkfj2dMAEKhQ>

⁵⁵ Jordi Canal en “El historiador y las novelas” expone esta preocupación y desarrolla, en el dossier “Historia y literatura”, cómo es necesario hacer un trabajo dramático sobre las formas de narrar la historia a partir de esta propuesta de Guinzburg. Disponible en <https://www.marcialpons.es/media/pdf/9788415963615.pdf>

⁵⁶ Cfr. Sorlin (2005)

⁵⁷ Del latín *explicare* - desenrollar lo plegado

histórico que debe acceder a ellas”(Agamben 2010, 120). De lo que quisiéramos ocuparnos aquí es de la manera que tiene el cine, como forma de preservación cultural, y de la imagen como fuente de conocimiento, como documentos histórico y su relación con las fuentes textuales, de movilizar, no sólo al intelecto y al afecto, sino a la historia misma de la cultura y los imaginarios sociales. Para nosotros, como señala Noel Furch, “*el material del cine es siempre más o menos refractario*” (Nöel Furch 1985, 121).

13. Nos ocuparemos aquí en referir cómo este devenido séptimo arte llegó a ser el espejo del siglo XX, pero para ello hay que ir a su gestación, puesto que todo proceso debe ser indagado desde su presente hacia la historia de la emergencia. Podemos llamar ‘*arqueología*’ a aquella práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen sino con la emergencia del fenómeno, y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes, con la tradición y con el sujeto de conocimiento implicado. No puede medirse con la tradición sin deconstruir los paradigmas, las técnicas y las prácticas a través de las cuales regula las formas de la transmisión, condiciona el acceso a las fuentes y determina, en último análisis, el estatuto mismo del sujeto cognoscente. La *emergencia* es aquí, pues, a la vez objetiva y subjetivo y se sitúa, más bien, en un umbral de indecibilidad entre el objeto y el sujeto. Esta nunca es el emerger del hecho sin ser, a la vez, el emerger del propio sujeto cognoscente: la operación sobre el origen es, al mismo tiempo, una operación sobre el sujeto (Agamben 2010, 121-122).

14. El poder del cine como configurador de los **imaginarios sociales** es evidente pero no transparente. “El **cine** puede ayudar a persuadirnos de la victoria de unas interpretaciones de la memoria sobre otras, ya que él viene instaurando desde fines del siglo XIX nuevos órdenes de poder *de* y *sobre* ella. Así, puede persuadirnos de *qué* tipo de emociones o acciones resulta adecuado que caigan dentro de su jurisdicción, y una vez conseguido, persuadirnos de cuán venerable es *esa* memoria y cuán lesivos, incívicos y despreciables sus olvidos. Aspira, como toda creación de memoria, a convencernos de la existencia de determinados vínculos emocionales con *ciertas* épocas que su creatividad se ha encargado de estratificar políticamente”(Bayón 2007, 4). Por ejemplo, una novela-memoria como *Austerlitz* de W. G. Sebald⁵⁸ puede servir como herramienta reflexiva -en el sentido etimológico del término, del latín *reflexum*, es decir, ‘que puede volver hacia atrás’- para

⁵⁸ <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/840>

pensar la literatura contemporánea y su relación con el archivo, con las imágenes (sean planos arquitectónicos de fuertes medievales, de castillos, de recuerdos de infancia, de un *film* propagandístico del III Reich sobre los primeros campos de concentración, etc), con el tiempo y la historicidad. “Reconstruir a través del cine una historia fascinante de la memoria”⁵⁹ es quizás el horizonte último del camino desplegado en el presente trabajo, que como la utopía, al menos nos sirve para mantenernos hacia adelante y en movimiento. La fascinación por la imagen en movimiento, lo que nos muestra (y nos afecta), es tal que “llegamos a creer que lo visto en la pantalla es verdad y que la historia contada sucedió como se dice. Ese es el peligro y la grandeza del medio. El cine influye en la percepción que el individuo tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Genera hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida y mitos. Por ello, ha conformado y sigue conformando el imaginario de generaciones enteras”(Camarero 2007, 84). Es decir, que el cine puede configurar, reconfigurar o problematizar las percepciones de los individuos y de la sociedad. Como ejemplo de lo dicho, vale mencionar el proyecto “La mitología en la narrativa audiovisual”, en donde el objetivo final es que “esta investigación sirva para fomentar una sociedad mejor, más consciente de sí misma y responsable”⁶⁰; para ello, se ha estructurado en tres partes la manera de organizar la investigación, enfocando el estudio desde una perspectiva histórica, contemporánea y futura. Proyectando hacia futuras ediciones, “el proyecto de investigación se dedicará al análisis de propuestas narrativas como el documental, la animación, los videojuegos y la televisión. El objetivo será aglutinar un buen número de publicaciones en forma de artículos, podcasts y vídeos que permitan comprender mejor cómo se da la mitología en la narrativa audiovisual y qué repercusiones tiene sobre la sociedad”⁶¹.

15. Detrás de estas disquisiciones sobre la *cultura visual*, consideramos de base, junto a Juan Martín Prada (1971), que “el interrogante principal no sería ya si creemos o no en la imagen, sino cómo ésta puede -o *quiere* más bien- hacernos creer: su régimen de creencia, las formas en las que opera, el *cómo* sostenido por la representación. Sustitución, pues, de la

⁵⁹ Para establecer las relaciones entre el cine y el derecho a la memoria, consultar el texto de Gómez Isa

⁶⁰ Como menciona el autor de la nota: “A 31 de julio de 2019, el Proyecto de Investigación *La Mitología en la Narrativa Audiovisual*, desarrollado por el Centro Lombardo Toledano y Proyecto SCIO, ha alcanzado 109.701 visitas a sus contenidos y un alcance de 2.946.861 impresiones en Redes Sociales y Buscadores. Hasta la fecha, se han divulgado 57 publicaciones y se ha realizado un Congreso.” Ingresar en la nota para corroborar la amplia difusión en las publicaciones. Disponible en https://www.centrolombardo.edu.mx/el-proyecto-de-investigacion-la-mitologia-en-la-narrativa-audiovisual-supera-las-100-000-vistas-y-consigue-cerca-de-los-3-000-000-de-alcance/?fbclid=IwAR1vhiSr0KjvDHc0pR2QFrdjsoACHjGcBS_R1vba4NuUPRYwTduN3_6sD04

⁶¹ Op. Cit.

problemática del supuesto ‘saber’ proporcionado por las imágenes por la ‘creencia’; un necesario giro hacia el análisis del régimen de crédito, fiduciario, concedido a ellas” (Prada 2018, 14). Vamos a ver que, detrás del ‘conocimiento’ que maneja la estructura misma de la imagen, es ella misma la que esconde una fe tácita y necesaria. Es bajo esa creencia que circulan estructuras de poder que buscan pasar desapercibidas y estructuran nuestras formas de ver.

16. Consideramos que es necesario realizar una pedagogía de las imágenes en el siglo XXI, a través de los aportes del *giro icónico*, ya que, como señala Juan Martín Prada en su último libro *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*: “**la historia del presente** se está escribiendo en mensajes de escasos caracteres, en una revitalización del aforismo, del texto fragmentario. No es tanto narración o crónica sino **proliferación de impresiones**. Es la fase ‘micro’ del lenguaje, tanto en su extensión, el *post*, el tuit, como en su espectro de referencia: lo personal, lo más particular. Intensivo, el **espectáculo el de las redes** caracterizado por una atención microscópica a los acontecimientos más banales y cotidianos, en un fluir infinito de elementos informativos que transitan incansablemente ante nuestros ojos. Vivimos una claudicación fascinada, casi hipnótica, ante esa multiplicidad de detalles compartidos.(...) La comprensión de los acontecimientos apenas puede contar ya con una fase temporal de revisión, de retroceso. Sumergidos nuestros ojos en el fluir mediático, todo parece situarse en simultaneidad. La historia como cronología cede ante una intensa y enloquecida afirmación del presente, en el primado del acontecimiento, de la *scoop*, de la primicia, de la potencia infinita del ahora. (...) El nuestro es un tiempo basado en una lógica de la instantaneidad. Un contexto en el que ‘lo líquido’ ha sido una exitosa metáfora para esta aceptación de lo fluyente y lo flotante, desde la que conceptualizar esa ‘imagen-flujo’ propia de lo virtual”⁶²(Prada 2018).

17. En el asunto que nos ocupa, intentaremos *elucubrar*, a través de un rodeo por la historia del cine y su relación con la disciplina histórica -sin alejarnos (demasiado) de nuestro objeto-, de qué forma se han transmutado las conciencias de los sujetos a través de la molecularización del consumo, producción y distribución, cada vez más atomizada de *lo audiovisual* en el contexto actual. Si bien nos proponemos hablar del cine, no es extraño a los debates actuales sobre la situación actual del séptimo arte, que frente a la serialización masiva

⁶² Prada, Juan Martín: “El tiempo de las imágenes” en *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. AKAL madrid. C

de todo tipo de contenido, el término *cine* no permite englobar los productos audiovisuales propios del siglo XXI. Los estudios de la *cultura visual* fungen de esta manera a la vanguardia de los estudios visuales, no ya ocupándose del ‘Arte’ (como hiciera la Historia del Arte) sino más bien de las *imágenes*, o las *pictures* como puntualiza Mitchell. Tal como señala el catedrático de la Universidad de Cádiz, Juan Martín Prada: “Internet se va rindiendo a las lógicas televisivas, restando terreno al texto, dando prioridad a un permanente flujo de secuencias de *imágenes en movimiento*”(Prada 2018, 10). Y es en este sentido que establecemos la relación entre el tipo de consumo audiovisual que se avizora en las primeras décadas del siglo XXI, la lógica televisiva propia de internet -como señala el autor- y los servicios de *streaming* que producen contenido para la televisión que corren las fronteras, tal y como conocimos el séptimo arte.

18. Abundan los ejemplos en los que se introducen dispositivos audiovisuales en aulas para lograr una mejor circulación de activos los culturales, una revitalización de la memoria de los pueblos o la posibilidad de una construcción visual colectiva. Por ejemplo, el *Ciclocinema*, es una iniciativa que busca capacitar en producción de cine a niños y adolescentes de comunidades indígenas marginadas en Oaxaca, México. Esta iniciativa parte de la asociación civil ‘*Cine bajo el cielo*’, que desde el 2014 se dedican a la “promoción, difusión, creación y capacitación en el ámbito audiovisual de comunidades poco representadas”⁶³. Una de las motivaciones principales detrás estas actividades descansa en la **utilización del cine como una herramienta para el rescate cultural** y para tender **un puente entre generaciones**. Como señalan sus organizadores, “lo importante es sembrar estas semillitas y que ellos mismos aprovechen el avance tecnológico que nos representa un smartphone que ahora es un poco más accesible y puedan usarlo como una herramienta”.⁶⁴

19. El tema que nos ocupa -las potencialidades pedagógicas o las necesidades de formación en torno a la cultura visual- trasciende ampliamente el entorno del cine del que nos vamos a enfocar. Sin embargo, en el contexto actual, donde estamos permanentemente bombardeados de películas y series que, inmersos en los smartphone likeando y comentando los simulacros de vidas que se comparten en Instagram, Facebook y cual nueva red social aparezca, también se requiere de una formación en torno a la imagen a través de su propio

⁶³ Ver nota https://www.mexico.com/hecho-en-mexico/ninos-indigenas-chiapanechos-cuentan-sus-leyendas-con-cine-de-animacion/?fbclid=IwAR0LE25gW7uIslfu99HvetpP16KZTeaTFbWhS42e_F2h54YCG3pwHV4U74

⁶⁴ Ibidem

logos, el *logos icónico*. El ‘embrollo’ de esta empresa no es una característica negativa ya que la misma no pretende traer todas las respuestas a las preguntas expuestas (sean propias o ajenas), ni afirmar rotundamente que lo expuesto es la certeza sobre el asunto, ni mucho menos la forma de exposición adecuada. Esta madeja es simplemente el recorrido, un poco caprichoso y personal, de una búsqueda desinteresada por un tema que afecta y nos apasiona. Es así que se prefirió proseguir por los sinuosos y escarpados caminos del **ensayo**, viendo brotar algunas las semillas arrojadas por los frutos de haber transitado la **Universidad Pública**, trayendo a colación una selección de variadas referencias a diferentes disciplinas académicas (entendiendo de base que algunas pueden no coincidir, *stricto sensu*, entre sí), no por la acumulación de referencias en sí, sino para *mostrar*, o demostrar, al lector la riqueza/fuerza de los estudios visuales⁶⁵, que en este caso encuentra en el cine un nicho de reflexión. Quizás sea el *entre sí* lo que priorizaremos, más que los asuntos abordados *en sí*.

20. Comprender cómo el coloso imperio del cine llegó hasta nuestros días, que hoy se encuentra en un proceso de transmutación a raíz de los nuevos tipos de consumos, de las nuevas tecnologías de la comunicación en la producción, y las avanzadas modalidades de consumo, es el objetivo *subterráneo* del trabajo presente. De esta manera, indagaremos sobre cómo emerge y se desarrolla el cinematógrafo a raíz de la aglutinación de un sin fin de procesos científicos materiales y ‘nuevas formas de ver’, factores todos estos profundamente relacionados con el cine como espectáculo, como entretenimiento de las masas y como herramienta del conocimiento científico. Así, la comunicación, la industria, la ciencia, el arte y los avances tecnológicos, aparecen como diferentes dimensiones del cine en sus inicios, y es esto lo nos permitirá acceder a un modo de conocimiento crítico sobre las bases fundamentales del medio de comunicación fundamental, junto a la radio y la tv, para comprender el siglo XX y XXI. Esta forma de comprender el cine en su desarrollo tecnológico habilita pensar que, desde que el hombre buscó plasmar las imágenes de su mundo circundante para apropiarse para sí, invocando mágicamente la esencialidad de lo retratado, se trató siempre de una *búsqueda espiritual* para comprender el mundo, *su mundo*. La obra cinematográfica pensada en este horizonte de trabajo forma parte del gran tejido

⁶⁵ En “Estudios visuales y políticas de la mirada” (97 a 109), Nelly Richard define esta ‘indisciplina’ (según el deseo de José Luis Brea) de forma general, como los estudios que “se proponen analizar el universo de las imágenes en su más variadas formas de tecnologización, de mediatización y socialización, cualesquiera sean la procedencia y circulación de estas imágenes (el arte, la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, cine, internet, las cámaras de vigilancia, etc.), sin otorgarle mayor sentido a la diferencia entre arte y no-arte, en la que se basaban tradicionalmente la historia y la teoría artísticas para demarcar lo ‘estético’.” (Dussel y Gutiérrez 2014)

social humano, en donde las interacciones sociales son vistas a los ojos de los imaginarios colectivos. En esta búsqueda es que se inscriben estas líneas.

Esta aventura gnoseológica sobre el cine y los imaginarios sociales parte uno de los elementos básicos y constitutivos del séptimo arte como es la *imagen*, de la que nos ocuparemos en el próximo apartado. “La experiencia estética se concibe en la mediación y el aporte sociológico sería entonces el de contribuir a hacer ver los aspectos menos visibles o perceptibles de un proceso simbolizando un arte en red”.⁶⁶ Puesto que “las imágenes son así mismo, y según una de las retóricas comunes, un núcleo central de la comunicación y la cultura actuales, y, de esta forma, un enclave básico para comprender e investigar las sociedades en las que nos movemos. (...) El énfasis en la imagen como lugar del pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura, se dirime en las últimas dos décadas aquello que en el estudio filosófico y de la cultura ha dado en llamarse ‘**giro icónico**’ o ‘giro pictorial’ (en el ámbito germano y en el anglosajón respectivamente), cuyo objetivo fundamental es la **comprensión, en toda su amplitud de contextos, del significado de la imagen**” (García Varas 2016, 12).

⁶⁶ *La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson* por Natalia Weiss. *Imagofagia* N°12 - 2015. págs 1-18. Disponible <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/861>.

Alfa - “Entre la ciencia y la magia. Hacia un estatuto intempestivo de la imagen, a los ojos de la *cultura visual*”.

“Von Wort zum Bild” (*de la palabra a la imagen*)

Aby Warburg

“Todo relato tiene su origen en una imagen visual”

Corrado Bologna

“Si bien las imágenes están supeditadas a la ley de las apariencias, afirman su ser en el mundo de los cuerpos *a través del medio* en el que encuentran su lugar en el espacio social. La historia de los medios portadores no es más que una historia de técnicas simbólicas en las que se crean imágenes. Y en consecuencia también es una historia de aquellas prácticas simbólicas a las que llamamos percepciones en el sentido de su comportamiento cultural colectivo.”

Hans Belting

“(…) las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido.”

Fritz Saxl

“(…) la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas.”

Giorgio Agamben

“La imagen no debe ser sólo lo que la sociedad puede ser y hacer, sino *lo que debe querer ser*, y esto exige un fácil e inmediato reconocimiento.”

Juan Martín Prada

“No hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una historia del arte abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes.”

George Didi-Huberman

Comencemos por ver cuál fue la impresión que dejó en Ricardo Piglia al mirar el documental de Herzog que registra por primera vez en la historia (en el que quizás sea el hallazgo etnográfico más impresionante de todos los tiempos⁶⁷ -por la calidad que conservan las imágenes, por supuesto-), las pinturas rupestres de las cuevas de Chauvet:

“Viernes. Vamos a ver el documental de W. Herzog: *La gruta de los sueños perdidos*, sobre las pinturas rupestres encontradas en las Cuevas de Chauvet-Pont d'Arc, al sudoeste de Francia. Las imágenes tienen cerca de 40.000 años y pueden considerarse el principio de la representación figurativa en el arte. Una de las laderas rocosas de la cueva que da al río Ardèche colapsó y tapó la entrada y preservó las figuras como en una cápsula del tiempo durante miles de años. Las pinturas y dibujos de la cueva tienen la calidad de una Capilla Sixtina del paleolítico. Hay en las paredes un bestiario de animales poderosos y en un ala un extraordinario grupo de caballos cuyas cabezas son de una ligereza y de una belleza sorprendente. Dibujada en la pendiente de una roca hay una mujer con las piernas abiertas que está unida a un bisonte. Como señala Herzog esa figura parece un eco distante de la serie de bocetos de Picasso *Le minotaure et la fame*. ‘De alguna manera son como trazos de sueños olvidados que han aparecido luego en el arte moderno’. La experiencia del filme es inolvidable y perturbadora. Lo que llamamos arte estuvo dado desde el principio en toda su perfección. Las pinturas de la cueva parecen una comprobación de las hipótesis de Aby Warburg: no hay evolución ni progreso en la historia de las imágenes. Las formas pueden compararse unas con otras, sin mediaciones, en una constelación abierta de estilos de representación que son comunes más allá de los siglos de diferencia. (...)”

Ricardo Piglia⁶⁸

1. Decidir comenzar por la reflexión personal de un genial escritor argentino y profesor universitario, sobre la historia cultural de la humanidad que habita en un film, en donde se tienden los hilos desde los primitivos esbozos de la representación figurativa en el arte, pasando por la invocación mágica que iba inseparablemente unida a la *performance* del chamán que plasmaba en los lienzos de piedra su bestiario imaginario, tiene un sentido y una

⁶⁷ Para leer una historia del descubrimiento en 1994, ingresar: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692/2 o <http://archeologie.culture.fr/chauvet/es/el-descubrimiento>

⁶⁸Piglia, R.. En *Notas para un Diario* invita a espiar los procedimientos de su reflexión intelectual. Revista Ñ - Disponible <http://lacasadelautor.blogspot.com/2012/02/> (Subrayado propio)

*orientación*⁶⁹ precisa: extraer de allí los elementos constitutivos que, creemos, conforman la idea/noción de imagen en su basamento antropológico, las líneas básicas sobre los orígenes de la pintura que, vaya paradoja, entre luces y sombras, *animaban* sus dibujos creando -o sugiriendo, como observa el propio Herzog- la ilusión del movimiento. Tema, que como señalamos anteriormente, nos *atrapa* en el presente trabajo. El director de *Fitzcarraldo* (1982), cautivado por la maravillosa y única oportunidad de registrar el interior de la cueva, nos dice al respecto algo fundamental:

“Para estos pintores del paleolítico el juego de luz y sombras de sus antorchas pueden posiblemente haberse visto así. Para ellos, los animales quizás se veían en movimiento,



vivos. Deberíamos notar que los artistas pintaron este animal con ocho patas, sugiriendo movimiento: casi una forma de proto-cinema. Las paredes mismas no son planas. Pero tienen su propia dimensión dinámica, su propio movimiento, que fue utilizado por los artistas. Por ejemplo, este rinoceronte parece tener la ilusión de movimiento, como fragmentos de un film de animación” (Comentario del director en el documental).

⁶⁹ El sentido con que empleamos el término *orientación* tiene que ver con el sentido antropológico que pensó Aby Warburg a la hora de ordenar su famosa biblioteca. Una vez *orientado* en el estudio a seguir dentro del Instituto-Biblioteca, existen tres rotulaciones para las secciones móviles: Imagen, Palabra y Acción. “Con el concepto de ‘Orientación’ a la cabeza de la biblioteca, Warburg establecía simplemente que el mundo no es inteligible de por sí para seres como nosotros. El hombre no viene a este mundo en gran medida sin protección y sin instintos, sino también, y sobre todo, ignorando todo sobre él. Esta necesidad elemental de orientarse primero en su pensamiento y en su acción, en su entera relación con el mundo, da origen a lo que llamamos **cultura**. Era el verdadero punto de partida de la filosofía kantiana. Y Cassirer no sólo lo compartía de manera explícita, sino que eso constituía el verdadero fundamento de su obra capital, entonces en sus comienzos. *Bajo el concepto de orientación, en la biblioteca de Warburg se clasificaban obras de superstición, magia, religión y ciencia: los productos culturales básicos de la necesidad humana de orientarse.*” (Eilenberger 2019, 134)

La decisión de arrancar nuestro trabajo con la mención y la evocación de las imágenes de la cueva de Chauvet es porque consideramos que encierran en sí todas las dimensiones que nos es preciso señalar respecto al carácter antropológico de la imagen -funcionando como un *correlato objetivo*-, a la fuerza mágica de las imágenes y las temporalidades diversas que se superponen en las distintas capas históricas que se encuentran sedimentadas en la pantalla. En el 2015, cinco años después de la experiencia de Herzog de filmar en 3D las imágenes de más de 35 mil años de historia, fue la tecnología la que permitió lograr una réplica exacta de las cuevas, posibilitando un *viaje virtual* hacia “la cueva de los sueños perdidos” sin el peligro del deterioro posible por la presencia humana, esta vez en su edición facsimilar los más de un millar de dibujos, de los cuales 425 son animales de al menos 17 especies distintas.

2. Las siguientes páginas buscan ofrecer: un panorama sucinto sobre la *cultura visual* (a raíz del llamado *giro pictorial*⁷⁰) y las potencialidades propias de la lógica icónica, en un marco de conocimiento adecuado que servirá, a la manera de *correlato objetivo -o imágenes agente-* (Bologna 2017, 22), para comprender el dispositivo cinematográfico como **una forma de conocimiento del mundo** y el cine como un **aliado estratégico** en la práctica pedagógica, del *film* como **una ventana al mundo**, o como expresa Marc Ferro, como una “**contra-historia de la historia oficial**”. Esta serie de apartados que conforman el capítulo están **engarzados**, algo así, como las cinco capas del escudo de Aquiles descrita por Homero, en el canto XVIII de la *Ilíada*. Esta *écfrasis*⁷¹, es decir, la representación verbal de una representación visual, es uno de los vestigios más antiguos en la cultura occidental en lo que refiere a la *intermedialidad* expresiva propia de la cultura griega. Conviene aclarar que si lo traemos a colación aquí es nada más que como modelo expresivo, intentando hacer un complemento híbrido, entre lo visual y lo textual, donde cada dominio exprese, según su lógica, la especificidad de su registro. “*Écfrasis es el vocablo griego que en la retórica*

⁷⁰ Hablar de ‘giro icónico’ hace referencia a la tradición alemana de la *cultura visual*, mientras que hablar de ‘giro pictorial’ estaría indicando la escuela anglosajona y norteamericana; muchos países trabajan en estas líneas, algunos con cruces y diálogos.

⁷¹ “Al respecto, uno de los términos de más larga data que aborda la conflictiva relación entre palabra e imagen es, sin lugar a dudas, el concepto de ekphrasis (de los vocablos griegos ek “afuera” y phrazein “contar, declarar, pronunciar”). En los progymnasmata, ejercicios preparatorios de oratoria escritos por los rétores griegos entre los siglos I y IV d.C., se utiliza este concepto como un sinónimo de “exposición” o “descripción”, esto es, cualquier descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, sea esta una descripción de personajes, hechos, circunstancias, lugares, épocas u objetos. Así, en los ejercicios de retórica de Teón, Aftonio y Hermógenes, la *écfrasis* se define como la técnica de producir enunciados con enargeia, esto es, con vividez, presentando ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado (Teón 136). Es necesario aclarar que, con el paso del tiempo, tales descripciones tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, con lo cual se redujo el campo semántico de este término a descripción literaria de una obra de arte visual o, en palabras de Leo Spitzer, “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (72), opacando la tradición antigua que define *écfrasis* de un modo más general y que involucra cualquier efecto sensorial de visualización, iconización o espectacularización⁸.

Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112016000100002

antigua designaba cualquier tipo de **descripción vívida**, aquella que tiene la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, es decir, lo que los latinos llamaron *evidentia*⁷².

A fin de obtener una aproximación, un esbozo, de una suerte *dispositivo* icónico para trabajar sobre las películas, intentamos ofrecer aquí al investigador algunas redes de sentido que, a la manera de la sinapsis neuronal, le permitan rastrear y evidenciar las *supervivencias* de las imágenes: aquellas pistas, huellas, indicios, pruebas o ejemplos didácticos para acercarse de manera crítica el *film* con el contexto de producción, apropiación social y colectiva. Sobre el final del capítulo nos explayaremos propiamente del cine (medio) o, más bien, de la imagen fílmica (objeto) como parte de un gran “*organismo visual*” (Mitchell, 2017). De esta manera, el próximo apartado será el lugar para hablar del proceso de constitución del cine como invención moderna, capaz de captar y proyectar imágenes en movimiento, para *tratar las películas como imágenes* (Sorlin 1986) y pensar al séptimo arte, también, como **una forma de pensamiento**.

3. Una vez delimitada nuestra aproximación hacia la **imagen** -como forma y modalidad de conocimiento (desde los aportes de la *cultura visual* y la antropología de las imágenes)-, enfocaremos nuestro recorrido hacia el soporte cinematográfico, que emerge en el contexto del *fin du siècle* y la ebullición de ideas en torno a la debacle de la Gran Guerra⁷³. De esta manera, pretendemos allanar el terreno del próximo apartado, donde referiremos la historia del cine (sólo en lo esencial, en lo que respecta a su *transmutación* de cinematógrafo hasta convertirse en el *séptimo arte*, tal como preconizaba Ricciotto Canudo en 1911) y su relación con la Historia, frente a la posibilidad de ser conceptualizado -el cine- como una fuente de la historiografía, pero sobre todo para ser tomado en cuenta como una manera de conocer el mundo, visto como un **aliado estratégico** en el aula. De esta manera, creemos junto a Sorlin, que las imágenes “reproducen -reflejan como en un espejo- lo que en el mundo existe previamente, pero no se le reconoce el mérito de ser destacado; **encuadrando algunas cosas, las imágenes lo hacen visible; contribuyen a que el público identifique lo que se sabía de antemano y conozca lo que aún no se ha identificado**” (Sorlin 1991, XX)⁷⁴.

⁷² Victoria Pineda “La invención de la écfrasis” Disponible en: www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf pág. 252.

⁷³ Ver *La remoción de lo moderno. La viena del 1900* (1991) e *Itinerarios de la modernidad* (2010) - Ambos de Nicolás Casullo.

⁷⁴ (Subrayado propio)

4. En una crítica de Luciana Caresani para la revista de cine online *Marienbad* encontramos una síntesis posible -de las muchas- del vórtice generado a partir de la visualización del documental de Herzog sobre la cueva Chauvet-Pont-d’Arc. Una última observación va a brindarnos las líneas que seguiremos desarrollando en el presente capítulo. Allí, en una crítica incisiva, nos recuerda Caresani ante todo que:

“El cine es movimiento. Su escritura en tiempo y espacio es el rasgo esencial a partir del cual los primeros teóricos de cine como Canudo, Delluc y Dulac teorizaron a principios del siglo XX. Para Canudo, el Séptimo Arte –que capta y fija las formas y ritmos de la luz– es el ‘Arte total’ hacia el cual todas las artes tendieron. Pero es la surrealista Germaine Dulac quien mejor define el hilo que nos une con las pinturas de Chauvet: el ‘Cine Puro’ procede de la auténtica esencia del universo: *el movimiento*. Fluir y dinamismo llevan consigo la eternidad. **El cine es un medio de acceso a la reflexión sobre nuestra condición humana, sobre nuestra esencia y presencia en el mundo. Es emoción contenida en la propia imagen, emoción puramente visual que deja a un costado el entendimiento.** La palabra ya no basta. La escritura del movimiento germinó silenciosamente desde hace millones de años en la oscuridad de la caverna de Chauvet, trascendiendo la historia.”⁷⁵

De este ‘cine puro’, de su nacimiento en la convulsionada República de Weimar junto al *Caligarismo*, nos ocuparemos en el último apartado.⁷⁶

5. Veinticuatro cuadros por segundo y un ‘defecto’ en el mecanismo ocular del ser humano -la persistencia retiniana-, son los ingredientes esenciales (no son los únicos, ya lo veremos) que posibilitan la contemplación de *las imágenes en movimiento*; es decir, del **cine**

⁷⁵ Luciana Caresani “La escritura milenaria del movimiento” - Revista Marienbad Online. [Subrayado propio] Disponible en <http://www.marienbad.com.ar/critica/cave-forgotten-dreams>

⁷⁶ Es curioso que a 100 años de la constitución de Weimar (31/7/1919), primera constitución democrática de la joven Alemania, aún persistan las comparaciones con el mundo actual. En 2008, año en que ‘explotó la burbuja inmobiliaria en EEUU’, varias notas salieron a comprar el periodo de inicios del XXI con los tiempos de las vanguardias históricas. En una nota reciente para el diario El País, el profesor y politólogo español Fernando Vallespín observa que “El problema de Weimar, y esto sí que recuerda a nuestros días, es que poco a poco comenzó a diluirse la confianza en la capacidad de alcanzarse un mínimo de gobernabilidad capaz de enderezar la situación económico-social por parte de los diferentes Gobiernos. Aparte del tamaño de los problemas de fondo que se iban acumulando, las torpes interferencias presidenciales de Hindenburg, el fraccionamiento extremo del sistema de partidos y las continuas movilizaciones de masa de distinto signo provocaron una desestabilización permanente que afectó a la misma legitimidad de la democracia. Y, como fue advertido por algunos de los principales teóricos de la época, eso obligaba a contrarrestar al multiforme liberalismo con la reivindicación de los valores republicanos como sustento normativo imprescindible. Sin una democracia con aspiraciones a la justicia social, como señaló Hermann Heller, esta acabaría quebrando, y esta evidencia sirvió después de inspiración para el “pacto social-democrático” de posguerra. Por cierto, el término “democracia iliberal”, hoy tan al uso, fue utilizado por primera vez en este contexto por parte de Wilhelm Röpké a comienzos de los años treinta.” Disponible en https://elpais.com/elpais/2019/07/26/ideas/1564148647_990100.html

tal y como lo conocemos (cuestión que desentrañaremos luego). Consideramos, por supuesto, que el *cine* es más que imágenes en movimiento; pero de esto nos ocuparemos una vez que nos movamos en su genealogía, en su *proto-historia* (Gaudreault 2006), para arribar a las concepciones actuales del cine y su relación con *los regímenes escópicos* propios de la segunda mitad del siglo XX (Jay 2003), que imperan en la cultura occidental desde el Renacimiento -predominantemente el *perspectivismo cartesiano*-, haciendo de la *ocularización* el fulcro de nuestro modo de conocimiento⁷⁷. Es capital comprender aquí que **la imagen no es sin la mirada, y viceversa**. Es decir, que **es el ojo el que da sentido a la imagen**, y para dar sentido, se vale de las representaciones (Cfr. Dussel y Gutiérrez 2014). Ya que, como lo señalaron también Herzog y Piglia, “lo que le es dado ver al espectador del film no es tanto el movimiento de una conciencia, como el **movimiento** de una percepción pre-consciente que produce materiales visuales a formar una determinada conciencia, a la vez en la mente del cineasta y en la del espectador que lo sustituye en el momento del visionado” (Catalá 2005, 122).

Ya como *imago mundi*, el cine y su materia prima (las imágenes en movimiento captadas de ‘lo real’) se encuentran íntimamente ligadas: “Las imágenes están insertadas en distintas cadenas de significación: cada fotograma es parte de la cadena fílmica a la que pertenece, que a su vez está vinculada a las representaciones directamente relacionadas o remotamente análogas y puede hallar equivalencias en otros sistemas de imágenes utilizadas en la misma sociedad” (Sorlin 1996). Es en este sentido que queremos acercar nuestro estudio hacia los trabajos actuales sobre las imágenes y las nuevas maneras de **ver** en el ‘régimen escópico’ imperante, en desarrollo y plena transmutación. Como señala José Luis Brea, quien fuera docente de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid, además de director de la prestigiosa colección de Estudios Visuales de la Editorial AKAL, “el *ver* no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino **un acto complejo y cultural y políticamente construido**, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico*”(Brea 2010, 148).⁷⁸

⁷⁷ Para ver un detalle sobre los regímenes escópicos, ver el texto ya clásico de Martin Jay “*Regímenes escópicos de la modernidad*” en *Campo de Fuerza*. A su vez, el texto de Mitchell “*Iconología*” da cuenta y hace un repaso de los modos de conocimientos propios de la lógica icónica.

⁷⁸ En un texto de agosto del 2009, escrito como introducción a la revista del Centro de Estudios Visuales de Chile, Brea hace un señalamiento “sobre el **reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultura -y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver**: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el

6. Son numerosos los estudios en torno a la *cultura visual* de los que podemos servirnos para *orientarnos*⁷⁹. Como señala Ana García Varas, en su texto *Lógica(s) de la imagen*, para estos estudios “**el énfasis en la imagen como lugar del pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura**, se dirime en las últimas dos décadas aquello que en el estudio filosófico y de la cultura ha dado en llamarse ‘giro icónico’ o ‘giro pictorial’ (en el ámbito germano y en el anglosajón respectivamente), cuyo objetivo fundamental es **la comprensión, en toda su amplitud de contextos, del significado de la imagen**”(Ana García Varas 2011, 12)⁸⁰. Y esto es así porque “el proyecto de ésta (*disciplina*) se aboca a investigar no sólo la imagen sino mucho más allá: la creación, difusión y práctica de un conglomerado de artefactos visuales (como obras de arte, estructuras, mapas, telescopio y microscopio) en contextos históricos-culturales cambiantes, en prácticas sociales (las placas de experimentos neurocientíficos, la práctica museística, la extensión de la radio y la televisión) y en formas discursivas culturales (por ejemplo, la filosofía, la historia y la crítica del arte, las ciencias de la comunicación o las ciencias de los medios). Así, **esta disciplina busca construir métodos interdisciplinarios para analizar e interpretar una cultura visual**”(Álvarez Portugal 2014, 216)⁸¹. Es indispensable para nosotros ampliar el espectro de los estudios de estética, y por ello consideramos que el cine (o lo audiovisual en general) posibilita experiencias cotidianas donde nos vemos atravesados por diversas estéticas que no deben ser restringidas al arte o a lo bello, sino más bien que contemplen la complejidad y la riqueza (sobre todo) de la *estética cotidiana*. El cine es una buena herramienta para ingresar en las aulas y comprender que la

mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las ... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo conlleva.” (Brea 2009, 7) Subrayado propio. Disponible:

<http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>

⁷⁹ La pertinencia y actualidad de estos estudios en torno a la imagen son bien claras en las palabras de Ana García Varas: “Las transformaciones de las últimas dos décadas en el estudio de la cultura que han recibido el nombre de ‘giro icónico’ o ‘giro pictorial’ (o ‘giro visual’ o ‘giro imaginativo’), en clara referencia por tanto al modelo del giro lingüístico en el pensamiento del siglo XX, no sólo enfatizan e insisten en los roles determinantes de la imagen en nuestras sociedades (que también), sino que proponen el espacio icónico como núcleo de análisis privilegiado de las estructuras, ideologías, fobias y ambiciones de nuestras culturas. En este sentido, hacen, por supuesto, referencia al contexto de inundación de imágenes en el que habitamos: andando por la calle, conduciendo en una autopista, sin duda viendo la televisión o sentados frente a un ordenador, las imágenes pasan constantemente de forma vertiginosa junto a nosotros. En la publicidad, en el diseño de cada objeto, en todas las formas de ocio de los centros comerciales, en la arquitectura, en el trazado de las ciudades, pero también en nuestros sueños, en los relatos con los que construimos nuestros planes e identidades, etc., las imágenes conforman gran parte de nuestros significados. Esto se traduce no sólo en la abundancia de fenómenos icónicos, sino en el hecho de que las imágenes nos arrastran, nos rodean y nos sobrepasan sin que con frecuencia sean siquiera objeto de nuestra atención directa. En este contexto, convivimos con la imagen sin, en gran parte de los casos, disponer de las herramientas para descifrarla, manejarla o entenderla y criticarla. Además, y frente a lo sucedido con el lenguaje verbal, sí estudiado y repensado durante siglos, las imágenes apenas han sido objeto de estudio más que en disciplinas muy concretas y restringidas, que por lo general se concentraban en un tipo específico de imagen, tal y como sucede por ejemplo con la historia del arte o con el psicoanálisis.” Ana García Varas - *Imágenes, cuerpos y tecnología. Dos versiones del giro icónico*. Pág 718. Disponible. http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_69.pdf

⁸⁰ [Subrayado propio]

⁸¹ [Subrayado propio]

estética no es, exclusivamente, una valoración subjetiva de quien contempla una obra de arte sino que se trata de un plano social configurador de identidades, de significaciones sociales, políticas, antropológicas semióticas y económicas.

7. La búsqueda de una “ciencia general de la imagen” por parte de Hans Belting (quien es uno de los máximos exponentes de la escuela alemana de la *Bildwissenschaft*⁸²-Ciencia de la imagen-), parte del cuestionamiento de la noción moderna de ‘representación’, esta entendida no como “la representación en el sentido básico de que una cosa aparezca en el lugar de otra y la represente, ni tampoco en el sentido estricto y *naïve* (ingenuo) del parecido. El objeto de crítica es el discurso sobre la representación en la medida en que ha asumido lo que David Summers llamó el ‘representacionalismo filosófico moderno’, a saber, ‘la doctrina que considera que el objeto inmediato de conocimiento es una idea en la mente que difiere del objeto externo que ha sido ocasión de la percepción’” (David Summers, citado en Cabello 2010). Se deja entrever aquí el *giro antropológico*, analizado por Cabello (2010), para relacionar las preocupaciones de autores como Agamben o Belting, frente a una vuelta hacia el basamento antropológico, que desde principios del siglo XX fue acompañando a historiadores del arte, filósofos, críticos y artistas. En la obra capital de Belting *Antropología de la imagen* (2006) es central la relación dialéctica que se establece entre la imagen, el medio y el cuerpo, donde el ‘qué’ está íntimamente relacionado con el ‘cómo’, ya que la imagen no sólo habla de su constitución ontológica sino también y simultáneamente del medio o soporte que la transfiere y la difunde. Ese juego entre imagen, cuerpo y medio, es el núcleo central de la obra de Belting que se retrotrae hasta la *imaginación* como rasgo humano esencial en la constitución y elaboración de la memoria afectiva, individual y social. En sus palabras: “La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo. Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria (*Gedächtnis*), como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo (*Erinnerung*), como producción de imágenes propia del cuerpo” (Belting 2007, 17). En este sentido, las palabras de Agamben sobre la memoria y su relación con las imágenes, pueden bien leerse en sintonía: ya que, para el filósofo italiano, “la memoria no es posible, en efecto, sin una imagen

⁸² Los detalles en torno a la *cultura visual* pueden rastrearse en Álvarez Portugal, Tania Vanessa (2014) ; García Varas, Ana (2011); también pueden consultarse los textos de Moxey, Mitchell 2016 y 2017, etc.

(*phantasmata*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento” (Giorgio Agamben 2010, 26).

Como señala Corrado Bologna (1950), “dicho fantasma (*phantasmata*) sigue vagando por el mundo, cada vez más camuflado, cada vez más poderoso. Aunque no lo advirtamos, está presente en nuestra vida cotidiana, corre por las venas de la civilización digital e informática que nos ayuda a dominar los fragmentos innumerables, en apariencia infinitos, de un conocimiento múltiple y vasto, y al mismo tiempo nos controla, nos domina sin cesar en cualquier punto del espacio y del tiempo, exigiendo a todo el mundo que, para existir, sea necesario estar conectado. Y ‘estar conectado’, ‘conectarse’, significa **integrarse en una red de nexos**, crear nuevos nexos, estableciendo relaciones virtuales entre ideas, imágenes y palabras, es decir, entre las cosas virtualizadas. Así la máquina universal, que por algo llamamos *red*, engulle todas las mentes individuales y se transforma en una mente colectiva, remanente último y extremo de la antigua idea aristotélica de la fusión definitiva entre intelecto agente e intelecto posible, sobre la que debatieron durante siglos averroístas y tomistas, filósofos y poetas”(Bologna 2017, 9). En este trasfondo es que ubicamos el presente trabajo.

Esta relación del cuerpo como lugar vivo de las imágenes es uno de los *topoi* de la antropología de las imágenes de Belting, ya que como señala el mismo autor, “la imagen, en definitiva, no es transmisible sin un *médium*, históricamente determinado y susceptible de volverse objeto de control político. Pero las imágenes no son en última instancia nada sin la animación de un espectador que las haga interaccionar como -y con- imágenes mentales. El cuerpo (el cerebro) es un *médium* vivo que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes, y aunque su noción histórica cambie, como explicita el caso de la emergencia del retrato, permanece para Belting como ‘lugar’ de las imágenes y como punto de resistencia al control político de que son susceptibles los *médiums*” (Cabello 2010, 39). Líneas invisibles revisten y tironean *desde y hacia* las imágenes. Aún así, no podemos decir que haya una interpretación hegemónica de las imágenes libre de discusiones. Es por ello que, introduciendo una lectura crítica de las imágenes en el aula, coordinada con un propósito claro y dirigido por el docente, los alumnos podrán críticamente construir un conocimiento colectivo a raíz de lo visualizado en un film, por ejemplo, con el bagaje cultural previo de cada uno, más las sugerencias y guías que proponga el educador.

Las reflexiones sobre la animación de las imágenes primitivas, y sobre todo lo que ellas *animan* en nosotros, es el nexo que establecemos entre las pinturas rupestres de más de 35 mil años y las primigenias imágenes, mediadas por la técnica, que hicieron posible el cinematógrafo a través de los inventos que lo antecedieron y prefiguraron. Como *animal simbólico* (idea tomada de Ernst Cassirer⁸³) que somos, “animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de imágenes, un acto de la animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas”(Belting 2007, 16). Esto quiere decir que *debemos tratar a las imágenes como seres vivos* dependiendo de su contexto o hábitat, interpretando los deseos y las pasiones que las mueven y animan, sin soslayar el contexto de producción y el soporte como medio de vinculación. Es decir, que vamos a preguntarnos por las maneras que nos afectan las imágenes y cómo circulan por la ecoesfera mediática. Pero hay que estar atento, como señala Mitchell en su último libro, puesto que “la familiaridad nos ciega a las extrañas vidas de estas imágenes; las hace metáforas muertas al mismo tiempo que aseveran vitalidad. Crear una imagen es mortificarla en el mismo gesto. Las películas de animación no comenzaron, como es bien sabido, con una simple imagen material antigua cualquiera, sino con el fósil y con la reanimación de la vida extinta”(Mitchell 2017, 81). Insistir sobre la idea de la *animosidad* de las imágenes es, para nosotros, abrir el espectro crítico hacia las teorías de la recepción, es decir, hacia la actitud que toman los espectadores frente a las imágenes y de qué manera se comportan estas frente a ellos. **Y estos expectantes no son receptores pasivos sino más bien creadores activos.** “El tema de la subjetividad no solo afecta al momento de la toma, sino que se hace extensivo a la interpretación que el lector de la imagen hace de ella”(De las Heras 2007, 73).

8. El interés de la *cultura visual* es hacer un corrimiento, un desplazamiento que mueva el eje de la Historia del Arte que tiene sobre la ‘obra de arte’ hacia las imágenes, pero entendiendo el profundo sentido antropológico, y no sólo la preocupación estética que, como señalan los estudiosos, no tiene más que apenas 200 años desde que Baumgarten y Kant lo llevaran al eje de las preocupaciones filosóficas de su tiempo. “Fluctuando entre la existencia

⁸³ Ver Ernst Cassirer, *Antropología filosófica* (1968) donde se realiza un compendio comprimido de lo que es su magna obra *Filosofía de las formas simbólicas*. Disponible en <http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Cassirer/Ernst%20Cassirer%20-%20Antropologia%20Filosofica.pdf> Para comprender el contexto de producción de obra de Cassirer y su frecuentación con la Biblioteca Warburg, ver Eilenberger (2019).

mental y la física, la imagen puede residir en la obra de arte, pero no coincide con ella: del mismo modo que existieron ‘antes del arte’, las mismas que fueron excluidas de la narrativa moderna sobre el arte, hija del Renacimiento y la Reforma, existirán imágenes ‘después del arte’, es decir, después de la crisis del discurso moderno sobre la representación y su inherente iconoclastia”(Cabello, 2010, 34). Y es en este sentido que el historiador del arte James Elkins señala que “la importancia del ‘giro de la imagen’ radica en el hecho de que Mitchell no restringe el estudio de las imágenes a las que tradicionalmente se privilegiaba por su inclusión en la categoría ‘arte’. El interés estético es sólo una forma de poder con la que pueden ser investidas, y Mitchell reconoce que su interés se presenta de muchas formas diferentes”(Elkins, 2008, 15). Este proceso de reflexión rumiante de la propia disciplina (la historia del arte) frente a su objeto es una clara muestra del corrimiento y preocupación por el estudio de las imágenes, en detrimento del estatuto divino y férreo que se tuvo sobre la ‘obra de arte’. De esta manera, se ensancha el canal de la historiografía del arte, donde el dragado del lecho se da a partir de una preocupación antropológica de la construcción, proliferación y circulación de las imágenes, ampliando y aumentando la profundidad del canal de las nuevas humanidades.

El principal componente de este enfoque, creemos, radica en la indisoluble unidad de ‘imagen’ y ‘medio’, ya que como señala Belting, “el concepto de **imagen** sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas. El **medio** se caracteriza precisamente por comprender como forma (transmisión) de la imagen las dos cosas que se distinguen como obras de arte y objetos estéticos”(Belting 2007, 16). Este modelo espacial de estudio de las imágenes pone el énfasis en el desplazamiento, en las fronteras brumosas que separan las épocas y las culturas, en la migración de las imágenes que se asemejan a los nómadas, ya que escogen como residencia un *médium*⁸⁴ tras otro”(Belting citado en Cabello 2010, 34).

Los estudios de la *cultura visual* bien pueden rastrearse desde sus primeras aproximaciones hasta sus raíces continentales. Tienen, al menos, dos líneas de trabajo que

⁸⁴ “En la lógica de Belting, un médium no es sino un cuerpo artificial que sustituye al cuerpo físico. (...) el médium transmite la *forma* en que percibimos la imagen y en que, aunque la descripción de la imagen no es reductible a la del médium, la separación entre ambos sólo tiene lugar en el acto perceptivo (de ‘animación’) mismo: ‘Cuando distinguimos un lienzo con respecto a la imagen que representa, prestamos atención al uno o al otro, como si fueran cosas distintas, lo que en realidad no son; se separan solamente cuando la mirada lo presente. (...) De hecho, disolvemos su ‘simbiosis’ a causa de nuestra percepción analítica.” (Cabello 2010, 39)

pueden circunscribirse a los países de origen de sus ámbitos académicos: Alemania e Inglaterra, y desde allí al mundo angloparlante y Estados Unidos como foco de debates. Si nos decantamos por la tradición germana de los estudios visuales fue porque consideramos fundamental el acercamiento interdisciplinario y el enfoque antropológico de base que esta línea de trabajo plantea. Y esto es así porque “la *interdisciplinarietà* de los estudios visuales, tanto académica como teórica, no es algo que necesite ser buscado, no es el objetivo, está sin duda en su origen y los moldea y define, aportando tradiciones enormemente variadas que se conjugarán únicamente en estudios sumamente concretos; y por otro lado, la metodología y las aspiraciones de los estudios culturales, sin duda su tradición de interpretación, con importantes intereses en la crítica social, marcan profundamente la forma de los planteamientos de los estudios visuales” (García Varas 2011, 22-23). El llamado ‘giro icónico’ se pregunta por **las condiciones de posibilidad en la producción humana de imágenes**, es decir, por **las características intrínsecas del hombre que le permiten la creación y la comprensión de imágenes**. Así, en primer lugar, debemos subrayar que es la capacidad de *imaginar*, es decir, la *imaginación* (*Einbildungskraft*⁸⁵), la condición básica y fundamental; en segundo lugar, el ser humano ha de disponer de su cuerpo, de un cierto tipo de poder físico o una capacidad manual para producir imágenes.

9. Resulta ser el *primer motor inmóvil*, el de la *imaginación*, el que establece las posibilidades básicas de constituirnos como *animal simbólico* según la *Antropología filosófica* de Ernst Cassirer⁸⁶; dado que permite el movimiento de ‘retirada a la conciencia’, movimiento que dará paso a la abstracción, sin la cual el conocimiento no puede integrarse. Mitchell observa que “Vilém Flusser, coincidiendo con Wiessing, afirma que la actividad específicamente humana no es el habla o el lenguaje, sino **la capacidad de crear imágenes**”, y por otro lado, describe ese: “lugar originario, en el que uno entra y desde el cual se pueden formar imágenes que en la tradición ha recibido nombres como ‘subjetividad’ o ‘existencia’; es decir, la ‘imaginación’ (*Einbildungskraft*) es la extraña capacidad de retirarse del mundo de objetos a la propia subjetividad. Es decir, que ‘la capacidad de formación de la imagen es constitutiva del deseo, tanto en el marco freudiano, como en el deleuziano. **Las imágenes**

⁸⁵ Ver entrada en wikipedia <https://de.wikipedia.org/wiki/Imagination>

⁸⁶En 1921 Ernst Cassirer publica su *Filosofía de las formas simbólicas*, obra dedicada a Aby Warburg, de cuya peculiar biblioteca .Una versión acotada y preparada por el autor se publicó con el título *Antropología filosófica*. La inspiración le vino en un viaje de tranvía, otro invento moderno. Ver Eidelenbergh (2018)

‘expresan’ los deseos que ya tenemos y, a la vez, nos enseñan, en primer lugar, cómo desear” (Mitchell 2017, 97)⁸⁷.

Ubicarnos en el horizonte de la *Antropología de la imagen* del erudito historiador alemán del arte, permitirá enlazar una multiplicidad de disciplinas, tal como hacen los estudios de la *cultura visual* de escuela alemana⁸⁸, para abordar **la imagen** desde su matriz antropológica. Esta multiplicidad de disciplinas en juego, habilita desde el aula a pensar crítica y complejamente el cine como un **aliado estratégico**, ya que ofrece diferentes aristas desde la cual contemplar el tipo de conocimiento podemos hacer del cine. “Desde las imágenes de las cuevas de Altamira, desde la cámara oscura a la linterna mágica, la historia del hombre ha estado marcada por un fuerte deseo de captar y conservar artificialmente la imagen en movimiento”⁸⁹. Por su lado, **‘la imagen moderna del mundo’**, se resume en el hecho de que, ‘en la modernidad, el mundo se ha convertido en imagen: “el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción presentadora. **El fenómeno cinematográfico y su presunto realismo ontológico (que, en todo caso, es ontológico-técnico) cobra en este marco nuevos significados y con ello se reestructuran sus relaciones con los ámbitos específicos del documental y de la vanguardia, tanto cinematográfica como estética”**(Catalá 2005, 114).⁹⁰

10. La compleja relación entre medio -soporte material- e imagen encuentra claridad en la exposición en la obra de Belting. Medio. Imagen. Espectador. Estos tres componentes participan en la constitución de la imagen. Desde esta perspectiva “la imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad. La presencia de la imagen en el medio, por muy discutible que pueda ser su percepción por nuestra parte, esconde también un engaño, ya que la imagen está presente de una manera distinta a como lo está su medio. **Sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador.** En el acto de la animación la separamos idealmente de su medio portador”(Belting 2007, 39)⁹¹. En el caso

⁸⁷ (Subrayado propio)

⁸⁸ Para ver la tradición detrás de la *Bild Anthropologie* ver el texto de Ana García Varas (2010) y Mitchell (2016)

⁸⁹ Román Gubern “La imagen como sistema simbólico” - Conferencia magistral dictada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-JJ71AMA9HY>

⁹⁰ [subrayado propio]

⁹¹ [subrayado propio]

que nos ocupa en este trabajo, sobre las imágenes fílmicas, las palabras de Belting son contundentes: “la imagen fílmica es la mejor prueba para la fundamentación antropológica de la cuestión de la imagen, pues no surge ni en un lienzo ni en el *espacio fílmico* de la voz en *off*, sino en el espectador, mediante asociaciones y recuerdos”(Belting 2007, 43). Y será Aby Warburg, historiador del arte hamburgues y pionero en el estudio iconológico, “el primero en advertir que las imágenes transmitidas por la memoria histórica (Klages y Jung se ocupan más bien de arquetipos metahistóricos) no son inertes e inanimadas, sino que poseen una vida especial y rebajada, que el autor llama precisamente vida póstuma, *supervivencia*”(Agamben 2007, 26). Como señala Agamben, esa idea de la transmigración de las imágenes y su estudio, requiere de una operación intelectual protagonizada por un sujeto *Hic et nunc*, pues “la supervivencia de las imágenes no es, en efecto, un dato, sino que requiere de una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico. (...) (Y) por medio de esta operación, el pasado -las imágenes transmitidas por las generaciones que han precedido- que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible”(Agamben 2007, 27). Esa **supervivencia** es la que rescata Piglia en su diario. Para Warburg, la imagen tenía que ser entendida ante todo como “un *órgano de la memoria social y enagrama* de las tensiones espirituales de una cultura”.⁹² (Esto es lo que quiso volcar en los paneles de su última obra inacabada, el *Atlas Mnemosyne*). Y “cualquier intento de separar la imagen de la religión o de la poesía, del culto o del drama, es como privarla de su linfa vital.(...) (Su método) no se trata de adiestrar al ojo para que siga y aprecie las ramificaciones formales de un estilo lineal poco familiar, sino de **rescatar de la oscuridad en que han caído las concepciones originales que lleva consigo un determinado modo de ver**”.⁹³ Como se puede apreciar, es un trabajo cercano a la arqueología y a la antropología, al historiador de las religiones y al geólogo, el que realiza el historiador del arte a partir de Warburg.

La labor editorial de Jacobo Siruela, quien fuera creador y director de la editorial Siruela -desde 1982 hasta 2005- y actualmente de Ediciones Atalanta -creada en 2005 junto a su mujer Inka Martí-, tiene una huella o patrón en común con estas referencias hacia las imágenes, lo fantástico en literatura, la psicología analítica, etc; en fin, en pensar el ensayo y el relato breve como adalides de esa aventura editorial; pero sobre todo a la condición de

⁹² Cfr. ‘Aby Warburg y la ciencia sin nombre’ en Agamben (2018, 172)

⁹³ Edgar Wind (1993) “El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética” en La elocuencia de los símbolos. Alianza Editorial. Madrid [subrayado propio]

entender la *imaginación* como una vía o forma de conocimiento. Las tres colecciones de la editorial -*Ars brevis. Memoria mundi. Imaginatio Vera*- son una clara muestra de la apuesta por el conocimiento, por la memoria y por la concisión en la expresión de un pensamiento que busca recuperar la filiación entre Oriente y Occidente. Para este editor, escritor y diseñador, aficionado a la literatura fantástica y la mitología: “**la imaginación es fundamental**: convierte la imagen exterior en símbolo. Es decir, una imagen que solo se puede percibir exteriormente empieza a tener un contenido interior gracias a la imaginación. El símbolo, por tanto, es una imagen que significa otra cosa y es muy importante recuperar esta otra cosa que hay en la realidad, en la experiencia, en el arte. En caso contrario, viviremos en un mundo vacío, donde la lectura excesivamente literal de las cosas se convierte en idolatría.”⁹⁴

Una vez hecha algunas menciones y aclaraciones necesarias sobre la *cultura visual*, dejamos en manos del lector la reflexión última sobre el estatuto de la imagen. Tema no exento de controversias y discusiones acaloradas entre académicos⁹⁵. *Imago*, imaginación e imaginación creadora. Debemos hacer un desplazamiento ahora, desde la concepción antropológica de la imagen hacia una idea más próxima a la imagen fílmica, ya que como nos enseña Belting: es en el cine donde hallaremos el ser antropología de la imagen, como en las pinturas de la cueva de Chauvet, una especie de *exemplum* medieval. Pierre Sorlin, director del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad de Bolonia, fue profesor en Oxford y Nueva York en Historia y Sociología del Cine. Es decir, dedicó enteramente su trabajo académico a la relación entre Historia y Cine. En uno de sus últimos libros ‘*Estéticas de lo audiovisual*’ (2010), se produce un deslizamiento de sus primeros trabajos sociológicos sobre el cine hacia el rol del espectador y su papel activo -es decir, hacia la sensibilidad del público-, no tanto frente a la historia que relata sino a los elementos visuales que constituyen la esencia del cine: la luz, el movimiento, el color y los contrastes, las líneas, etc. Esto puede ser así, ya que, como señala el sociólogo Kristian Feigelson, que en 1983 realizó su tesis bajo la dirección de Marc Ferro sobre la función de la imagen en la URSS, “cada persona tiene su

⁹⁴ Entrevista reciente a Jacobo Siruela. [subrayado propio] Disponible en https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/jacobo-siruela-editor-modernidad-siglo-xix_251952_102.html?utm_source=Twitter_LGlobal&utm_medium=Social&utm_content=Post&fbclid=IwAR2uPEBJX8LQaL2B8cMP3NR4_dri-BTVui9uM-gDaZV1lWHyePe3fF7CgBI

⁹⁵ Sólo por mencionar un ejemplo donde coincidieron varios investigadores y teóricos de la cultura visual, *Un seminario sobre la teoría de la imagen* (James Elkins, 2010), donde la pregunta por la imagen difumina toda respuesta posible. Disponible: https://letraspalabrastextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/james_elkins_un_seminario_sobre_la_imagen.pdf

propia experiencia de lo sensible, la experiencia de lo sensible domina a la percepción técnica, a la construcción técnica que tenemos de las imágenes.”⁹⁶

11. Si buscamos plantear los estudios de cine desde la *cultura visual* es porque estos añaden una dimensión social y política insoslayable (sobre todo el rol del espectador frente a las imágenes). Como señala James Elkins, historiador y crítico de arte norteamericano, “mientras los ‘estudios visuales’, la *Bildwissenschaft* (‘imagen-ciencia’), o la *Bildanthropologie* (‘antropología de las imágenes’), invocan tradiciones establecidas de objetividad académica garantizada por una subjetividad sin marca tradicionalmente asociada en la tradición humanista con la imparcialidad y la universalidad, **la ‘cultura visual’ añade una dimensión relativizadora al proyecto mediante la identificación y la especificación de la posición subjetiva del productor y del receptor de las imágenes.** La *Bildwissenschaft* y la *Bildanthropologie* aparecen para ofrecer la esperanza de establecer los mecanismos por los que diferentes medios afectan a la percepción humana en general para dar cuenta de su recepción, incluyendo referencias al contexto cultural o la circunstancia histórica; **la ‘cultura visual’ presta menos atención a las estructuras operativas de los medios particulares para centrarse en su función social y política.** Mucha depende de si el concepto de la imagen es considerado como un ‘lugar de sustento’, una construcción cultural que está llena de significado adscrito a las circunstancias en las que se produce y recibe, o si es venerado como potencialmente cargado con presencia icónica.” (Elkins 2008, pág 19)⁹⁷

Como señalamos anteriormente, Belting resalta el rol activo en la mirada antropológica como constitutivo de una historia posible de los medios. Para él, “las imágenes surgen a lo largo de una historia de los medios visuales, y aunque aparecen desligadas entre sí, durante el tiempo de su vigencia han sufrido transformaciones internas. Y sin embargo **la historia de los medios se vincula con una historia de la mirada**, la cual puede leerse nuevamente en dicha historia de los medios. La transformación del medio y la transformación de la mirada han mantenido su dinámica gracias a un efecto recíproco. Si bien la percepción, en tanto estilo y patrón, ha sido el sello de los medios de la imagen, este sello funciona igualmente en sentido contrario, por muy difícil que resulte comprobar su influencia sobre los medios. Las imágenes solamente pueden legitimar una mirada que busque verse confirmada

⁹⁶ *La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson* por Natalia Weiss. *Imagofagia* N°12 - 2015. págs 1-18. Disponible <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/861>.

⁹⁷ [subrayado propio]

en ellas. La mirada, que nunca descansa y nunca se repite, ha transformado asimismo a las imágenes, en los casos en los que se exigía de las imágenes una representación objetiva del mundo tal cual es. Como es sabido, la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos realizamos. Con la transformación de la mirada se modifica también el trato con el medio que representa la producción de imágenes de una época”(Belting, 2007, 281)⁹⁸ Estas palabras debieran funcionar como un mantra para los estudiantes de comunicación, diseño y las humanidades en general.

12. Es el uso, mejor dicho, es la mirada lo que define al medio. **Y toda mirada, como todo accionar humano es histórico, cultural y depende del contexto de producción.** Y esto nos lo aclara el mismo autor, cuando advierte que “no era la cualidad técnica, sino el uso cultural, lo que definía al medio en su historia. El espectador ejercitaba aquí (*Belting se refiere a la pantalla contemporánea en relación con la pintura, que exigía un esfuerzo de abstracción por parte del autor*) no solamente su propia mirada al mundo, sino también la expansión de su imaginación. Dado que la pintura es un medio occidental, encontró su lugar histórico no sólo en la arquitectura occidental, con su antítesis de espacio interiores reformados y vistas de ventana, sino también en la concepción occidental del sujeto, que se percibe como antitético en relación con el mundo”(Belting 2007, 56). Y es en este sentido, bajo esos dominios del conocimiento, que Martin Jay habla del *perspectivismo cartesiano* como un aliado al orden de poder burgués que, desde el Renacimiento, reconfigura el mundo occidental: “El **perspectivismo** fue también el **aliado** como lo han declarado muchos comentaristas, **de la ética fundamentalmente burguesa del mundo moderno.**(...) No es casual, argumenta (John Berger), que el intento (o el redescubrimiento) de la perspectiva prácticamente coincida con la aparición de la pintura al óleo aislada de su contexto y disponible para la compra y la venta. Separado del pintor y del espectador, el campo visual pintado del otro lado del lienzo pudo convertirse en una mercancía portátil susceptible de ser incorporada en la circulación del intercambio capitalista. Al mismo tiempo, si filósofos como Martin Heidegger estuvieron en lo cierto, la cosmovisión tecnológica transformó el mundo natural en una ‘reserva permanente’ para la vigilancia y la manipulación de un sujeto dominante”(Jay 2003, 228)⁹⁹.

⁹⁸ [subrayado propio]

⁹⁹ [subrayado propio]

13. Esta relación con el mundo, con el ser-en-el-mundo, es señalada por Mircea Eliade como un paso decisivo en la constitución de la conciencia moderna: “La toma de conciencia de un mundo real y significativo se halla en íntima relación con el descubrimiento de lo sagrado. Gracias a la experiencia de lo sagrado, la mente humana pudo captar la diferencia que existe entre lo que se revela a sí mismo como real, poderoso, rico y significativo, y lo que no, es decir, lo caótico y peligroso de las cosas y sus apariciones y desapariciones fortuitas y carentes de sentido” (Eliade 2008, 7-8). Y esta relación -entre lo sagrado y el cine- se encuentra aún antes del propio invento que dió vida, a través del movimiento y el tiempo, a las imágenes. Es que “con los inicios del cinematógrafo, la combinación del desfile, de la película perforada y de la impresión fotográfica, al autorizar la restitución del movimiento, iba a ser percibida fugitivamente como una victoria simbólica sobre la muerte, haciendo resurgir, por el lado tanto del espectador como del operador, muy antiguos reflejos animistas” (Michaud 2017, 41). “Desde el momento en que **el cine es imagen**, y el **documental también**; desde el momento en que se produce el proceso de cosificación, de conversión del mundo en imagen, se destila del fenómeno una instancia superior a las propias imágenes, a su propio enunciado, que establece un punto ciego en las mismas con respecto a su funcionamiento, a su *conciencia*, podríamos decir”(Catalá Doménech 2005, 151). Y es que “la imagen no es algo propio de un determinado medio, sino un complejo juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura.”¹⁰⁰

14. El registro fotográfico significó, para el pensamiento del siglo XIX, un gran movimiento en las placas tectónicas de los regímenes escópicos, pues significó un nuevo desafío para el arte y los retratistas, y aportó la nueva ‘mirada fotográfica’ que cambiaría para siempre nuestra relación con lo real. “Desde el desarrollo de la fotografía en el contexto de la Revolución Industrial, este soporte se convirtió en un elemento fundamental en tres ámbitos diferentes: el de la **investigación científica** (por registrar aquello que no podía ser observado directamente), **el del arte** (como forma de expresión artística) y **el de la historia** (por su capacidad de grabar aquello que se aparecía ante la lente de la máquina. La fotografía pasó a ser una técnica esencial para registrar el mundo, acercando al hombre a otras realidades que le eran desconocidas hasta ese momento. (...) A través del *click* de una cámara se fijaba la memoria fragmentada del mundo, por ser la fotografía un certificado de presencia” (de las

¹⁰⁰ Ver nota 6

Heras 2008, 65)¹⁰¹. Memoria que se verá ampliada y complejizada con la emergencia del cine. Que no por nada se lo ha ligado, desde sus inicios, al psicoanálisis y la realidad onírica.

Es bien conocido que “en el origen de los aparatos precursores del cinematógrafo (el fenaquitoscopio de Plateau, el zootropo de Stampfer o el taumátropo de París) está el descubrimiento de la *persistencia de la imagen retiniana*” (Agamben 2010, 25). Es decir, que “la imagen de un objeto observado se grabaría por un tiempo corto en la retina y luego esta imagen impregnada se fundiría con la siguiente en una impresión de conjunto”¹⁰². No es un defecto ‘mecánico’; es decir, que el efecto sea consecuencia de la reproducción física de la imagen o algún defecto ocular, sino más bien se trata, como ya lo señala Purkyne, en su estudio de 1825, del resultado de *una actividad psicológica unida a procesos neurofisiológicos*. Es, según sus propias palabras, “la fuerza de la **imaginación** y la **memoria** que actúan en los órganos de los sentidos”, y es en este sentido es que nos interesa trabajar sobre **la imagen** (Zielinski 2012, 275). Ya que lo que nos enseña la *cultura visual* y los historiadores *pro* cine, es que podemos (y debemos) ‘tratar las películas como imágenes’ (Sorlin 1986), al cine como una ‘otra ventana al mundo’¹⁰³ y como una *forma de conocimiento*¹⁰⁴.

En este sentido, se entiende la predominancia y el fervor con que actualmente los estudios humanísticos desde los años 80’ se viene dando hacia el *giro icónico*.¹⁰⁵ Las precisiones teórico-metodológicas que se encuentran detrás de los enfoques utilizados requiere de una precisión y conceptualización en los términos que logre evidenciar las diferencias de fondo que tienen entre sí los diversos teóricos del llamado ‘*giro icónico*’ (en el ámbito alemán) y de la ‘*cultura visual*’. En las notas y los textos citados, se encontrarán estudios que puedan ofrecer, en detalle, las diferencias de epistemológicas y de base que los diversos enfoques matizan. El interés del presente trabajo es acercar algunas precisiones del

¹⁰¹ [subrayado propio]

¹⁰² Baste mencionar, por ahora, sólo esto para volcarnos enseguida en la ontología de la imagen. En el próximo capítulo nos explayaremos sobre los ingredientes técnicos y mágicos del **cine**. Para un desarrollo pormenorizado sobre la persistencia retiniana ver: Zielinski, S. (2011) - En este ensayo podemos encontrar un gran gabinete de curiosidades dentro de lo que el autor llama ‘el tiempo profundo de los medios’ . R. Gubern, G Sadoul. Michaud, también se detienen en este componente esencial del cine.

¹⁰³ Enrique Martínez-Salanova Sánchez - El cine, otra ventana al mundo. Disponible en <https://recyt.fecyt.es/index.php/comunicar/article/view/25449>

¹⁰⁴ Ver nota 39

¹⁰⁵ “El giro icónico —dice Boehm— no se basa en una oposición fundamental al giro lingüístico, sino que más bien asume el giro argumentativo que implica y lo lleva más lejos’. Es la atención de la filosofía sobre el lenguaje la que traerá, como consecuencia, una atención ampliada sobre la representación en general.” Ana García Varas (2010) págs 54-55

giro icónico a la hora de estudiar el cine. Lo que nos interesa aquí es el rol que cumple el régimen de lo visual en la constitución de la realidad social. En palabras de Mitchell: “El movimiento de más largo alcance caracterizado por la búsqueda de un concepto adecuado para la cultura visual es **el énfasis en el campo social de lo visual**, en los procesos cotidianos de mirar a los otros y de ser mirados. **Este complejo campo de la reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social, sino que es activamente constitutivo de la misma.** La visión es tan importante como el lenguaje a la hora de mediar las relaciones sociales y no es reductible al ‘signo’ o al discurso. **Las imágenes quieren derechos igualitarios con el lenguaje, no ser convertidas en lenguaje.** No quieren ni ser niveladas en una ‘historia de las imágenes’ ni ser elevadas a una ‘historia del arte’, sino ser vistas como individuos complejos ocupando múltiples posiciones e identidades de sujeto”(Mitchell 2017, 74).¹⁰⁶

15. Así contemplado (a los ojos de los estudios de la cultura visual) el poder fascinador de la imagen -tomado como una herramienta fílmica, en nuestro caso- viene a desplazar y superar la concepción del mito de la imagen como una huella de lo real. Que, como señala Catalá Doménech, se trata de “un mito que conducía a un planteamiento para el que la mente y la realidad son dos elementos básicamente pasivos, dispuestos a dejarse modificar, pero sin ser ellos mismos agentes de ninguna acción modificadora”¹⁰⁷. Fueron los artistas de vanguardia quienes pretendieron transformar (y hacer estallar por los aires) las percepciones estancas y anquilosadas del antiguo régimen para provocar nuevos estados de conciencia, alertando sobre el rol activo del observador como constructor de lo real; mientras, “el documentalista, cuando pertenece a la escuela más tradicional y por lo tanto más pasiva (documental observacional, cine directo, etc.), se contentará con captar estados de la realidad, y si es más activo, en esencia políticamente activo, buscará la transformación de la conciencia del espectador, ofreciéndole a éste aspectos inéditos de esa realidad.”¹⁰⁸ Estas corrientes funcionan como operaciones mediatizadoras que se instalan entre la realidad y la conciencia, pivotando según convenga entre estos dos polos como maneras de explicación del funcionamiento de las imágenes en el imaginario colectivo.¹⁰⁹ Y, si bien la imagen es continente y contenido de información, posee su propia lógica: la *lógica icónica*.

¹⁰⁶ [subrayado propio]

¹⁰⁷ Las ideas expuestas pertenecen a Catalá Doménech (2005, 128)

¹⁰⁸ Op. Cit Catalá Doménech (2005)

¹⁰⁹ Ibidem.

16. Hasta acá nos ocupamos de referir los principales aportes de la *cultura visual* a la hora de pensar la imagen como forma de conocimiento¹¹⁰, desde la *antropología de la imagen*. Ahora nos referiremos brevemente al estatuto ontológico de la imagen: su relación con la sombra, con el ritual y con la muerte. Para ello, adelantamos algunas ideas a desarrollar en el próximo capítulo en el que nos ocuparemos de la genealogía tecnológica del cinematógrafo como producto histórico del siglo XIX y XX y su relación con la disciplina histórica.

17. En el inmenso ‘gabinete de curiosidades’ que presenta Zielinski en su *Arqueología de los medios* nos encontramos con la *skiagraphia*. Su creador, “Henry Fox Talbot, un buen botánico y mal dibujante, descubre un procedimiento artificial capaz de suplir su escasa habilidad con el lápiz”(Cabello 2010). El buen botánico duda en cómo llamarlo. De larga tradición en la historia de los medios, la *skiagraphia* tiene al menos dos sentidos en relación con la historia del arte: uno, como la técnica de la pintura de sombras de Apolodoro, que se retrotrae a la fábula de la muchacha de Corinto que plasma el contorno de la sombra de su amado en una pared, trazando el perfil del rostro ofrecido por un haz de luz para mantener el *phantasmata*, es decir, la presencia de una ausencia real (*umbra hominis lineis circumducta* - ‘el contorno de la sombra de un hombre’, tal como figura en la *Historia Natural* de Plinio El Viejo); el otro, de raíces modernas, que es usado como ‘pintura en perspectiva’, en incluso, en *trompe-l’oeil* -literalmente ‘engañar al ojo’ (Stoichita 1999). Será Béla Baláz (1888-1949), hablando sobre la capacidad del cine para mostrar el alma de las cosas, quien describe esta capacidad romántica propia del cine como “una especie de visualización antropomórfica de los objetos, de las cosas inanimadas, (que) permite transformar el mundo entero de la materia inanimada en un cosmos animista y ponerlo de manifiesto como pura expresión” (Catalá 2005, 113). Es curiosa la cercanía entre este invento y la máquina de sombras que representará el cinematógrafo en sus primeros años. Como señala Cabello: “la elección del botánico (pero mal dibujante) es razonable: ¿no eran acaso sombras de las cosas lo que la ‘magia natural’ de Talbot captaba? Sin embargo, rectifica. Al

¹¹⁰ La idea del arte como productor de pensamiento y formas de pensar tiene representantes de los dos lados del mostrador. Artistas y críticos coinciden en esta idea. Por esos años “las ideas de Aby Warburg sobre la manera de enfocar la Historia del Arte no son ajenas, como puede verse en esta correspondencia (Se refiere a la correspondencia de Erwin Panofsky, discípulo de Warburg), a las de los artistas de vanguardia, aunque su campo de estudio fuera el Renacimiento. En su *Confesión plástica* de 1920, poco antes de entrar en la Bauhaus, Paul Klee escribió: «El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible», algo que José Ángel Valente predicaría luego de la poesía. El pensamiento de Klee es paralelo al de Warburg sobre la función de la Historia del Arte y de Cassirer sobre la Filosofía: las obras de arte son una forma de pensar (esto es, de ver) el mundo.” Kosme de Barañano a propósito de la publicación de la correspondencia de los últimos años de Erwin Panofsky al español. Disponible en <https://www.revistadelibros.com/articulos/las-cartas-del-ultimo-panofsky>

ser capaces, como la escritura, de fijar el pasado, los diminutivos primeros negativos de la historia de la fotografía serán finalmente bautizados *words of light*, palabras de luz. Y así, acaso sin haberlo querido, Talbot acabó por reunir imagen y escritura bajo el signo de **la máquina de las sombras.**” (Cabello 2010, 35). Esta máquina de las sombras pronto se convertirá en nuestra fábrica de sueños.

18. Como señala el sociólogo Eduardo Grüner, a propósito de un comentario sobre “*La pesadilla*” (esa conferencia pronunciada por Jorge Luis Borges en el Teatro Coliseo el 13 de Junio de 1977 como parte de una serie de siete conferencias que fueron llevadas a formato libro bajo el título de *Siete noches*): “Sueño y pesadilla están en relación de género y especie -como si dijéramos ‘novela’ y ‘novela psicológica’-. Pero también cabría escuchar allí una dimensión *natural*(ista): ‘género’ y ‘especie’ remiten, después de todo, al arte taxonómico de las ciencias biológicas desde el siglo XVII”.¹¹¹ Es un doble juego el que realiza Grüner, al ubicar al sueño dentro de los márgenes del film, ya que “como en el sueño, en el film el *sentido* es una construcción retroactiva del montaje y la edición”. El sueño, al igual que el *filme*, guarda una semejanza constitutiva a la hora de poder referir sobre su existencia, y esto es así, según dos preceptos claves que el autor del *Aleph* señala en su conferencia: **a)** no podemos examinar los sueños directamente: podemos hablar, a lo sumo, de la *memoria* de los sueños; **b)** las imágenes del sueño se le presentan al soñador de un sólo vistazo, en una ‘simultaneidad de imágenes múltiples’.

Vale señalar al menos otras dos cuestiones fundamentales que se desprenden de esa puntualización. A saber, que la cuestión del sueño es presentada como *trabajo* de la vigilia, del cual resulta un *producto*; y por otro lado, que existe una anterioridad lógica del trabajo del sueño respecto de la imagen soñada: el trabajo del sueño es exactamente una operación de *montaje* (cinematográfico).¹¹² Freud no fue ajeno a esta filiación, pues para él “la escena cinematográfica original no es aquella donde se desarrollan las sensaciones diurnas: más bien se emparenta con la escena onírica donde la figura se libera de sus determinaciones temporales y espaciales.”¹¹³ De esta relación entre lo onírico y el *film* diremos algunas palabras hacia el final del trabajo, cuando nos ocupemos del *caligarismo* y los orígenes del cine de terror. Un texto señero por esos años, del psicoanalista vienés, fue “*Unheimlich*” (lo

¹¹¹ Grüner, Eduardo (2014) - ‘Borges: el cine de la pesadilla, el teatro de la lengua’ en Un género culposo. Ediciones Godot. Bs. As. Argentina.

¹¹² Grüner, Eduardo (2014). Op. Cit.

¹¹³ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. citado en Michaud (2017, 44)

sinistro, 1919), en el que describe cómo lo familiar y conocido se transforma en un terror demoníaco, utilizando un relato de E.T.A Hoffmann (“El hombre de arena”), para graficar ese sentimiento. Este miedo -o terror, mejor dicho- proviene de lo conocido, de lo sepultado en la infancia y en lo cotidiano, presentándose ahora bajo la apariencia de lo desconocido. Es decir que vemos aquello que creíamos olvidado, sepultado o directamente ignorado como es: la muerte, la violencia, el odio y el terror; estas dimensiones oscuras de la vida cotidiana emergen en el sujeto. El cine de terror se ha ocupado largamente de graficar los terrores de la sociedad.

Esta relación con lo mitológico y lo divino que se encarna en la imagen, en este caso cinematográfica, sirven para pensar lo que Eliade señaló en más de una ocasión, a propósito de la relación del hombre con lo divino: “Lo ‘sagrado’ es un elemento de la estructura de la conciencia y no una etapa de su historia” (Eliade 2008, 7). Es decir, que la razón no logrará emancipar el sentimiento mágico-religioso propio de lo sagrado frente al mundo moderno, porque es precisamente lo sagrado lo que posibilitó pensar el mundo moderno. Y es el ‘*Star system*’¹¹⁴, del que nos habla Edgar Morin, el que puede entenderse en este sentido con lo numinoso. Este sistema de estrellas funcionó bajo lo que se conoce como la época dorada de Hollywood: de 1920 aproximadamente hasta los años 50’. Posteriormente, el término lo utilizó Morin para referirse al rol de los actores frente al imaginario social de la época. Es que los personajes de cine, al menos por esos años, no son más que perfiles incorpóreos y vacíos, como las sombras del Hades homérico, que sólo adquieren realidad cuando están animadas por el alma de un actor. Y es el alma o la fascinación que el actor desplegaba, lo que lo convertía en *dioses* o *semidioses*. Para Edgar Morin, “la estrella es un actor o una actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica –divinizada y mítica- de los héroes del cine y que recíprocamente enriquece esa sustancia mediante un aporte que es propio” (Morin 1964, 45). Hoy quizás el *star system* se haya trasladado al mundo de las series, desplazando el lugar hegemónico del hombre y, haciéndose eco de la coyuntura actual, ofreciendo nuevos roles a los protagónicos femeninos y disidentes sexuales.¹¹⁵

¹¹⁴ Para un trabajo actual que revisita el ya clásico libro de Edgar Morin, ver ‘*El Star System: la construcción de mitos en el Hollywood clásico*’. Trabajo de fin de grado en Comunicación Audiovisual. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/29327/TFG%20STAR%20SYSTEM%20GLORIA%20DOM%20C3%8DNGU%20EZ.pdf>

¹¹⁵ A este respecto, son interesantes los análisis de los últimos años sobre el crecimiento de los roles femeninos adelante de nuevos films y series; que tienen como correlato un corrimiento del estereotipo masculino propio de los años dorados del cine hollywoodense. Ver: https://elpais.com/elpais/2016/01/13/mujeres/1452661500_145266.html
Laura Mulvey se ha encargado desde la teoría feminista, desde los 60’, en estudiar este desplazamiento y cómo se configuró el placer visual sobre la representación de la mujer en el cine. Ver “El placer visual y cine narrativo” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp).

19. “Las imágenes ‘llueven’ desde arriba al interior de la imaginación humana y llevan en su interior una narración posible, un relato potencial, listo para ser contado, ‘desplegado’, esto es, en que lo tiene aprisionado la imagen. Podemos añadir la raíz del ‘*pensare por imagini*’ (pensar por imágenes) si captamos, dirigimos y concretamos a través de una ‘posible pedagogía de la imaginación’ el germen de narratividad que una imagen contiene y puede liberar, haciéndolo florecer en un auténtico - “*cinema mentale*”-. que ‘è *sempre in funzione in tutti noi*’ (siempre está en funcionamiento en todos nosotros) como ‘*immaginazione visuale*’, ‘*fantasia figurale*’. El ‘*procedimento*’ que Calvino identificaba como base de su escritura ‘*vuola unificare la generazione spontanea delle immagini e l’intenzionalità del pensiero discorsivo*’ (quiere unificar la generación espontánea de imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo). (Italo Calvino citado en Bologna 2017, 206). Este *cinema mentale* individual es el que queremos relacionar con el cine como *strumento pedagógico espiritual* de uso colectivo en las aulas. A la vez que como aliado estratégico.

La forma temporal de las imágenes nos atraviesa y posibilita pensar los diferentes órdenes temporales y cognitivos que albergan en sí. Como hemos visto, la reflexión sobre la imagen debe estar acompañada de la reflexión antropológica sobre la creación de imágenes pero sobre todo relacionarlo con el *magma* creativo que permite la invención y vinculación a través de las imágenes. Dicho magma, no es otra cosa que la *imaginación*. Como señala Hans Belting:

“las imágenes poseen ciertamente una forma temporal en los medios y en las técnicas históricas, y no obstante son traídas a la discusión por temas que están más allá del tiempo, como *muerte, cuerpo y tiempo*. Su función es la de simbolizar la experiencia del mundo y representar el mundo, de manera que en la transformación se indique también lo forzoso de la repetición. **El cambio en la experiencia de la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo.** Al respecto, el medio, a través del cual se comunican nuestros cuerpos con las imágenes, adopta un papel clave. El cuerpo y la imagen, que siempre han sido nuevamente definidos, puesto que siempre han estado ahí, son por consiguiente temas natos de la antropología”(Belting 2007, 30).¹¹⁶

¹¹⁶[subrayado propio]

Estos temas, caros a la antropología visual, pueden verse en las reflexiones que suscitan las pinturas en la cueva de Chauvet en relación con el *proto-cinema*.

20. Victor Stoichita en su *Breve historia de la sombra* (1999) realiza una partición importante respecto a la sombra y el reflejo en relación a la noción de *representación*, a la vez del mundo y como modo de conocimiento: “La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación”(Stoichita 1999, 31). Y esto es así, porque como argumenta el autor, “en la historia de la representación occidental, el pensamiento platónico propinó el primer golpe al ‘estadio de la sombra’, ilustrando aún de manera anacrónica con las leyendas de Plinio sobre el origen de la pintura y de la escultura. A partir de Platón el instrumento de la mimesis será el espejo y no la proyección mediante cuerpos interpuestos. Pero la proyección seguirá siendo fundamental en toda un área cultura.(...) [La propuesta de Stoichita en su libro es] “**recuperar lo que queda del antiguo poder de la sombra en la representación occidental y contar su historia**”(Stoichita 1999, 41).¹¹⁷

21. La sombra y el *doppelgänger* tienen, en la tradición estética alemana -heredera del romanticismo- un lugar preponderante. El primer uso del término *doppelgänger* -literalmente *doppel* ‘doble’, *gänger* ‘que camina’- lo encontramos en la obra de Jean Paul en 1796. La etimología misma del nombre evidencia su relación con la sombra, ya que es ‘el que camina al lado’. Otto Rank, médico psicoanalista austríaco e íntimo colaborador de Freud, fue el primero en abordar la cuestión del **doble** desde la óptica del psicoanálisis. Rastreando los posibles orígenes de la figura del **doble**, Victor Stoichita se retrotrae hacia la antigua Grecia, retomando los trabajos de Jean-Pierre Vernant sobre el *Kolossos* en la antigüedad griega, desde la Edad de Bronce hasta del siglo V a.c, aproximadamente. “El **doble** que Butades fabrica a partir de la sombra es un *kolossos* en la acepción primitiva del término, que no implica un tamaño determinado, sino la idea de una cosa rígida, de pie, durable y animada, mientras que la silueta trazada por la hija (la muchacha de Corinto), sería un *eidolon*, o sea una imagen sin substancia, un doble impalpable, inmaterial, de aquel que se fue. Esta **imagen**, una vez fijada en la pared, consigue detener el tiempo. La relación *sombra/tiempo*, tal y como la ilustra el escenario nocturno de la variante pliniana del mito (que se opone a la variante -diurna, solar- transmitida por Quintiliano), se concibe de manera muy característica: una sombra bajo el sol es la señal de un momento preciso y sólo de éste; la sombra nocturna,

¹¹⁷[subrayado propio]

en cambio, escapa del orden natural del tiempo y paraliza el flujo del devenir.” (Stoichita 1999, 25)

22. Avancemos unos siglos. La fotografía fue, a la vez, entretenimiento, medio de comunicación y proyecto científico durante el siglo diecinueve. “En la primera mitad del siglo XIX, se compara la nueva técnica de fijación e impresión luminosa con un ‘espejo transportable’. (...) Y así, el pragmatismo americano llegó a conferir a la imagen fotográfica, junto a su valor mimético (de ícono), un valor de índice, de signo de conexión física. El *index* tiene los rasgos, a la vez, de la sombra y de la fotografía, en la medida en que: remite a su objeto no en tanto que exista alguna similitud o analogía con él, ni porque éste esté asociado a los caracteres generales que el objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (espacial, incluida) con el objeto individual, de una parte, y con el sentido de la memoria de la persona a la que sirve de signo, de la otra” (Stoichita 1999, 117). Este *index* es el que ingresará en el arte de las imágenes en movimiento para complejizar aún más la cuestión.

Previo a devenir en forma de arte, tanto la fotografía como posteriormente el cine -de la cual es deudora-, fueron productos científicos que encontraron en el mercado un nicho a explotar, donde los filisteos pudieron satisfacer esa necesidad social de adquirir productos para conseguir *estatus social*. Ya para 1857, año en que se publican dos obras maestras de la narrativa moderna escritas en lengua francesa - estamos hablando por supuesto de *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal*, de Flaubert y Baudelaire, respectivamente- la London Stereoscopic Company había vendido quinientos mil estereoscopios (medio masivo en los albores de la fotografía), consagrando para ello más de mil motivos -*views*- en sus catálogos. Es decir, en sus inicios, las campañas fotográficas se emprendían para producir documentos, no arte como devendrá posteriormente. Unos diez años antes de la publicación de la novela (y su posterior escándalo) Gustave Flaubert emprende un viaje atemporal hacia la cuna de la civilización, hacia la tierra negra de Isis, Thot y Osiris.¹¹⁸ Junto a su amigo Maxime Du Camp, escritor y fotógrafo francés, visitan Egipto y Oriente. En su viaje, documentan sus experiencias y cosechan, quizás, unas de las primeras fotografías de la tierra de los faraones. Ver la galería para más detalle.¹¹⁹ Así mismo, es muy interesante el trabajo comparativo que realiza Annie Goldmann a propósito de la traslación de la novela de Flaubert al cine por Vicente Minnielli - (1949) y por Claude Chabrol (1991) (Goldmann 2005). “La marea de

¹¹⁸ <https://viejoslibrosviejos.wordpress.com/2014/04/18/el-nilo-cartas-de-egipto-gustave-flaubert/>

¹¹⁹ <https://oscarenfotos.com/2012/05/17/galeria-maxime-du-camp/>

imágenes en nuestra vida visual cotidiana nos invita a contemplar las *imágenes silenciosas* al mismo tiempo con los ojos de la veneración y con los ojos del recuerdo” (Belting 2007, 30).

23. Desde sus primeras diapositivas, la fotografía no sólo registraba la realidad sino que más bien la estaba codificando-configurando-, le estaba dando una nueva forma de ver y contemplar al hombre. Como señala Juan Martín Prada “tradicionalmente hemos presupuesto que la **fotografía**, antes incluso que corresponder a una visión, participa de una *determinada organización del mundo*; aquel argumento en base al que aceptaríamos que todo registro fotográfico no sólo describe, sino que **codifica la realidad** de algún modo, promoviendo siempre la naturalización de ciertas formas de ver y mirar. Por supuesto, tampoco cabría negar que *la fotografía es una manera de ‘adquirir posesión simbólica o imaginaria sobre la realidad’* (Sontag), un instrumento, pues, de **poder** y, en último tiempo, de ‘protección contra la ansiedad’. Pero cuando el acto de registrar imágenes se hace, como sucede hoy, continuo, casi convulso, este registro parece acabar correspondiendo más a la tecnología de la visión empleada que a una intencional y subjetiva configuración del campo perceptivo. Predomina su faceta de visión técnica, pasando a un segundo plano la intencionalidad configuradora del usuario, que cede terreno ante la impuesta por el dispositivo tecnológico. **Del disparo medido y meditado del fotógrafo francotirador pasamos al espontáneo apuntar del operador de la cámara-ametralladora**”(Prada 2018,)¹²⁰.

24. A continuación trataremos la historia del cine desde los aspectos materiales que hicieron posible su aparición y su afianzamiento como nuevo medio de comunicación de masas. Para este cometido es que queremos señalar la correspondencia entre el nacimiento del cine y la actividad académica dentro de la historia del arte que estaba llevando a cabo Aby Warburg. Como señala Philippe Alain Michaud (1961), filósofo y Dr. en historia del arte, especializado en los estudios teóricos de cine a partir de la línea de investigación iniciada por Warburg: “Si se renuncia a definir el dispositivo cinematográfico a partir de determinaciones materiales del film como la conjunción del soporte de celuloide flexible, de la perforación y de las emulsiones rápidas para ver en él, de una manera más original y más amplia, *el encadenamiento conceptual de la transparencia, del movimiento y de la impresión*, se ve aflorar, en el campo del cine, categorías idénticas a aquellas que empleó Warburg en la historia del arte. En la última década del siglo XIX, el cineasta y el historiador, en campos

¹²⁰[subrayado propio]

separados, aplican procedimientos idénticos que revelan una orientación común: bajo la luz cruzada de los textos y los films se produce un desplazamiento en el orden de los discursos que conduce a ver en el cine no tanto un espectáculo como **una forma de pensamiento**, y en la historia del arte tal y como la practicó Warburg: una búsqueda dirigida no tanto hacia el conocimiento del pasado como hacia su repetición en el universo de las representaciones.” (Michaud, 2017, 35). Esta idea es la que relacionamos al cine como *forma mentis*.

Quisiéramos agregar -para concluir el capítulo- una reflexión sobre la imagen y sobre el trabajo de Aby Warburg, a quien consideramos señero y clave en los estudios interdisciplinarios de las imágenes¹²¹: “Para Warburg no existía la *tabula rasa*, el comienzo absoluto, sino un ‘**momento torbellino**’ donde varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones y en donde sobrevivían aspectos fundamentales de las obras del pasado. Esta re-configuración alentaba un proceder de tipo **arqueológico**, signado en el caso de Warburg por un tratamiento especial de la ‘fuente primal de la historia del arte: la **imagen**’”(Ruvituso 2013). La importancia de la imagen en los estudios de Warburg, desestabilizó por completo el rol puramente estético y formal que se le daba a la obra de arte hasta esos años. Estos estudios, en general, involucraron a la imagen como **una fuente de conocimiento y su contemplación como un acto de investigación microscópica**, de la cual obtener la correspondencia macrosocial. “La imagen es un aspecto de naturaleza polisémica que opera como un mecanismo de mediación simbólica de la interpretación de un hombre con su sociedad, (...) no es un ‘objeto’ que enuncia exclusivamente el lugar de producción - contexto - desde el cual se remite (...). Para Warburg, la **imagen** ‘formula’ una condensación de tiempos que se acumulan bajo la comprensión simbólica del universo.”(Rojas Cocoma 2012). La **iconología**, en definitiva, intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes. Bajo este **método**, el concepto de “*Montaje Warburguiano*” presentaba una interpretación cultural e histórica retrospectiva, profética, esencialmente imaginativa, llena de ‘lagunas’ y de recortes, propios del incipiente montaje cinematográfico.

¹²¹ *La arqueología medial*, al menos como lo expone el teórico de los medios finlandés Jussi Parikka, tiene como “antecedentes teóricos” a los trabajos de Walter Benjamin, Aby Warburg, Siegfried Giedion, Lewis Mumford y Marshall McLuhan, entre otros. Como señala Joaquín Zerené, quien realiza un diagnóstico de la obra del finlandés, “sus trabajos ofrecen referencias fundamentales en torno a puntos como el archivo, los modelos históricos no-lineales, los estudios de la cultura material y los abordajes intermediales de la cultura visual, siendo entonces antecedentes paradigmáticos para estudios mediales y visuales de la más diversa índole.” Para un detalle de la riqueza y variedad de los trabajos de arqueología medial, consultar Joaquín Zerené (2017) *Arqueologías mediales: un diagnóstico de Jussi Parikka*. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales. N°1: 90-120. (Ver nota 8) Disponible https://www.academia.edu/37264245/Arqueolog%C3%ADas_Mediales_un_diagn%C3%B3stico_de_Jussi_Parikka

25. Como se habrá notado, no será motivo de estas páginas anclar un sólo sentido o significado de la **imagen**, pues más bien lo que se pretende aquí es horadar el concepto para habilitar una interpretación voluble, volátil e intempestiva. No queremos dejar de resaltar el carácter **anacrónico** de la imagen, ya que lo que encontramos allí “no un espacio atemporal, sino que es el tiempo de **lo anímico**, del vínculo afectivo que existe con el universo simbólico”¹²², y es en este vínculo con el universo simbólico que el hombre se constituye como tal. “Desde la linterna mágica de Kircher hasta el kinetoscopio de Edison, muchos fueron los talentos depositados al servicio de una causa que acabaría por transformar la idiosincrasia y las costumbres de una sociedad decadente.”¹²³ De estos talentos e inventos es que nos serviremos en el próximo apartado para narrar el nacimiento -o, mejor, el proceso de emergencia- del cine, su relación con la configuración de los imaginarios sociales y el trato que tuvo la historiografía frente al séptimo arte.

¿Y el cine? Ya veremos. Antes de meternos con el cine propiamente dicho, queremos suscribir las palabras de Fernando Bayón Martín, Dr. en filosofía y director del Instituto de Ocio¹²⁴, para quien “las imágenes cinematográficas son **instituciones** de una clase excesivamente móvil, fragmentaria, tentativa, portátil, impura, manipulable, excitante y sensual: sobre todo si sirven a *ficciones*. Sus formas, en realidad, no hacen sino asumir en gran medida los rasgos del contexto en que nacieron: el del primer gran estallido del modernismo cultural.” (Bayón 2007, 35).

26. En el texto-presentación a la retrospectiva sobre el ‘Atlas Mnemosyne’ de Warburg (una especie de ‘desdoblamiento visual de su biblioteca’), el último proyecto de Aby en la búsqueda de una *historia del arte* sin texto, llevado a cabo en el Museo de la Reina Sofía, George Didi-Huberman nos habla de una “*Arqueología del saber visual*”. En sintonía

¹²² Rojas Cocomo, Carlos - “Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia”. Hist. Crit. No 48. Bogotá, Septiembre-Diciembre 2012 - Pág 163 - 183

¹²³ López Fernández, José Luis: “Los científicos del cine” - Univ de Granada. / Para ver el desarrollo de los avances tecnológicos que posibilitan el cinematógrafo, ver: Gubern (2016), Zielinski (2011), Michaud (2017).

¹²⁴ Fernando Bayón Martín. Doctor en Filosofía por la Universidad de Deusto. Director del Instituto de Estudios de Ocio. Investigador en el Instituto de Estudios de Ocio de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Es miembro del equipo “Ocio y desarrollo humano”, reconocido oficialmente por el Gobierno Vasco con categoría A. Profesor de la asignatura “La filosofía en la Modernidad: Idealismo y Dialéctica”, dentro del grado de Filosofía, Política y Economía, imparte también docencia en el programa de Doctorado “Ocio, Cultura y Comunicación para el desarrollo humano”, a cuya comisión académica pertenece. Colabora activamente con Deustobide, escuela de Ciudadanía, donde es coordinador de diversos programas. Su línea de investigación es la construcción narrativa de la identidad europea en la Modernidad tardía, en el cruce de filosofía y literatura. Entre sus publicaciones, los libros “Filosofía y Leyenda: variaciones sobre la última modernidad (de Tolstói a Musil)” y “La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann”, ambos en Anthropos.” Extraído del sitio oficial la Universidad de Deusto: <https://www.deusto.es/cs/Satellite/deusto/es/universidad-deusto/sobre-deusto-0/deusto-quienes-somos/profesores/2144/profesor>

con los temas barajados hasta aquí, y los que seguiremos sondeando, el historiador del arte francés nos habla allí de la “superposición en capas arqueológicas de las imágenes heredadas de nuestro acervo cultural, entrelazadas en un sinfín de relaciones cruzadas, conscientes e inconscientes, en constante mutación y reposicionamiento”(Tartás Ruiz y Guridi García 2013). Esta *sedimentación* es la que queremos *ver* en los estudios sobre cine. “La proximidad entre las pesquisas warburguiana y el nacimiento del cinema adquiere, desde esta perspectiva, un nuevo sentido. Se trata en ambos casos de aprovechar un material cinético ya presente en la imagen -fotograma aislado o *pathosformel* mnéstica- y que está en relación con lo que Warburg definía con el término *Nachleben*, vida póstuma (o supervivencia)”(Agamben 2007, 25). Quienes se ocuparon y se ocupan de la figura de Aby Warburg llegan a la conclusión que “Warburg buscaba en el arte y los textos de todas las épocas rastros dinámicos (el *dinamograma*) del imaginario, signos y gestos de la historia humana sepultados en el olvido, con el fin de devolverlos a la vida mediante lo que Viatschelav Ivanov y Ernst Robert Curtius, muy interesado en el trabajo de Warburg, denominaron ‘memoria iniciadora’.” (Bologna - Pág 11)

27. Por los mismos años que Warburg, otro gran historiador de la cultura como fue Walter Benjamin, también encuentra en el estudio de la imagen (dialéctica, en su caso) el fulcro de su pensamiento. Giorgio Agamben en su opúsculo dedicado a la imagen en movimiento, que lleva el nombre de una pasión acompañó a Warburg toda su vida: la *Ninfa*, dice lo siguiente sobre el autor de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*: “**El pensamiento de Benjamin** asigna a las imágenes una dignidad comparable con los *eide* de la fenomenología y con las ideas de Platón: la filosofía se ocupa del reconocimiento y la construcción de tales imágenes. La teoría benjaminiana no contempla ni esencias ni objetos, sino imágenes. Pero lo que es decisivo en Benjamin es que estas imágenes se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión (*Stillstand*): No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en lo que ha sido que se une de modo fulmínea con el ahora (*Jetzt*) en una constelación. En otras palabras: la imagen es dialéctica en situación de suspensión (*Stillstand*), no indica simplemente una detención, sino un umbral entre la inmovilidad y el movimiento” (Agamben 2007, 29-30). En este sentido caben las proximidades entre los modelos de comprensión histórica a través de cortes, discontinuidades y sacudidas temporales, de autores como Warburg, Benjamin o Bataille. Como señala Pintor, “que las imágenes tienen una vida propia y que su vida, como los propios agujeros en el saber, está

hecha de constantes migraciones, es uno de los nexos comunes que Warburg comparte con Benjamin, Eisenstein o Bataille en la gestación de un modelo de comprensión histórico y cultural fundado sobre la idea de corte, sacudida y discontinuidad, en el que tanto la empatía artística *-einfühlung-* como la emoción constituyen el vector fundamental.” (Pintor 2017, 158)

28. Actualmente vivimos una nueva ola de archivismo, a partir de las últimas tecnologías de la información, que encuentran algunos ecos en los procesos interdisciplinarios de las humanidades en la transición del siglo XIX al XX. La formación erudita que Aby Warburg y otros historiadores tuvieron a principios del siglo XX se basó en gran medida en las posibilidades concretas que estos tenían de acceder a las fuentes, tanto textuales como visuales. Las fuentes y la memorización enciclopédica se han abierto en la última década a la era digital, conformándose esta herramienta como la mayor red de información mundial y planteando una casi inmediata abolición de aquellos principios de formación memorística de principios de siglo, hacia una *Universidad del Conocimiento*¹²⁵, más cercana al nuevo contexto histórico social (y a su tejido económico-productivo), de la lógica cultural del *capitalismo tardío* (o el nuevo *capitalismo del conocimiento avanzado*)¹²⁶. Como señala Agamben (2000), el proyecto inconcluso de Warburg, aquella ‘ciencia sin nombre’, que él definía como *iconología del intervalo*, suponía un tipo de conocimiento interdisciplinar, una nueva forma superadora de entender el estudio de los fenómenos visuales¹²⁷. “A principios del siglo XX, mientras estudiaba las obras de Camilo, Aby Warburg, historiador del arte y excelente erudito y antropólogo, elaboró una extraordinaria ‘ciencia sin nombre’, que hoy se ha convertido sobre todo en un método de investigación acerca de la relación entre imágenes y textos vinculados a lo que Warburg, empleando una fórmula certera, llamaba ‘**guardianes de las fronteras**’; no se trata de centinelas que cierran los pasos, sino de puentes que los agilizan, que incitan a ‘cruzar la frontera’ de una disciplina a otra, de un tiempo y una civilización a otros lejanos y distintos. En su Teatro de la Memoria, la biblioteca que construyó el arquitecto Schumacher inspirándose en el modelo de Vitruvio y de Camillo,

¹²⁵ En el artículo “Universidad del conocimiento y las nuevas humanidades”, José Luis Brea (1957-2010) realiza un balance de la situación actual de la *idea moderna de la Universidad*, “intentando mostrar no sólo la enorme dificultad que comporta la enunciación de un discurso crítico a la vez *desde y sobre* la universidad, sino también cómo ella es, en su específico condicionamiento histórico tardomoderno, precisamente producida en el potencial performativo -productor de institución- de ese propio discurso depotenciadamente idealizado” (Pág 134). En ese recorrido, traza un estado de situación hacia un nuevo estatuto de la *pluriversidad* (como estadio superior de la Universidad), en el proceso creciente de una descentralización progresiva del conocimiento, a través de una estructura en red diseminada (lejos de la institución-arte como polo de religación piramidal), volviendo propicia una abertura a los saberes periféricos *in contexto*. Contemplando, de esta manera, una “posible coexistencia disensual de una multiplicidad de visiones diferenciales” en el presente de los estudios culturales o estudios humanísticos del siglo XXI. (Pág 143). (Ver Nota 2.)

¹²⁶ Estamos viviendo el tránsito del modelo ilustrado al modelo interactivo del conocimiento (ver Sandra Carli 2018).

¹²⁷ Cfr Ruvituso 2013

coronada por la inscripción *Mnemosyne*, Warburg recopilaba libros unidos *-ligados-* por un admirable dinamismo epistemológico e imágenes de un atlas de las formas en movimiento que el pensamiento humano ha ideado y trasplantado al arte durante siglos. De este modo pensaba **construir ‘un cuerpo de pensamiento viviente’** que librarse ‘una batalla por la vida contra las fuerzas de las tinieblas y el infierno’”(Bologna 2017, 11).

29. A partir de todo lo dicho anteriormente es que consideramos **necesario adquirir una formación en torno al mundo de la imagen**, puesto que como señala José Luis Brea a propósito de los Estudios Visuales, se trataría formar a una sociedad a través de “estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente relevantes.” La maleabilidad de estos “estudios (culturales) sobre lo artístico” radica en la constitución a partir de las bases críticas que permiten el derrumbamiento del muro infranqueable entre disciplinas como la Estética y la Historia del Arte (disciplinas que dogmáticamente resguardaron la última palabra sobre lo Bello y sobre el Arte), para dar paso a “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad”. (Brea 2009, 3-4). Por la influencia del cine en la formación de las masas (y de la posible utilización en las aulas como **aliado estratégico**) consideramos necesario que *nosotros* (como espectadores) aprendamos a distinguir lo real de lo accesorio, lo que es una puesta en escena y lo que no lo es, a la hora de ver una película o un audiovisual. Las múltiples -y superpuestas- dimensiones de una imagen necesitan de una preparación frente a la lectura, como si de un texto escrito se tratase, aún cuando posea su propia lógica. Tal como diferencian Astudillo y Alarcón “la comprensión se diferencia de la explicación en que los hechos naturales se explican; los sucesos o acontecimientos culturales e históricos se comprenden.”¹²⁸

30. Al comenzar este capítulo por las cuevas de Chauvet, a través del documental de Herzog, intentamos mantener subrepticamente la misma línea que el profesor Román Gubern traza en sus estudios sobre la imagen en *La mirada opulenta* y *Del Bisonte a la realidad virtual*, como así de los trabajos de arqueología de los medios que rastrean hasta las pinturas rupestres las primeras representaciones de la imagen en movimiento (de la que el cine sería sólo uno de los últimos eslabones en la cadena). De esta manera, queremos vincular nuestra investigación sobre el cine en el corazón de un problema antropológico como es la

¹²⁸ (Cfr. Astudillo Alarcón, Mendinueta Aguirre 2008. Negrita más.)

producción simbólica de conocimiento y la utilización de imágenes, con la producción de imágenes en movimiento. “Esta caza de sombras, que se inicia en las lejanas tinieblas de Altamira, concluye en París, en el ocaso del siglo XIX, gracias al arrollador progreso científico y técnico de la centuria” (Gubern 2017, 20).

Hacia el ocaso del siglo XIX es que nos dirigimos en las próximas páginas para recorrer, a través de los instrumentos técnico-científicos, la conformación del séptimo arte tal y como lo conocemos. Y esto nos parece pertinente hoy más que nunca. “En el caso del cine, que era tradicionalmente un medio a través del cual dar forma, mediante la visión de imágenes en movimiento proyectadas sobre una pantalla en el espacio oscuro de la sala cinematográfica, a la experiencia, a la experiencia del relato de ficción, de la documentación de lo real, de la proyección de un imaginario, de la identificación con lo otro, un estudio de los medios pensado en términos de reubicación invita a estudiar el modo en que estas mismas experiencias pueden ser vistas a través de nuevos dispositivos y en otros contextos, en una fase donde el visionado de imágenes cinematográficas no es más confinado al espacio de la sala de cine, sino que puede tener lugar en una pantalla cualquiera, fija o móvil con la que interactuamos cotidianamente al interior de un paisaje medial, un *media environment* o *mediascape*, que se organiza continuamente bajo el impulso del desarrollo tecnológico y de la aparición de nuevos dispositivos”.¹²⁹

¹²⁹ Cassetti, F. *La galassia Lumière* citado en Andrea Pinotti y Antonio Somaini (2016) Cap IV: Soportes, medios, dispositivos en Cultura visual. Imágenes, miradas, medios, dispositivos. Material de Cátedra: Antropología Visual Expandida (Guarini)-Curso 2018. Fac de Filosofía y Letras. UBA. Traducción: Marina G. De Angelis. Disponible en:

BETA - “La historia *desde* (y a través) de la imagen cinematográfica. El cine como *fuentes* y el cine como *forma* de hacer historia”

“Dada la importancia que tienen la mano que sujeta la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente. En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan.”

Peter Burke

“La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo, así como la imaginación remonta la biografía individual. Ambas representan una fuerza regresiva que, sin embargo, no retrocede, como la neurosis traumática, hacia un origen que permanece indestructible, sino -por el contrario- hacia el punto en el cual, según la temporalidad del futuro anterior, la historia (individual o colectiva) se hace por primera vez accesible.”

Giorgio Agamben

*“En la historia del cine, existen obras maestras sin sonido, sin color, sin historia, sin actores o sin música. **No hay una sola película que haya existido sin fotografía y sin montaje.**”*

Alfonso Cuarón*

*“**El cine es una totalidad;** películas engendran películas, películas imitan películas.”*

Pierre Sorlin

“No hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una historia del arte abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes.”

George Didi-Huberman

1. Dawson City¹³⁰, Canadá. En 1978 Frank Barrett, pastor pentecostal y a la vez alcalde de la ciudad, se encontraba haciendo refacciones en el patio trasero con una pala mecánica (en lo que antaño fuera la piscina o pista de patinaje del pueblo), hasta que *halló un tesoro* sin parangón para la historia del cine: se trata de la colección de 533 películas de nitrato de celulosa de principios de siglo XX, enterradas en 1929 para evitar los incendios que provocaba ese derivado de los explosivos. Esa zona geográfica (en el límite septentrional del territorio canadiense), fue, durante esos años de fines del siglo XIX, el escenario de lo que se conoció como ‘**la fiebre del oro de Klondike**’, entre 1896 y 1899. La estampida de gente (se estima que unas 100.000 personas dirigieron sus esfuerzos con la esperanza de torcer su destino) fue como una ventisca y en menos de cuatro años extrajeron todo el oro de la región, desgarrando la tierra y dejando tras de sí un pueblo en ciernes. Fue este descubrimiento de la ‘fiebre por el oro’, el 16 de agosto de 1896, el que atrajo la atención también de los camarógrafos norteamericanos. Esa aventura quedó registrada (por fortuna del azar conservada), y así fue posible la reconstrucción histórica, no sólo del pueblo, de la ‘fiebre del oro’ o de la Serie Mundial de 1919, sino de un período clave de la historia del cine y de la historia humana. Una carta del director del Banco de Dawson se rubricó como la pieza clave para identificar el contenido de tal hallazgo. El encargado de llevar a cabo tamaña empresa de *reconstrucción histórica* fue un artista que hace varios años que trabaja con el *found footage* - o metraje encontrado-, quien se encomendó la tarea de *mostrar* la historia; no sólo del hallazgo cinéfilo, del pueblo inflado a partir de las minas de oro, sino que fue capaz de lograr un relato íntimo y plural, *resucitando* las sombras de los pobladores del norte, de los jugadores de poker y los enredos amorosos; todo esto sin la necesidad de la voz en off, *mostrando* por medio de las imágenes la historia casi de un siglo de los Estados Unidos, de la explotación capitalista y cómo se formó la mirada moderna a través del cine. Más de 30 años después del hallazgo, en 2016, sale a la luz *Dawson City / Frozen Time* (Bill Morrison). “Como si se tratara del cuerpo físico de la memoria social, el film tiene el poder de hacer surgir y permite también que lo que fue, pueda ser recontextualizado y analizado. Pienso que se trata de una singular propiedad del cine como medio.”¹³¹

Bill Morrison (1965-) -escritor, artista plástico y cineasta experimental- se fascinó con la historia de Dawson City desde sus años de estudiante de cine allá por los 80’ y decidió

¹³⁰ Puede observarse algunas fotografías e historia del documental que lleva su nombre en: <https://mirasons.com/es/frozen-time-dawson-city-sobre-la-memoria-el-archivo-y-el-olvido/>

¹³¹ <http://www.conlosojosabiertos.com/arqueologia-espectros-dialogo-bill-morrison-magistral-dawson-city-frozen-time/>

contarla *a través de las imágenes*. Se orientó primero con la ‘fuerza cronológica’ de las imágenes, del lugar, de los vaivenes políticos y sociales de esos años, y, al mismo tiempo, optó por plantear una “estructura que remitiera a un trabajo de excavación arqueológica”¹³². Para ello, decidió montar un rompecabezas visual (debido a la ingente cantidad, variedad y calidad de los materiales recogidos para el documental), con un poder de seducción por el material tratado en la misma **lógica silente** con la que fueron proyectadas en las primeras décadas del 1900. No hay narrador que contamine la experiencia visual. El acompañamiento musical convierte la visualización en una experiencia íntima. La ausencia de un narrador deja libre el fluir de nuestros pensamientos al observar la agilidad que tienen las imágenes para enlazarse y construir sentido.

El documental, al comenzar con la analogía entre “el descubrimiento de las bobinas perdidas y el de las pepitas de oro en el cauce del río”¹³³, realiza un sutil señalamiento sobre el valor -no económico sino más bien social y humano- que significa este descubrimiento; además de señalar -oblicuamente- que se trata de una reflexión, también, sobre el capitalismo rapaz saqueando los recursos naturales; en fín, de una reflexión sobre lo humano en el siglo XX. **Se estima que el 75% del total de películas del periodo silente se han perdido para siempre.** Casi un siglo de la historia reciente de los Estados Unidos es narrado a través de las imágenes *recuperadas*, de esos fotogramas que, como el *aura* de Benjamin, conservan en sí las *cicatrices del tiempo y la historia*. De esta manera, “cada cinta y cada archivo atesoran un pequeño fragmento de historia, de medios de producción, de costumbres, realidades y estados del arte”¹³⁴. Es la gracia del *montaje*, precisamente, la que pone en funcionamiento la *constelación* de sentido: allí “se establecen conexiones significativas -no mediadas por ninguna explicación/interpretación teórica- a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes.”¹³⁵

Podemos imaginar y reflexionar, luego de identificar algunos de los recursos y materiales seleccionados en el film, cómo fue posible desentrañar semejante laberinto. Recurso de archivo (fotográfico, de video y audio), así como también material periodístico,

¹³² Entrevista al autor durante su visita al Festival de Sitges en 2017 - Disponible

<http://www.otroscinseuropa.com/entrevista-bill-morrison-director-dawson-city-frozen-time/>

¹³³ <https://www.cinemaldito.com/dawson-city-frozen-time-bill-morrison/>

¹³⁴ Damian Bende “Dawson City: Frozen Time. Historia del tiempo y la memoria. Disponible en <https://www.cinemaldito.com/dawson-city-frozen-time-bill-morrison/>

¹³⁵ Cappannini, Cecilia (2013) *La constelación benjaminiana como efecto de montaje*. ARTE E INVESTIGACIÓN 9. Noviembre 2013. Universidad Nacional de La Plata. Bs. As. Argentina.

de entrevistas, fragmentos de noticiarios y un acompañamiento de música original; de todo esto y más se vale el director para *mostrar* la historia. De esta forma el cineasta **condensa lo que cuenta con cómo lo cuenta**. Como señala el director en una entrevista, y en esto nos plegamos a su idea rotundamente, “la hipótesis central de mi trabajo es que **todo film es literalmente memoria social**”¹³⁶. Esta idea orbita en los grandes directores de cine, el film como memoria social de la humanidad. Pensar en Tarkovski, Buñuel, Kurosawa, Bergman, basta con entender a qué tipo de cine nos referimos. **Filma tu aldea y pintarás el mundo**. Tomemos un caso para ilustrar: el cine griego por ejemplo. El director Theos Angelopoulos filma en 1985 -en conmemoración a los cien años de la primera proyección de los Hermanos Lumière del 28 de diciembre de 1895- *La mirada de Ulises* (1995). Allí, un director regresa a su patria luego de 35 -milímetros, perdón, años- para realizar un documental sobre los primeros directores griegos que registraron al pueblo heleno y los balcanes. Estos son los hermanos Manakis. Se trata de un *viaje* especial para hallar tres bobinas sin revelar que contienen la mirada de los pioneros del cine griego. Para ello, el director deberá, como Odiseo, enfrentar los infiernos de su historia para así regresar a tu patria. “Desde el momento en que **el cine es imagen**, y el **documental también**; desde el momento en que se produce el proceso de cosificación, de conversión del mundo en imagen, se destila del fenómeno una instancia superior a las propias imágenes, a su propio enunciado, que establece un punto ciego en las mismas con respecto a su funcionamiento, a su *conciencia*, podríamos decir” (Catalá Doménech 2005, 151). Las imágenes contemplativas de Angelopoulos invitan al espectador a realizar el viaje en conjunto, a formar parte de ese descubrimiento y las vicisitudes del siglo.

Aunque varíe el soporte de plasmación de las ideas, el ensayo es ante todo reflexión, sea en papel o en pantalla, pues, “lo propio del **ensayo** es lo plural, lo múltiple” (Starobinsky 1988). Como señala Josep M. Catalá Doménech, y como mencionamos en la introducción a propósito del ensayo en la escritura filmica: “El **film-ensayo** nos ofrece como espectáculo **la forma de una reflexión en el transcurso de conversar con la realidad**, pero para completar su funcionamiento, el film-ensayo **precisa de la colaboración de la mirada del espectador**, precisa que éste renuncie a su proverbial distancia, y se integre en el dispositivo, no para abandonarse a la inconsciencia, sino para completar con su conciencia el flujo de las imágenes del film que se abren a un *exterior* del que no pueden ser conscientes, pero de cuya

¹³⁶ <http://www.conlosojosabiertos.com/arqueologia-espectros-dialogo-bill-morrison-magistral-dawson-city-frozen-time/>

consciencia precisan para completarse” (Catalá 2005, 157-158). Así descrito, el ensayo bien puede ser ‘el advenimiento de la *pintura* del yo’, como señala un maestro de la historia de las mentalidades a propósito de los *Essais* de Montaigne (Starobinsky 1998, 36). “En el siglo del cine, la memoria deja definitivamente de ser una metáfora del poder de ningún absolutismo, de ningún monoteísmo: el trabajo constante de la memoria no es una imposición emanada de biblia o rey algunos, ni es una obligación religiosa o *real* cumpliendo con la cual nos apartaríamos del supuesto peligro consistente en olvidar la experiencia de nuestros antepasados o en dejar de creer en su verdad. Al contrario, **el trabajo de la memoria nos obliga una y otra vez a incurrir en el peligro de cambiar la categoría de creencia por la de imaginación**” (Bayón 2007, 36). Un trabajo similar al de Bill Morrison -pero en papel-, fue el que realizó Tom Cuning para la Biblioteca del Congreso Norteamericano. El **archivo** de la Papel Print Collection, “una serie de registros de patentes o copyright que fueron archivados por la Biblioteca del Congreso aproximadamente al mismo tiempo que se llevaba a cabo la producción de las películas”¹³⁷, permitió a los historiadores del cine a replantearse los supuestos en torno al nacimiento del séptimo arte, brindando una fuente valiosísima para la **historia y arqueología del cine**. Trabajando con este y otros archivos fílmicos del periodo mudo, pudieron cerciorarse que el llamado ‘primer cine’ no era tan cine como creyeron varios teóricos hasta hace unos años. Distinguido docente del Departamento de Cine y Estudios de los Medios de la Universidad de Chicago, Cuning redobló la apuesta hacia finales de los 80’ y señaló que es apropiado llamarlo *cine de atracciones*¹³⁸, pues a principios del 1900 se trataba de un espectáculo de ferias, en la que el espectador pasivamente esperaba algo que lo impactara y sorprendiera en la pantalla grande (recordemos que en sus inicios el hilo narrativo era básico y corto).

2. Un gran terremoto cultural azotó los cimientos del mundo moderno hacia finales del siglo diecinueve, transformando la estructura misma del tiempo y los imaginarios sociales

¹³⁷ Es interesante el trabajo de Cuning sobre la nomenclatura de las primeras proyecciones de cine así como del proceso de institucionalización a partir de la complejización y luego estandarización narrativa -modelo clásico de hollywood. Además, por supuesto, de la reflexión sobre el **archivo**.

¹³⁸ Nos parece pertinente señalar que este cine de efecto, 100 años después tenga continuación en los films de superhéroes o en los que prima el efecto especial (pienso en películas catastróficas), tal como señala Thomas Elsaesser “se podrían establecer paralelismos entre las películas Hollywoodenses de gran presupuesto, en tanto que productos multi-plataforma, multi-funcionales, de usos múltiples para el mercado global de entretenimiento (comercialización, música, moda) y el contexto sorprendentemente multimedial e internacional del primer cine, ya que los acontecimientos que generan la atracción de las películas taquilleras modernas, con su capacidad de colonizar el espacio social y mediático con propaganda y “happenings” promocionales se anclan en una tradición que data de 1910”(Elsaesser 2011 6), Disponible: Puede verse un breve video explicativo del tipo de cine anterior a 1910 en la siguiente dirección.
<https://www.youtube.com/watch?v=IQpcaoc4X3Q>.

de forma permanente.¹³⁹ Es que “este pensamiento iluminista que se revelaba mítico en el fondo entraba en franca decadencia y crisis irreversible a lo largo de los complejos avatares que vivió el siglo XIX” (Sánchez-Biosca 1991, 51). El **epicentro** cultural fue el *cinematógrafo*, capacitado para registrar y proyectar veinticuatro imágenes por segundo, en 35 mm (formato estándar); que, junto al trabajo de montaje y la sintaxis fílmica, luego de un lento proceso de institucionalización (MRI), y mucha agua bajo el puente, llega hasta nuestros días. Del **hipocentro** es que nos ocuparemos en estas líneas, es decir, **de cómo llegó a ser lo que es**, qué partes intervinientes tomaron las riendas del invento más popular y democrático del siglo XX, qué efectos tuvo en los imaginarios de su tiempo y qué herencia nos dejó. El siguiente apartado busca ofrecer, dentro de la *constelación* propia de los trabajos de estudios culturales y de historia intelectual, de historia de las ideas o la crítica cultural, un *recoveco*¹⁴⁰ posible donde poder engarzar los estudios sobre el cine *en/y* la historia, a través de los aportes de la *cultura visual*, que hemos visto en el capítulo anterior. Entonces, veremos que “el cine no es considerado (sólo) como un lenguaje pero contribuye a dar formas a la historia para volverla visible. El cine es así, a la vez comprendido como un objeto pero también tiende a ser analizado como un fenómeno, generando otras interacciones”.¹⁴¹

3. El cine puede ser considerado como *objeto* -concreto y sensible- *donde se capta lo real y lo imaginario* (Morin 1970). Ese *entre* -lo real y lo imaginario -, es lo que nos interesa indagar aquí, donde se pone de manifiesto que las películas *reflejan las mentalidades contemporáneas* (Caparrós Lera), ya que, si cada película es expresión ideológica del momento de producción y “cada film tiene un valor como **documento**, no importa del tipo que sea... el cine, y sobre todo el de ficción, abre una vía real hacia zonas socio-psicológicas e históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos” (Smith, P -1975 citado en Caparrós Lera 2007). La *participación emotiva* (es decir, la identificación y proyección que hacemos en la sala de cine frente a los protagonistas y villanos de la pantalla) por parte del espectador cumple un rol fundamental a la hora de estudiar los films y sus épocas. Y es precisamente por esta vía que el capítulo precedente, sobre la imagen, se lo dedicamos a los

¹³⁹ Al menos tres grandes tensiones históricas representan el contexto de emergencia del cinematógrafo: 1) las normas y valores culturales de la antigua aristocracia europea, 2) el impacto social del desarrollo tecnológico producido por la segunda revolución industrial, y 3) el auge de las utopías revolucionarias y demás ideologías radicales. (Vizcarra 2013, 29)

¹⁴⁰ *El cuarto en el recoveco* es el último libro de Jaime Rest (1927-1979), en el que se ocupa del ‘lugar y la forma del ensayo, tanto en la literatura argentina y europea, como en su calidad de espacio crítico y reflexivo en el cual la exposición de las ideas no renuncia, sino que afirma, el tono personal y el trabajo del estilo’ (Nota editorial de la serie ‘Capítulo. Biblioteca argentina fundamental). El título hace referencia al espacio que ubica al ensayo dentro de la gran mansión de la literatura.

¹⁴¹ *Entrevista a Kristian Feigelson* por Natalia Weis. *Imagofagia* N°12 - 2015. págs 1-18. Disponible <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/861>.

aportes de la *cultura visual*. Ya que entendemos que ese camino puede ser *otra* forma de acceder a las películas, a través de la lógica icónica y de allí al resto de la *urdimbre icónica simbólica* que llamamos cultura. Pero, una vez dicho esto, vale la aclaración concisa sobre el hombre, la sociedad y las instituciones sociales, porque “...el cine no es la correa de transmisión de datos sacados inmediatamente de ‘lo real’ sino un artefacto retórico empleado por un *animal simbólico* en su aventura por crear instituciones de sentido en un mundo que empieza a ser menos extraño sólo gracias a los rodeos, defensas y creaciones de la cultura. **La memoria es una de estas instituciones**” (Bayón 2007, 2). Entonces, el abordaje hacia el cine que quisiéramos presentar, se trata de un proceso para *desnaturalizar* ciertos mecanismos propios de la imagen como configurador de un discurso dominante que tiene a la *naturalización* con las formas de ver. Deslegitimar ciertos discursos estancos abrirá las puertas a hacia nuevas discusiones, problematizando el rol del espectador pasivo. Invitando, de esta forma, a una apropiación para una posterior producción de contenido a partir de lo visual.

4. Intentaremos en estas páginas ver cómo puede, a su vez, el cine convertirse en un **aliado estratégico** de la práctica pedagógica, de la forma de entender el mundo y la trama social. Pero para ello, primero debemos comprender la dimensión política que entra en juego en la práctica docente. La formación ético-política de los docentes al frente de las aulas debe conjugarse con las nuevas prácticas socio-culturales del estudiantado, escuchar qué experiencias, a través de los nuevos dispositivos, entran en juego en los nuevos modos de consumo cultural. De esta manera, entenderemos que las prácticas propias del siglo XXI encuentran nuevos caminos a través de las tecnologías y acaparan la atención de los jóvenes de otras maneras, a las que, a veces, el docente está ajeno o le son completamente extrañas. Entender “**lo político** como aquello que nos asocia y junta en la recreación interconectada de la convivencia pacífica, **mediatizada por redes complejas de figuras, imágenes, representaciones y formas**, las cuales seducen las formaciones lingüísticas de sociabilidad desplegadas en el transcurrir cotidiano. Sobre todo, (porque) son generadoras de identidades sociales e individuales, configuradas y producidas en esa compleja interconectividad colectiva donde es necesaria una realfabetización que incorpore nuevos códigos simbólicos orientados a la profundización analítica de lo que, como el sartoriano homo-videns,

consumimos como depredadores visuales de lo que representa una realidad a medias”¹⁴² . Pero si queremos realmente realizar un desplazamiento, debemos abordar la cuestión de la *metodología de análisis*, cuyo “punto de partida debe ser diferenciar lo que significa hacer ‘historia de la imagen’, ‘historia de la fotografía’, o ‘historia del cine’, y lo que significa hacer ‘historia desde la imagen’, ‘historia desde la fotografía’ o ‘historia desde el cine’. (...) ya que mientras hacer ‘historia de la imagen’ convierte a la fotografía o al cine en el objeto mismo de la investigación, hacer **‘historia desde la imagen’** convierte a la fotografía o a la película en un *instrumento* de investigación e interpretación de la historia” (De las Heras 2007, 77). La facilidad de recurrir a las imágenes como medio didáctico puede ser entendida ya que, ‘el ojo es la primera puerta por la que el intelecto aprende. Un buen ejemplo de ese tipo de historias (*desde y a través*) de la imagen es *Dawson City: Frozen Time*.

Como **aliado estratégico** al ejercicio docente, coincidimos con la propuesta de Martínez-Salanova en que el cine brinda la posibilidad de ser utilizado en las aulas (al menos) de dos maneras fundamentales: como **instrumento técnico de trabajo** (como la imprenta de Freinet en el texto de Kaplún -1987-), en primer lugar y como **sustento conceptual, ideológico y cultural**, por otro. Como instrumento técnico de trabajo, sirve de punto de partida para conocer diversos modos de acceder a la sociedad y descubrir la realidad a través del registro audiovisual, a la vez que muestra la efectividad comunicativa de los mecanismos básicos de montaje, plano y encuadre. Las técnicas propias del lenguaje cinematográfico son un soporte ideal para iniciarse en la investigación de hechos, novedades y formas de comportamiento social. Como sustento conceptual, ideológico y cultural, lo que presenta en cine es normalmente reflejo¹⁴³ de la misma vida (Martínez-Salanova 2004). Esta vida, o una parte de ella, es la forma de comportarse en un momento dado el país y el mundo, y merece ser tenida en cuenta para profundizar y para valorar e incluir las acciones de aprendizaje en torno a la sociedad. El análisis, aunque sea como contraste, debe cuestionar la misma realidad que presentan con frecuencia los medios de comunicación. De esta manera, estaremos

¹⁴²Reseña de Pérez Giménez sobre Dussel y Gutiérrez 2006. Disponible https://www.academia.edu/30669723/Rese%C3%B1a_Educar_la_mirada_Dussel_y_Guti%C3%A9rrez

¹⁴³ Esta idea cara al marxismo cultural debe ser sopesada. Como señala Román Gubern, “El contenido latente de las películas actúa sobre el subconsciente del espectador, cerrando así el ciclo de su producción subconsciente en su estadio genético, y esto explica que podamos considerar a la producción cinematográfica en su conjunto como un espejo de las ansiedades, neurosis y frustraciones sociales. El reflejo no es simplemente mecánico, sino que obedece a una rigurosa interacción social, por la cual el cine refleja ciertas realidades (más o menos manipuladas) y al revertir este reflejo sobre el público refuerza socialmente los elementos de que su nutrió. Puede hablarse de un **reflejo fenomenológico**, de carácter semi-documental, que devuelve a la sociedad sus expresiones verbales, sus modos de vestir, sus hábitos cotidianos (y por ende su mitología), lo que explica *la productividad sociológica del estudio de películas del pasado*. Toda película simula formalmente las apariencias de la vida real. A su vez, las películas **reflejan la ideología y los valores de la clase dominante**. (Gubern 1979, 29-30)

enfrentando de qué manera se configura lo real a través de los medios y las redes sociales, pero visto a través de la ficción cinematográfica, que desde sus inicios presta recursos, elementos y procedimientos a la televisión. Entonces, este análisis debe considerar, no sólo el contenido de lo representado en relación a la ‘veracidad histórica’, sino a su vez la forma de exposición, el manejo del narrador y la utilización de la cámara: es decir, de qué manera se tejen y son presentadas las relaciones que afloran en el film. Estas relaciones (sociales, políticas, económicas, artísticas, etc.) encuentran una cristalización en la pantalla que hace posible un análisis crítico de la sociedad que produce tal o cual film, por la manera que son presentadas, esbozadas o meramente comentadas.

5. Además de la relación entre ‘Cine e Historia’, de lo que quisiéramos ocuparnos es: ante todo, del **cine** como un **aliado estratégico y eficaz** en el campo pedagógico (como aconseja Martínez-Salanova 2005), del **cine** como **‘posibilitador de pensamiento’** (Rodríguez Murcia 2014); y también, desprendiéndose de estos dos motivos anteriores, de la manera que podemos servirnos del documento fílmico como un documento social y antropológico.¹⁴⁴ Queremos dejar en claro aquí que para nosotros “el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que **refleja**, mejor o peor, las **mentalidades** de los hombres y las mujeres de una determinada época. Además **las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea**” (Caparrós Lera 2007)¹⁴⁵. Y esto es así porque “la representación del pasado, del presente, del porvenir depende de la época y del contexto de la realización. **El pasado evocado debe leerse muchas veces como una transcripción de los problemas del presente**” (Ferro 2005). Debemos trabajar, para ello, con el *saber lateral*¹⁴⁶, que Shaeffer aplica a la fotografía, para hacer surgir de lo visualizado toda esa panoplia de herramientas contextuales que profundicen la red de referencias que atraviesan a un *film*, y por lo tanto, a la sociedad misma que lo vio surgir.

¹⁴⁴ “Desde esta perspectiva, el cine para las ciencias sociales, debe comprenderse como un medio de representación y expresión que, aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos.(...) La cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivaliza u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino **cómo, por qué o para qué lo hace.**” (Goyeneche Gómez 2012, 393).

¹⁴⁵ Subrayado propio

¹⁴⁶ Concepto de Jean-Marie Schaeffer tomado de Beatriz de las Heras “Historia e imagen, la fotografía...” en La ventana indiscreta. Es el ‘conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia fotografía y que el lector añade a través de su experiencia’

Según José Luis Sánchez Noriega (2008), Caparrós Lera (2008), y tantos otros historiadores¹⁴⁷ que tomaron la posta de Marc Ferro: “el cine es un testigo de la sociedad que permite comprobar en qué medida ha evolucionado la apreciación de diferentes cuestiones en épocas y países con diferentes mentalidades” (Zubiaur 2005, 209). Y esto es así, puesto que “el cine, no solamente el documental, es también **documento** sobre épocas históricas, filosofías y pensamientos, modos de vida y costumbres. (...) El interés que entraña el cine, su magia y su belleza, la versatilidad de sus técnicas y la infinita gama de contenidos es, en muchas ocasiones, la clave de la investigación sobre otras épocas, historias, relatos o documentos, o sobre el mismo cine, su lenguaje y su tecnología” (Martínez Salanova 2005). El cine como testigo de su tiempo.

6. Una vez señalado esto, no podemos dejar de traer a colación las palabras de Mario Ranalletti que abren la introducción a su compilación *‘La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas’*, recientemente editada por la EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), en la *Colección de Estudios de Historia Cultural*:

“A lo largo del siglo XX, la consolidación de la imagen en movimiento varió sustancialmente. Pasó de ser tenida por un mero y efímero divertimento para masas incultas a constituirse en un arte y en una cambiante y poderosa industria. Este proceso de transformación se aceleró notablemente durante la segunda parte de la dicha centuria, cuando la imagen -tanto fija como en movimiento- se consolidó como una de las herramientas más utilizadas en la comunicación y en la transmisión de todo tipo de contenidos. La revolución producida en el último tercio del pasado siglo en los medios y en los soportes para la transmisión, registro y almacenamiento de contenidos consolidó y profundizó los cambios, haciendo a las imágenes más accesibles y, por ende, más poderosas en la comunicación. En esta revolución, la historia como profesión especializada en la reconstrucción del pasado a partir de las huellas que este ha dejado, se ha visto, aún a su pesar, implicada en esta ampliación del campo de influencia de la imagen” (Ranalletti 2017, 9).

La ‘reconstrucción a través de las huellas del pasado’ bien puede ser una manera de hablar sobre el trabajo que hace un historiador. Ahora, si ese historiador no se interesa por el

¹⁴⁷ Sobre las concepciones generales en torno a la relación cine/historia ver: Ranalletti (2016) y (Camarero, De las Heras, de Cruz; -eds- 2008)

‘relato’ oficial de la historia, sino que se sambuye en la reconstrucción de la memoria oral de los pueblos, de esa ‘cultura popular’ relegada (*los olvidados*¹⁴⁸ de la historia), estamos ante otra forma de hacer historia. Muchos son los ejemplos de quienes se ocupan de este tipo de historia. Podemos pensar en la ‘historia a contrapelo’ de Benjamin, en la ‘microhistoria’¹⁴⁹ de Giovanni Levi y Carlo Guinzburg, en los trabajos de la *escuela de los annales*, o en la ‘ciencia sin nombre’ de Aby Warburg y su *escuela*¹⁵⁰, entre otros. Esta enumeración a vuelo fugaz sólo pretender graficar, a manera de croquis, que puede hallarse una constante -una especie de línea de puntos- entre estas *reacciones* hacia la historia tradicional (anquilosada de fechas y grandes relatos) frente a historias moleculares, a historias del estilo artístico a través de las fórmulas patéticas, a una historia de las *supervivencias* de resonancias antropológicas, etc. Seguramente el lector haya tomado de su *propio archivo de lecturas*, historiadores afín o formas de reconstruir (o *resucitar*) el pasado, una suerte de lectura crítica de la historia. El cine también se ha ocupado de esta labor.

7. En el capítulo precedente ofrecimos algunas muestras de trabajos circunscritos a lo que se suele denominar ‘*giro icónico*’ o estudios sobre la *cultura visual*, intentando acercar otra lógica de lectura de las imágenes que nos permitieran trabajar los imaginarios sociales reflejados en los *films*, no esta vez desde el lenguaje sino *a través* de las imágenes. En consonancia con estos estudios, bien podemos concebir la reflexión de Pierre Sorlin sobre las relaciones entre las ideas de una sociedad y cómo estas se imprimen en nuestras propias imágenes mentales: “Las **mentalidades** se visualizan a través de imágenes, que son expresiones ideológicas de naturaleza polisémica, por lo que hay que leerlas de modo distinto a los textos escritos. Se trata de discursos construidos según reglas estrictas. Una película, pues, no se reduce a su argumento; hay que atender también al modo en que se construye su representación. **Lo que se encuentra en el cine es, en efecto, ‘una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua’**. El filme pone en escena al mundo y la tarea del historiador, según el enfoque sociohistórico que el autor propone, consiste en “definir según qué reglas se transcribe el mundo en imágenes

¹⁴⁸ *Los olvidados* (1950). Dir Luis Buñuel. Esta personal mirada de Buñuel hacia los barrios bajos, hacia los indefensos de la sociedad mexicana, teñida de ese surrealismo alborotador, es un ejemplo fílmico, si se me permite *forzar* la relación, a este tipo de historia que estamos haciendo referencia.

¹⁴⁹ El ejercicio de

¹⁵⁰ Sería agotador para el lector, y para quien escribe, ver referido aquí a los representantes, y su enfoque particular, de esa escuela que revolucionó la Historia del Arte. Existen numerosos trabajos que dan cuenta del recorrido de la Biblioteca Warburg en Hamburgo, su oficialización como Instituto y su posterior traslado hacia Inglaterra, donde funciona actualmente. Burucúa (1992, 2007), Didi Huberman (2016), Carlos Severi (2010), Salvatore Settis (2011). En relación al cine, hay un muy buen artículo de Edward Goyeneche-Gómez “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, que sintetiza algunas de las reflexiones ofrecidas aquí.

sonorizadas”(Sorlin, 1985: 252)¹⁵¹. Los filmes no son considerados ya “como simples ventanas que dan al universo”; por el contrario, “constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse” (Sorlin, 1985: 252).

8. Pensar el cine como una herramienta/pieza de la lucha cultural es provechoso para estas páginas, que intentan dar cuenta la interrelación entre el séptimo arte y la configuración de los imaginarios sociales; pero no sólo como testamento o documento histórico es que vemos cine, como se ha mencionado. **El cine también es visionario y profético**, es un denunciador serial velado. Es el grito ahogado de las imágenes lo que pretendemos oír acá, algo así como ‘*escuchar a los muertos con los ojos*’¹⁵². Muñido de la ficción, de monstruos horripilantes¹⁵³ y *femmes fatales*, la cámara ha servido a lo largo del siglo XX para que el hombre experimente una reflexión sobre su tiempo, sobre la naturaleza humana, es decir, sobre la sociedad y el mundo general. Sin embargo -vale la aclaración-, tampoco queremos llegar al paroxismo expresado por D. W. Griffith, que en 1915 profetizó que “llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas, nunca se verán más obligados a leer libros de historia”.(citado en Caparrós Lera 2007, 22). Las pantallas esconden secretos terribles. ¿Qué nos dice el cine de terror sobre nosotros? Román Gubern, junto a Joan Prat Carós, dedicaron un estudio antropológico al cine de terror. En él declaran lo siguiente:

“Mitos como Drácula, Frankenstein o el Hombre-Lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en viejas culturas neolíticas. Sobre el carácter sintomático del cine de horror existe ya hoy amplio consenso, cuando se comprueba que sus períodos de máximo desarrollo y originalidad (pues los estereotipos repetitivos han existido siempre) han correspondido a situaciones sociales traumáticas: el cine expresionista de la convulsiva República de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (período 1919-1926), la Gran Depresión en los Estados Unidos (período 1931-1939), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (periodo posterior a 1945), la invasión de los poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la actual

¹⁵¹ Subrayado propio

¹⁵² Así tituló Roger Chartier su *lección inaugural* del 2007 de la cátedra de “Escrito y cultura en la Europa Moderna” en el College de France. “Las mutaciones de nuestro presente -escribe Chartier- modifican todo a la vez, los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación, y las maneras de leer” Creemos que no sólo la lectura en lo escrito se está modificando.

¹⁵³ Desde la teoría psicoanalítica (Robin Wood),

crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (desde 1974 hasta hoy -1978). De un modo un tanto apresurado se podría concluir que **los períodos de convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano y han encontrado su puntual reflejo en la pantalla.**” (Gubern 1978, 11-12)¹⁵⁴

Siguiendo esta línea de pensamiento es que buscaremos reflexionar sobre la producción cinematográfica de los años 20’ en Europa, en el ‘laboratorio socio-cultural’ que fue la República de Weimar. Y más precisamente, en el complejo ‘movimiento’ denominado *expresionismo alemán*, o su línea quizás más famosa: el *Caligarisimo*.

9. Es sintomático que los primeros y máximos exponentes de la cinematografía mundial, figuras como D. W. Griffith, el prestidigitador Georges Méliès, Charles Chaplin (sólo por mencionar algunos) provengan de otras disciplinas artísticas y hayan visto aparecer al cinematógrafo como experimento científico, luego en las barracas de feria para devenir en el cine que conocemos. Vale aclarar que “no fue una urgencia artística la que condujo al descubrimiento y perfeccionamiento gradual de una nueva técnica, sino que fue una invención técnica la que dio lugar al descubrimiento y perfeccionamiento gradual de un nuevo arte” (Panofsky 2010, 113). La riqueza del periodo trabajado impide un desglose merecido sobre los aspectos técnicos, sociales, políticos y económicos que atañen al *fin du siècle*. Entre otros inventos (como el ferrocarril, la publicidad, el automóvil, la electricidad, la metralla, la aviación o el psicoanálisis) “la invención del cinematógrafo coincidió con la época de la invención de las naciones”(Bayón 2007), las cuales se sirvieron del medio para llegar a las masas y labrar así un cine de contenido ideológico claro, desprendido de los departamentos de Estado ocupados de la propaganda y comunicación. “El **cine primitivo** europeo ayudó en la medida de sus posibilidades a fabricar esas retóricas nacionalistas de lo *inmemorial* (con predilección por los consabidos cuadros de costumbres y folclor campesinos, como hicieron Carl Engdhal en Suecia, Ladislas Starevich en Lituania, o los hermanos Manakis en Grecia -una de muchas películas, ‘Las hilanderas’, inspiraría por cierto la odisea de A en ‘La mirada de Ulises’ de Theos Angelopoulos-). Era una forma, entre otras, de construir y sostener políticamente tradiciones de la memoria y, también, de construir y sostener a la memoria propia como tradición nacional” (Bayón 2007, 7). Como señala Pierre

¹⁵⁴ (Subrayado propio)

Sorlin, a propósito de la relación entre el cine y los regímenes autoritarios, fue “durante medio siglo, desde comienzos de los años 20’ hasta finales de los 60’, el gran período del cine, aquel en que fue el entretenimiento más popular, coincidió con la multiplicación de los regímenes autoritarios en Europa y en América Latina. Las dictaduras no desaparecieron luego de eso, pero el cine perdió su rol y, con la televisión, la propaganda totalitaria tomó otras formas” (Sorlin 2013, 15).

Cuando, en el curso de la década de 1920, se impusieron las dictaduras en Europa y América Latina, el cine ya era un espectáculo de masas¹⁵⁵. Antes del inicio de la Gran Guerra en el mundo circulaban más de 200 periódicos dedicados específicamente al cine. En este sentido, en relación a las *pantallas bajo influencia*¹⁵⁶, “las películas nos permiten vislumbrar el sueño de los sistemas totalitarios, no lo que hacían efectivamente, sino lo que creían estar emprendiendo y lo que, sin duda, se mostraba como un horizonte posible a una parte de los ciudadanos” (Sorlin 2013, 15-16). Simultáneamente que se conformaba el MRI como modelo hegemónico de representación (propio de Hollywood), se daban reflexiones teóricas sobre la esencia del cine. “Ya para 1920 el cinematógrafo y sus proyecciones pudieron desencadenar una nueva reflexión sobre el significado de la visibilidad, pues en este medio la modernidad urbana se reflejaba como en un espejo y podía investigarse a sí misma. El espejo no fue sólo una metáfora, sino que se destacó visiblemente y se puso en escena con el asfalto de las calles de películas alemanas urbanas como *Die Strasse* de Karl Grune (1923), o en los reflejos de los escaparates presentes en *Eine Stadt sucht einen Mörder* de Fritz Lang (1931) o bien en *City Lights* de Charlie Chaplin (1931)” (Alvarez Portugal 2014, 231).

10. Otros directores e intelectuales no descansaron en el señalamiento de que el **cine** bien puede convertirse en un **aliado** de la ciencia histórica. Si anteriormente mencionamos el futuro que veía Griffith del audiovisual frente a la enseñanza, vale referir lo que Roberto Rossellini pensaba sobre este rol pedagógico del cine, a mediados de los 60’: según el director italiano, “la historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro historia-batalla

¹⁵⁵ Román Gubern en su *Historia del Cine* (2017) señala e ilustra muy bien cómo “la propaganda política y la exaltación nacionalista habían entrado de golpe a ocupar un lugar preeminente en la galería de temas de aquel nuevo juguete que, a los ojos de muchos comerciantes, comenzaba a evidenciarse como una prometedora fuente de ganancias.” Pág 35. A su vez, como menciona Fernando Vizcarra 2013 El cine en Europa, nacionalista y tradicional, se desarrolló en sus inicios como una extensión del teatro ortodoxo y de la literatura clásica, con producciones filmicas para públicos educados y vastos sectores del proletariado inducidos por las políticas de la socialdemocracia. Pág 22

¹⁵⁶ Müller Raphaël y Wiede Thomas (dir.) 2013. *Cine y regímenes autoritarios en el siglo XX. Pantallas bajo influencia*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

para construirse en sus dominantes socioeconómico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en el de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres..., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos. Algunos personajes, regenerados psicológicamente, pueden convertirse por sus cualidades humanas en módulos de acción” (Rosellini en 1963, citado en Caparrós Lera). Su trilogía sobre la posguerra es un buen ejemplo de sus palabras.

Marc Ferro, discípulo de Fernand Braudel -quien fuera máximo exponente de la segunda generación de la ‘Escuela de los *Annales*’, cuyo trabajo sobre el Mediterráneo y el énfasis en ‘*la larga duración*’ de los procesos históricos marcó decisivamente el devenir de la historiografía francesa y las historiografías enfocadas en los estudios de las mentalidades- fue maestro y pionero en estudios de cine e historia, revalidando el estatuto científico del cine como documento de la sociedad, o, como expresó en uno de sus textos: **el cine es una contra-historia de la historia oficial**.¹⁵⁷ En uno de sus últimos escritos interpela directamente a sus colegas sobre el soporte mismo en que se pueden inscribir los relatos históricos: “sin las imágenes, ¿qué sabríamos de la sociedad?”¹⁵⁸. A lo que se refería el maestro francés es a la falta de formación en lo audiovisual por parte de los historiadores, ya que, como señala Sorlin “un hecho, o el estado de una cuestión sólo es ‘pensable’ cuando podemos traducirlo a una **imagen**. La noción de imagen nos ayuda a superar la oposición entre realidad y representación. Nuestra relación con los hechos y las personas está mediada por las imágenes; algunas las producimos nosotros mismos pero la mayoría las asigna la sociedad en la que vivimos, y, por lo tanto son comunes prácticamente a todos los miembros del grupo” (Sorlin 1996). “El **acto cinematográfico** es el medio para publicarlas, para ofrecerlas como espectáculo al público: el cine, por lo tanto, representa para el público el espectáculo de los sueños, pero no pretende que el espectador sueñe a la vez que lo hace el film. (...) El **aparato cinematográfico**, que antes se había destinado a reproducir la fábrica de los sueños, se dedicaría ahora a soñar. Para ello, la cámara tiene que efectuar un **giro** de ciento ochenta grados un giro de carácter epistemológico que le llevará a contemplar la realidad desde la subjetividad, es decir, a través de los ojos de una mirada subjetiva que acarrea determinados estados de conciencia (Catalá 2005, 124). A Sorlin no le interesa las

¹⁵⁷ Publicado en *El Mercurio* de Chile, el 20 de diciembre de 2009. Tomado de *El Reportero de la Historia* Disponible en : <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contra-historia-de-la-historia-oficial>

¹⁵⁸ Ferro, Marc (2005) *La historia en el cine, ¿A quién pertenecen las imágenes?*. ISTOR, año V, Número 20. Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/presentacion.pdf y http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier3.pdf

películas como obras de arte, ni el cine como un lenguaje; quiere **tomar las películas como imágenes (hechas de sonidos, fotogramas y palabras) disponibles en la sociedad contemporánea.**

11. El mundo moderno comienza a resquebrajarse a inicios del siglo XX y desde mediados del XIX afloran nuevas formas culturales. Con el nacimiento del cine, vemos surgir el automóvil y la observación participante en antropología, el *elán vital* de Bergson, el desciframiento del inconsciente de Freud, las investigaciones de Lèvy-Bruhl de lo que él llamó la ‘mentalidad teológica mística’, *Lo santo* de R. Otto, así como las revoluciones artísticas del dadaísmo y del surrealismo, (que) marcan algunos de los acontecimientos más importantes de la historia del irracionalismo moderno (Eliade 2008, 69). El mundo moderno (como tiempo reflexivo) y la modernidad (como autoconciencia) fue una condición magnífica para la propia renovación de la Historia -como disciplina- y su comprensión a partir de los siglos XVII y XVIII. Lo que trajo la modernidad fue una *nueva comprensión de lo real*, del sujeto histórico y las cosas, del yo y la naturaleza, de las **formas de conocer** esa naturaleza y ese yo que se piensa a sí mismo.¹⁵⁹ Y es precisamente la modernidad -esa fuerza reflexiva inconcluyente-, el proyecto de la *razón ilustrada* (el sueño del siglo XVIII en la ciencia del siglo XIX), la que ubica al sujeto centrado en su conciencia, muñado de la razón como única vía de conocimiento valedera. Es el orden burgués el que comienza a desafiar, en pleno siglo XIX, los resabios y proyectos aristocráticos heredados del siglo de las luces. Es desde aproximadamente 1830 hasta 1914 que rige la cosmovisión del siglo XIX, más precisamente hasta el asesinato del Archiduque Francisco Fernando de Austria -heredero al trono de los Habsburgo, que desatará no sólo la Gran Guerra (1914-1918) en la que la tecnología bélica del siglo XIX será aplastada por el fuego de metralla, la aviación y los rifles de precisión, sino una transformación sin precedentes en la conciencia humana, que arrojará sus frutos hasta nuestros días en la forma de comprender el mundo.

Lo que habilita la modernidad es la posibilidad del sueño utópico por un mañana mejor, la alternativa de idear futuros para la humanidad y la emergencia del Nuevo Hombre; la plausibilidad de auscultar la realidad ya no desde los dogmas del antiguo régimen sino desde las luces y sombras de la ciudad; es esa permanente posibilidad de construir un mundo nuevo y de ejercer sobre él la crítica activa, lo que habilita la modernidad. Esta crítica es

¹⁵⁹ Casullo, Nicolás (2011) “La modernidad como autorreflexión” en *Itinerarios de la Modernidad*. Eudeba. Buenos Aires. Argentina.

posible a partir de la posición del sujeto histórico en su propia conciencia, esa seguridad absoluta del burgués, del orden burgués por excelencia que perfilaba el siglo XX. Esa época volcánica y revolucionaria movilizó tanto la técnica como la cultura. Por esos años vemos surgir disciplinas humanas como la lingüística, la sociología, el psicoanálisis y la antropología -todas como una rebelión contra la tradición positivista y la visión liberal del mundo y de la sociedad. A partir de las cuales, a su vez, surgirán nuevas reacciones intelectuales frente al viejo orden que desembocarán en nuevas formas de pensar lo social. Es, lo moderno, el triunfo de la cultura de la verdad objetiva científica. Y, a su vez, un giro hacia lo irracional, lo mítico, hacia la autenticidad y lo primitivo. Ya para el siglo XX nos encontramos con el reino de la ideología burguesa liberal asentado definitivamente, que la vanguardia vendrá a desafiar. Será el sueño de la vanguardia el que trastoque, también, los estamentos fijos de la sociedad, orientando a unir e **integrar el arte a la vida**, buscando transformar la sociedad entera en una sociedad de artistas, creadores y desafiantes del orden estatuido.¹⁶⁰

Como señala Mircea Eliade, la cáscara de la subjetividad moderna -muñida de la razón como *la* herramienta de conocimiento- sólo sirvió para resguardar en su interior la sedimentación religiosa heredada de las religiones del libro: “La secularización ha sido llevada a cabo con éxito en el nivel de la vida consciente: las viejas ideas teológicas, los antiguos dogmas, creencias, rituales e instituciones han sido progresivamente vaciados de sentido. Pero ningún ser humano normal que esté vivo puede ser reducido exclusivamente a su actividad consciente y racional, ya que el hombre moderno todavía sueña, se enamora, escucha música, va al teatro, ve películas, lee libros; en resumen, **vive no sólo en un mundo histórico y natural, sino también en un mundo existencial y privado y al mismo tiempo en un Universo imaginario**. Son principalmente el historiador y el fenomenólogo de las religiones quienes son capaces de reconocer y descifrar las estructuras ‘religiosas’ y los significados de estos mundo privados o Universos imaginarios” (Eliade 2008, 11). La *Escuela de Frankfurt*, la *Escuela de los Annales*, el *Círculo de Eranos*, el *Instituto Warburg*, entre otras instituciones, dan cuenta de una nueva manera de pensar el mundo, lejos de la idea

¹⁶⁰ Ibidem. El libro reúne las 16 clases teóricas de la materia “Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo”, correspondientes al primer año de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). Es un excelente análisis y comentario sobre las corrientes de ideas que se debaten en torno a principios del siglo XX y que se continúan reflexionando en los 60’ y 70’, hasta llegar a los debates entre modernidad y posmodernidad, propio de los años 90’. En YouTube puede encontrarse la excelente conferencia “La cultura. Crisis de la modernidad y síntomas de la posmodernidad” de Nicolás Casullo en la Facultad de Psicología de la UBA en 1997. Dponible en <https://www.youtube.com/watch?v=N7P-UrbSQSs>

de la razón como forma única de explicar el hombre, la sociedad y el mundo, que heredamos a de la Ilustración.

12. La mención a lo *sagrado* y al psicoanálisis como preocupaciones y despertares contemporáneos a los inicios del cine tiene su sentido si pensamos en la palabras que refiere Edgar Morin¹⁶¹ a la recepción por parte del espectador, y a cómo el psicoanálisis se ha convertido en una herramienta de interpretación en el ámbito de la teoría y crítica cinematográfica. “Cuando Jung reveló la existencia del inconsciente colectivo, la exploración de los tesoros inmemoriales - los mitos, los símbolos y las imágenes de la humanidad arcaica - empezó a parecerse a las técnicas de la oceanografía y de la espeleología. Lo mismo que el descenso a las profundidades del mar o las expediciones al fondo de las grutas han revelado la existencia de organismos elementales que hacía tiempo habían desaparecido de la superficie de la tierra, el análisis psicoanalítico recuperó formas de la vida psíquica profunda que se hallaban previamente inaccesibles al estudio”.(Eliade 2008, 73) Se preguntarán, después de releer el párrafo, qué tiene que ver esto con el estudio del cine. Pues bien, el cine también recuperó formas de la vida psíquica profunda. Basta tan sólo pensar en la saga de *Star Wars* y en el mitólogo y profesor Joseph Campbell¹⁶².

El *monomito* o *viaje iniciático* -, se ha transformado para los guionistas cinematográficos en el *Virgilio* de sus descensos a los infiernos. Separación, iniciación y retorno. Es un modelo que se repite generación tras generación. En la sección *Icon* del diario *El País*, una nota reciente da cuenta de una serie de modelos narrativos esquemáticos que funcionan transversalmente en todas las producciones hollywoodense. Como señala el autor “tras milenios de tradición narrativa, ya sea oral, escrita o audiovisual, todas las historias esenciales han sido ya contadas, y lo único que queda es combinarlas y refinarlas, a ser posible, de manera creativa.”¹⁶³ Curioso resulta ver que el primer modelo al que se refiere la nota sea a las *historias Ícaro*, aquellas que narran ascenso y caída del héroe. Muchas de estas historias son simples fábulas morales en la que el héroe, en su tránsito ascendente, olvida sus raíces y se precipita al vacío. Así visto, parece una narración sobre la humildad y el

¹⁶¹ Nos referimos por supuesto a *El cine o el hombre imaginario*. Texto clave para comenzar con los estudios de recepción crítica en torno al cine.

¹⁶² Los trabajos de Joseph Campbell encontraron gran acogida entre los escribas de Hollywood. Su clásico libro *El héroe de las mil caras* ha sido desde su aparición una consulta ineludible para guionistas. Fue un gran divulgador de la ciencia comparada de las religiones, una figura pública.

¹⁶³ “Hollywood lleva 100 años contándote las mismas seis historias y no te habías dado cuenta”
https://elpais.com/elpais/2019/09/03/icon/1567518278_350381.html

conformismo, cuestión que el capitalismo tardío nos acostumbró a prever: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Si nos atenemos a las palabras de Kubrick, ¿Por qué no olvidarse de las plumas y de la cera y nos esforzamos por mejorar nuestras alas? De esta manera, no tendríamos por qué preocuparnos por el sol ni por el mar.

13. La capacidad que tiene el cine de movilizarnos es evidente y rotunda. Bien puede *fascinarnos*¹⁶⁴ o embrutecernos, el cine invita a una reflexión por parte del espectador de lo visualizado. Esto aparece presente desde un inicio. Por ejemplo, Luis Buñuel señala que “por actuar de manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su **hábitat psíquico**, *el cine es capaz de **arrebatarlo** como ninguna otra experiencia humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo (...). Las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea* (Luis Buñuel 1958, 51)¹⁶⁵. Esta vena posible de estupidización masiva que tiene el cine lo ha acompañado desde las primeras proyecciones. Y esto sucede, a veces, porque “el público cree percibir, por intermedio del cine, la realidad, el mundo, cuando sólo está viendo fragmentos de acontecimientos equívocos. El cine demanda, así, una *segunda percepción*; el cine empieza verdaderamente cuando se comienzan a tomar en consideración los medios de la puesta en escena. Siempre hay que *ir más allá de la imagen*, y tanto más, si ésta se hace pasar por la misma realidad, y reflexionar sobre la distribución, es decir, sobre el acto que conlleva el registro aparentemente pasivo de conocimiento”¹⁶⁶. Y como bien advierte Annie, la hija de Lucien Goldmann, “lejos de dar una imagen totalizadora y completa de la sociedad de la cual es producto y expresión al mismo tiempo, **el cine ofrece una multitud de enfoques y de visiones del mundo**” (Goldmann

¹⁶⁴ En su sentido etimológico, proviene del verbo latín *fascinare* (encantar, hechizar), y que tiene al menos tres acepciones: 1. Engañar, alucinar, ofuscar. / 2. Atraer irresistiblemente. / 3. Hacer mal de ojo. Para ver en detalle, visitar: <http://es.antiquitatem.com/fascinare-mal-de-ojo-falo-apatropaico>. Un muy interesante trabajo viene realizando Luis Alonso García sobre la arqueología del cine y el ‘pre-cine’. Dos cualidades ubica como directrices en los principios del lenguaje y la comunicación: el *asombro* y el *engaño*. La fascinación a la que aludimos, en su terminología, puede compararse con el *asombro*. Como señala en uno de sus artículos “esta fascinación es la que hace de **la trápala** un mundo diferente; un territorio apenas explorado a pesar de la doble insistencia -de Occidente en general y de la Modernidad en particular- en hacer del asombro y del engaño uno de los motores del surgimiento y el asentamiento de los nuevos medios de cada época.” (Alonso García 2008, 16)

¹⁶⁵ (Subrayado propio)

¹⁶⁶ Cfr. Bonitzer (2007)

2005, 37)¹⁶⁷. Pensemos por ejemplo en períodos donde estaba afianzada una visión *institucionalizada* de la historia, y los géneros subsidiarios satelitales, como la serie-B norteamericana o el *Giallo* en Italia, de incipiente y fugaz aparición, ofrecieron un *contrapicado* a esa visión institucional.

14. Tomando prestadas las palabras del director y guionista francés Pascal Bonitzer, hacia esta *segunda percepción* es que dirigimos estas líneas. Es que “nosotros **vemos los films con otra mirada**. La principal manera de mirar es **ideológica, política**. Y es esta mirada la que manda a la otra mirada”(Ferro, 1991). Ya que es el presente lo que explica las películas, hay que descubrir (como si de un velo se tratase), **cuál es la ideología del film**, y esto: es un ejercicio histórico. No es el único camino pero sí, para nosotros, el necesario para seguir nuestro recorrido. Ya que “el artista mira a la sociedad con sus propios ojos, aunque tenga que entrar en conflicto con los valores que ésta lleva en sí.”(Ferro 2005), pues se trata de ver cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento (Caparrós Lera 2007, 102). Es que “el cine toca a la realidad, le saca algo (**descamación**, dice Bazin); por lo tanto hay que tocarla con respeto. El cine debe ‘restituirle a la realidad su continuidad sensible’. Todo gran film, toda gran ficción, es una recuperación del arte documental.” (Bonitzer 2007)

A tenor de lo dicho, cumpla o no esa prescripción que luego tomará como bandera el llamado ‘*realismo socialista*’, “el arte de las imágenes filmicas es **un testigo implacable** de la Historia Contemporánea, como medio de investigación y materia para la enseñanza de esta asignatura o interdisciplinaria con otras” (Caparrós Lera 2007). Expandir este dominio del cine sobre la historia, y acercarlo a los trabajos interdisciplinarios de las *nuevas humanidades*, ligando la historia cultural con los métodos de la psicología social, los nuevos estudios visuales junto al giro decolonial y el feminismo como herramienta hermenéutica; así, los sucesos más importantes del siglo XX que han sido registrados y son constantemente utilizados, sea en documentales o ‘parafraseados’ en películas, se convierten en una manera de **comprender el cine de manera compleja**, no como el simple reflejo -maquínico- de la sociedad de su tiempo, sino para servirse de las diversas capas de sentido que se condensan en la imagen cinematográfica, y construir a partir de allí, una manera crítica de consumir lo audiovisual. Poder establecer un diálogo entre las diferentes épocas a través de la imagen

¹⁶⁷ (Subrayado propio)

cinematográfica. Al ser un objeto complejo, el cine ofrece una vorágine de niveles psico-históricos estratificados en la imagen que interpelan al espectador como un sujeto histórico. La estética tiende a ocuparse de manera ahistórica de la imagen cinematográfica. Hay que prescindir de la búsqueda de la Belleza y la Verdad como únicas preguntas posibles y animarse a interpelar a la imagen a través de cómo esta misma nos interpela.

Como señala Boris Groys en *Volverse público* (2018), es el sujeto de la actitud estética el que juega a amo mientras que el artista es el esclavo, y esto puede rastrearse y explicarse de forma estadística. El dominio de este discurso estético sobre lo bello y lo sublime (en realidad sería sobre la posición que asume el sujeto histórico frente a la obra de arte) comienza a verse en los siglos XVIII y XIX, cuando se inició y desarrolló la reflexión sobre el arte, donde los artistas eran minoría y los espectadores, mayoría. El arte, para el sentido social burgués del gusto, debía formar el gusto y desarrollar la sensibilidad estética, el arte como educación de la mirada y demás sentidos. Veremos, con la irrupción del siglo XX y las vanguardias históricas cómo comienza a transmutarse esta relación a partir de la emergencia y el rápido desarrollo de los medios visuales que, a lo largo del siglo XX, vendrían a ocupar un lugar privilegiado en la configuración de imaginarios sociales.

Ruego se me disculpe por la extensión de las palabras de Boris Groys a continuación, pero la concisión y precisión para demarcar la actitud estética hacen que debamos tomarlo en su totalidad. El señalamiento sobre la actitud creativa del arte, o ‘el arte como *poiesis* o *techné*’, posee una antigua tradición frente a la actitud que lo piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica tal como se ve desde Baumgarten y Kant, principalmente desde el siglo XVIII. Groys hace una historización de la estética contemporánea y demarca muy bien diferencia entre la actitud estética y la actitud sociológica sobre el arte:

“La actitud estética es la actitud del espectador. En tanto tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se vincula al arte y lo concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética puede ser una experiencia de lo bello o de lo sublime. Al menos desde Kant, sabemos que la experiencia estética puede ser una experiencia de lo bello o de lo sublime. Puede ser una experiencia del placer sensual. Pero también puede ser una experiencia ‘anti-estética’ del displacer, de la frustración provocada por la obra de arte que carece de todas las cualidades de la estética ‘afirmativa’ espera que tenga. Puede ser una experiencia de una visión utópica que

guíe a la humanidad desde su condición actual hacia una nueva sociedad en la que reine la belleza; o, en términos un poco diferentes, que redistribuya lo sensible de modo tal que reconfigure el campo de visión del espectador, mostrándole ciertas cosas y dándole acceso a ciertas voces que permanecían ocultas o inaccesibles. Pero también puede demostrar la imposibilidad de promover experiencias de una estética afirmativa en medio de una sociedad basada en la opresión y la explotación, basada en la absoluta comercialización y mercantilización del arte que, en principio, atenta contra la posibilidad de una perspectiva utópica. Como sabemos, estas experiencias estéticas a primera vista contradictorias pueden proveer el mismo goce estético. Sin embargo, con el objeto de experimentar algún tipo de placer estético, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación necesariamente refleja el *milieu* social y cultural en el que nació o en el que vive. En otras palabras, **la actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología.**¹⁶⁸

15. El espectáculo del cine -o el cine como espectáculo- bien puede complementar el esparcimiento (como modo de consumo audiovisual) con una aproximación crítica al *film*, para sonsacar así los filamentos de una historia por escribirse o **narrarse a través de las imágenes**¹⁶⁹. Esta relación entre el cine y los imaginarios sociales es clara en las palabras de Pierre Sorlin, pues para él, que dedicó su carrera académica a los estudios sociológicos y estéticos sobre cine: “las películas no son la realidad pero nunca se apartan totalmente de la situación real; como *espejos* que enmarcan, limitan, a veces distorsionan, pero eventualmente reflejan lo que está frente a ellos, *los films exhiben aspectos de las sociedad que los produce*” (Sorlin 1996, 23). **Todo film es político e hijo de su tiempo.** Una película no puede ocultar su edad pero sí disimularla. El cine, tanto como **revelador social**, también forma parte de la sociedad. “No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real. **Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa**”(Goldmann 2005). Las películas hablan sobre todo de cómo es la sociedad que las ha realizado, de sus miedos, fantasías, deseos y proyecciones.¹⁷⁰ ¿Es el cine gestor de dudas e inquietudes? ¿El espectador no llega acaso con dudas ante el film y este es generador de

¹⁶⁸ Groys, Boris (2018) “Introducción: poética vs estética” en Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra Editores. Colección Futuros Próximos. Pag 10. (Subrayado propio)

¹⁶⁹ Hay una creciente corriente dentro de la historiografía que ya no problematiza la posibilidad de utilizar el cine o las imágenes documentales, o las películas históricas como fuente, sino que toma la delantera y se refiere a una *historia audiovisual para una sociedad audiovisual*. Ver Julio Montero “La ‘realidad’ histórica en el cine. El peso del presente.” en Ventana indiscreta, una historia desde el cine. También del autor junto a María Paz Rebollo, ambos catedráticos de Historia de la Comunicación Social en la Universidad Complutense de Madrid, pueden leerse: y el ya mencionado: *historia audiovisual...* disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n49/n49a08.pdf>

¹⁷⁰ Ver ‘La historia en la pantalla’ (Camarero, De las Heras, De Cruz 2007)

otras más? ¿No es el cine, entonces, posibilitador de pensamiento en cuanto siembra dudas sobre unas y otras vidas?¹⁷¹ No nos olvidemos que **“la película le pertenece también a quien la ve**, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponden a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada quien se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida”¹⁷²

16. Como señala el historiador Arthur Marwick, “uno de los motivos más importante para el estudio de las películas es que aportan la atención de los espectadores de los temas tradicionales de la alta política y la macroeconomía y la dirigen hacia temas que, dado que afectan a la gran masa de la población, también son muy significativos: estilo de vida, valores morales y cultura en general”; así mismo, señala “que hay que considerar a las películas **no simplemente como evidencias de los cambios sociales, sino como un auténtico elemento del cambio social**”(citado en Sorlin 1996)¹⁷³. El estudio sobre las películas bien puede trabajarse a partir de fragmentos y escenas salteadas (siempre que sea aclarada la procedencia del archivo) ya que algunas imágenes, ya sean segundos de duración, nos *trasladan* a otro mundo, en donde la palabra escrita no puede competir. El cine es un transmisor del recuerdo al facilitar el conocimiento y la comprensión de la Historia, y de forma muy eficaz, pues las imágenes resultan más accesibles que las palabras y su mensaje es mucho más masivo e impactante que el recibido desde otros medios (Cfr. Zubiaur 2005, 210).

Aún más, en el caso de las adaptaciones –o traslaciones- literarias llevadas al cine o a una serie (en los tiempos que corren), vemos la frecuente preocupación -sea de la crítica o la producción de la obra, cuando no del celoso espectador- por la fidelidad a la obra original y una preocupación estética, absurda (a veces), cuando en realidad, y a primera instancia, son un claro “testimonio de la manera en que se hace la lectura de esta obra en un momento dado, y nos permite extraer enseñanzas de esta época. (...) Es evidente que un realizador impone su propia visión del mundo en su lectura de la obra; interpreta el texto por sus propios medios, igual que lo hace un director de teatro” (Goldmann 2005). Es un *testimonio tangible*¹⁷⁴ de su

¹⁷¹ Víctor Manuel Rodríguez Murcia. (2014) *El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: una mirada a la formación de maestros*. 1a ed. Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. CIUP.

¹⁷² Ferro, Marc (2005) *La historia en el cine, ¿A quién pertenecen las imágenes?*. ISTOR, año V, Número 20. Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/presentacion.pdf y http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier3.pdf

¹⁷³(Subrayado propio)

¹⁷⁴ Con esta expresión me refiero al título del trabajo de Nora Catelli *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (2001) Anagrama -premio ensayo-, en la que realiza un estudio sobre las diversas funciones de la representación de la lectura en obras literarias desde Balzac hasta Juan Benet, que, en su recorrido, da cuenta de la pasión por las letras en el siglo XIX, su masificación en el XX, la feminización progresiva y el interés por las lectoras como personajes

época, tal como podemos ver en el análisis de una pionera, junto a Ferro, de los estudios de cine, como es Annie Goldman, hija del filósofo y sociólogo de origen rumano Lucien Goldman, quien supo analizar las complejas interrelaciones entre el individuo y la sociedad a través de los textos literarios. En este sentido es que puede decirse, siguiendo nuevamente a Sorlin, que “el **contexto** es como un **campo magnético** en el que interactúan distintas corrientes opuestas o consonantes: (y) la resultante de estas fuerzas entretejidas es un movimiento constante, y uno de los deberes de los historiadores consiste en definir la cambiante configuración del contexto.” (Sorlin 1996). Hemos visto hasta acá que será la estética y la sociología, entre otros muchos campos que se ocupan de la relación poder-saber, quienes posicionan poco a poco el discurso crítico del cine al estatuto académico. Pero como bien señala Kristian Feigelson, hay una diferencia de base entre estas disciplinas. “La sociología ha con frecuencia evacuado la cuestión de la estética para tratar al arte como una producción social y comprender lo que es la legitimidad de una producción artística. A diferencia de la estética, la sociología no sacralizó el objeto imagen para proponer esquemas pacificatorios, para decir que en realidad un objeto es inseparable del método que lo constituye.”¹⁷⁵

17. Sin el cine es imposible comprender la realidad contemporánea. Como mencionamos al inicio, pensamos **el cine como una herramienta crítica de conocimiento social** que, utilizado en el aula como **aliado estratégico**, permite estimular de otra manera al estudiantado con imágenes que luego refrendará con los textos académicos para luego producir su propia reflexión. Podemos, a través del cine, conocer una cultura distante o un fenómeno cultural del pasado a los ojos del presente, para así desentrañarlo y dilucidar los mecanismos de construcción colectiva de identidades. El docente no excluirá el texto escrito del aula sino que más bien utilizará el poder de llegada de la imagen para invitar al estudiantado a comprometerse de otra manera con el material de clase. Por ejemplo, estudiar el periodo de entreguerras europeo a través del cine bien puede ser una manera de concebir el cine como **aliado estratégico**, ya que ofrecerá múltiples aristas de trabajo: ya sea desde la vida cotidiana, los efectos de la guerra en la sociedad, los avatares sociales producto de la

centrales, etc. Lo traigo a colación porque es un interesante trabajo que bien puede tomarse como ejemplo de una manera de abordar el cine, a través de un tópico como es la lectura pero puede ser cualquier otro, y cómo indagar en la imagen. Por ejemplo *Los Angeles plays itself* (2003), de Thom Andersen, retrata la forma en la que la meca del cine a sido retratada en las películas. Todo a partir de los fragmentos que hicieron de la ciudad un ícono del cine. Ver nota. https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516901350_955522.html

¹⁷⁵ *La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson* por Natalia Weisz. *Imagofagia* N°12 - 2015. págs 1-18. Disponible <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/861>.

industrialización de la ciudad, la forma en que el cine influyó en la sociedad a propósito de la guerra, las influencias artísticas de vanguardia en el horizonte social, etc. “El cine llevado al aula puede servir de punto de partida y de estrategia de trabajo por lo que tiene de lúdico y creativo por una parte y por lo que posee de técnica, lenguaje, planificación, contenidos e investigación por otra. El lenguaje vivo del cine permite presentar a los alumnos estrategias que les pueden llevar desde la *percepción global* pasando por el *análisis* y la *síntesis*, hasta la creación de algo distinto, la verdadera *síntesis creativa*. El trabajo con el cine convierte a las actividades del aula en algo significativo, tangible y experimental” (Martínez Salanova 2005). Podemos ver *a través* de una película, sea en un documental como *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov o *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) del pintor vanguardista alemán Walter Ruttmann, o una ficción histórica como *Paths of Glory* (1957) de Kubrick, de qué forma deambulaba la gente por la ciudad a principios de siglo, cómo era la atmósfera social de la Berlín de *fin du siècle* o qué ánimos imperaban en un frente de batalla francés durante la Gran Guerra, aún cuando sea una ficción. *Dr Strangelove* (Kubrick, 1964), por ejemplo, puede servirnos para ver, con humor negro e ironía, los ánimos y la inminencia de una catástrofe nuclear durante de la Guerra Fría. “Las películas de ‘simulación histórica’ están ya en los orígenes del medio. Es lógico. Desde el momento en el que este adquiere vocación narrativa, o sea, quiere contar historia y no sólo presentar hechos, mira a la literatura y a la novela histórica. Es de este modo cómo el relato histórico llega al cine, es decir, a partir de las adaptaciones literarias.” (Camarero 2008)¹⁷⁶

18. Hoy más que nunca, con la presencia creciente de dispositivos móviles en las aulas, “la educación está mediada por la aplicación de los medios tecnológicos y masivos de comunicación, ya sea, en el proceso de enseñanza o de aprendizaje. Es decir, los medios han incursionado en el ámbito académico y han transformado la realidad de la enseñanza. Por tanto, la pedagogía está viviendo en una época mediática, donde constantemente recibe y procesa símbolos, emociones, conocimientos. En consecuencia, está elaborando nuevas

¹⁷⁶ Hoy ya es extensa la bibliografía sobre la relación entre cine e historia, o propiamente hablando, del cine como ‘resurrección histórica’. Un buen artículo para consultar es *El pasado como presente. 50 películas de género histórico* de Jesús Martín Caparrós Lera, donde podemos encontrar un breve comentario, preciso y conciso, sobre las películas como reflejo y **testimonio de la sociedad, de ayer y de hoy**: En sus palabras “son muchos los ejemplos que podemos poner: desde las obras maestras de Jean Renoir *La gran ilusión* y *La Marsellesa*, realizadas bajo el influjo ideológico del Frente Popular francés, hasta las diversas versiones de *Napoleón*, sin olvidarnos de las particulares visiones de la época revolucionaria soviética de S. M. Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La línea general*) y del cine del ‘realismo socialista’ del estalinismo (el referido *Tchapaiev*, *Los marinos de Cronstadt* y tantos otros), o las numerosas películas dedicadas a la guerra de Vietnam y al *apartheid* sudafricano (*Grita libertad*, 1987; *Un mundo aparte*, 1988), por no hacer tampoco exhaustiva la lista de temas y títulos.” Ver el capítulo de Camarero ‘La historia en pantalla’

significaciones”(Abaunza Leguizamo 2014)¹⁷⁷. Un enfoque fructífero a la hora de encarar el cine en las aulas es plantearlo a partir de dos maneras fundamentales: como **instrumento técnico de trabajo**; y como **sustento conceptual ideológico y cultural**. “Como instrumento técnico de trabajo, sirve de punto de partida para conocer diversos modos de acceder a la sociedad y descubrir la realidad. Las técnicas propias del lenguaje cinematográfico son un soporte ideal para iniciarse en la investigación de hechos, novedades y formas de comportamiento social. Como sustento conceptual, ideológico y cultural, lo que presenta en cine es normalmente reflejo de la vida misma”(Martínez Salanova 2002). La relación entre el cine y las aulas, o mejor, entre el cine y la formación de nuestros modos de ver es fundamental, puesto que es “innegable el poder ejercido por el cine sobre la educación de la mirada (...) El cine ofrece partes de realidad, materias sensibles, que dibujan proyectos de orden con base en la mirada, los cuales penetran la escuela”.¹⁷⁸

No es solamente el ingreso del cine al aula como instrumento lo que nos interesa, pues esto casi desde sus inicios se dio. Lo que se trata aquí, más bien, es de *aprehender* el cine como ‘forma de pensamiento’, entender de qué manera configura, produce y reproduce la realidad. Esto es necesario para pensarlo como una herramienta del docente. Pensar en un cine foro y debate, en donde el conocimiento es construido de forma grupal y horizontal, es un buen ejemplo de algunas metodologías para llevar al aula. Niveles de lectura señalados por el docente pueden ser expuestos y trabajados en forma conjunta con los alumnos, habilitando un conocimiento crítico de películas y lo que estas presentan. Este factor decisivo, debe ser complementado con una orientación en las aulas que busque ofrecer una *pedagogía del autoaprendizaje*, que transforme el esquema tradicional donde el maestro lleva los conocimientos al aula para llenar las cabecitas de sus alumnos. De esta manera, el docente encontrará en el audiovisual el puntapié para desencadenar, a través de la afición de la imagen, un involucramiento diferente.

De lo que se trata es de inscribir una “concepción sustancialmente colectiva del proceso educativo”, convirtiendo el aula en un taller experimental horizontal, que permita “crear la caja de resonancia que transforme al educando en comunicador y le permita

¹⁷⁷ Este trabajo sirve de guía para estas páginas. “El cine como un aliado la clase”. Disponible <https://media.utp.edu.co/referencias-bibliograficas/uploads/referencias/ponencia/maria-del-rosario-abaunza-leguizamopdf-QY5G6-articulo.pdf>.

¹⁷⁸ Cfr. Dussel y Gutiérrez (2014) Introducción en ‘Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen’ (pág 6)

descubrir y celebrar, al comunicarla, la proyección social de su palabra¹⁷⁹. Pensar en *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda 1999)¹⁸⁰, por ejemplo, con Fernando Fernán Gómez como pedagogo es una bella manera de aproximarnos al rol docente en las aulas, a la vez que analizamos el contexto político y social en el que se ubica la historia. A su vez, llevar una cámara al aula, micrófonos y luces, puede abrir la posibilidad a reflexionar colectivamente sobre lo que nos dicen las imágenes y de qué manera nos *afectan*. Iniciar a los alumnos en *el otro lado* del cine permite que se comprenda la manera que tienen las imágenes de condicionar nuestra mirada desde la construcción del plano hasta la realización final del guión. Como señala Mario Kaplún, lo que nos interesa en última instancia es orientarnos hacia “una educación -sea ella presencial o a través de medios- capaz de responder a los desafíos formativos contemporáneos (...), de proponerse activar las potencialidades de **autoaprendizaje** y **coaprendizaje** que se encuentran latentes en sus destinatarios y estimular la gestión autónoma de los educandos en su aprender-a-aprender, en su propio camino hacia el conocimiento: la observación personal, la confrontación y el intercambio, el cotejo de alternativas, el razonamiento crítico, la elaboración crítica.”¹⁸¹¹⁸²

El cine en las aulas habilita la fabricación de un contenido crítico-colectivo siempre y cuando sea conducido y posibilitado por el maestro, sabiendo desde el vamos el criterio del tema a desarrollar, el sentido en la educación que propone y el propósito buscado con la utilización del cine. A esto nos referimos con el cine como **aliado estratégico**. De esta manera, “el docente que utiliza el cine como un coadyuvante en su clase, parte de hacer una lectura con propósito y profunda del audiovisual, hecho que sobresale en la presencia de comunicación con propiedad, pertinencia y potencial de adhesión, donde el docente apruebe el beneficio que le brinda la visión pedagógica del cine y no lo reduzca al medio y la actividad que de este deviene al pasatiempo, en cambio los acepte como punto de partida de una lectura crítica. En otras palabras, que oriente el contenido fílmico con un fin diáfano y concreto, y no como una actividad extracurricular.”¹⁸³

¹⁷⁹ Kaplún, Mario (1987) *Una pedagogía de la comunicación* en *Educomunicación: más allá del 2.0*. Editorial Gedisa. Pp. 41-61

¹⁸⁰ Numerosos trabajos emplean el estudio de esta película para trabajar la relación docente-alumno y el trasfondo político español en el que se ubica la historia. Ver <http://sentiresaprender.blogspot.com/2011/10/la-lengua-de-las-mariposas-un-analisis.html>

¹⁸¹ *Ibidem* pag 49-50

¹⁸² Frente a la pregunta ¿Cómo aprendemos? Los modelos de aprendizaje tienen algo que decirnos. De lo leído sólo solemos retener el 10% frente al 90% que se logra a partir del ‘decir+hacer’, en el cual nos implicamos emocionalmente con lo que decimos. Ver desarrollo de este balance sobre los modelos y estilos de aprendizaje en <https://www.educaciontrespuntocero.com/noticias/estos-son-los-modelos-y-estilos-de-aprendizaje/110425.html>

¹⁸³ Abaunza Leguizamón (2014, s/n).

Para Robert. A. Rosenstone, otro gran historiador dedicado a la relación entre su disciplina y las imágenes visuales, **la historia es un género de escritura** con ciertas convenciones y prácticas. Para este autor, el cine histórico también es un género con sus convenciones. Según su óptica, ambos -cine y escritura-, **intentan trasladar el pasado a nuestro presente**. Para este académico del Instituto Tecnológico de California, interesado principalmente en cómo las películas *explican* y se *relacionan* con la Historia, **el cine** funciona como **una herramienta hermenéutica** y su preocupación estriba en las formas de narrar e interpretar la historia -tal como él señala, la forma de escribir historia ha mutado desde Herodoto hasta acá, pasando por la novelización histórica de Walter Scott hasta los trabajos de historia de las mentalidades. Diferente será lo planteado por Marc Ferro y Pierre Sorlin, quienes se interesarán por el **reflejo** de los hechos sociales en el cine, del contexto enunciativo del discurso fílmico en relación al contexto de producción de una época. Dentro de otra perspectiva es lo que plantea Rosenstone, pues a él la manera de producir sentido que tiene la escritura histórica tiene que ver con la construcción de imaginarios más que con hechos sociales materiales; de esta manera está interesado en la forma que tiene el medio audiovisual, sujetado a la *poética* de Aristóteles -las reglas dramáticas y de ficción-, de *mostrar* el pasado. En este sentido, Rosenstone rescata el uso del cine en las aulas porque entiende que el “cine histórico crea interesantes imágenes, secuencias y metáforas visuales que nos ayudan a ver y pensar sobre lo que ha sido el pasado, aunque no proporciona verdades literales (como tampoco lo hace la historia escrita) pero sí verdades simbólicas y metafóricas, cuyo objetivo es, en gran medida, comentar o desafiar las narrativas históricas tradicionales. En cierto sentido, el cine nos devuelve a una especie de zona cero con respecto a la historia, nos hace darnos cuenta de que realmente nunca podremos conocer el pasado, sino que únicamente podemos intentar reconfigurarlo y tratar de dar sentido a sus huellas” (Rosenstone 2004).

20. Por otro lado, y volviendo al ruedo, retomamos las palabras de Marc Ferro a propósito del rol del director en las películas de ficción (muy en sintonía con lo referido por Peter Burke en el acápite): “las películas de ficción no pretenden apoyarse en testimonios externos o en imágenes antiguas, tomadas por otros. La especificidad de la historia en el cine de ficción es la forma que toma la inventiva del director. Su genio consiste, creo, en lo que imagina para devolverle al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que dé cuenta de una situación que la rebasa, ya sea un marco de acciones que funcione como microcosmos

revelador, ya sea un pequeño hecho de la vida cotidiana que permita extraer lo que no se dice ni se ve en una sociedad.” (Ferro 2005)

21. Ni siquiera el cine silente fue nunca mudo. El espectáculo visible siempre requirió, y recibió, un acompañamiento audible que, desde el comienzo, distinguió al cine de la mera pantomima, haciendo que, *mutatis mutandi*, se asemejara más al ballet que a un concierto musical. El surgimiento del sonido significó menos una ‘adición’ que una transformación: la del sonido musical en discurso articulado y, por lo tanto, la de una cuasi pantomima en un espectáculo completamente nuevo que se diferencia del ballet, concordando con la representación teatral, en que el componente acústico consiste en palabras inteligibles, pero se diferencia de la representación teatral, y concuerda con el ballet, en que este componente audible resulta inseparable de lo visual (Panofsky 2000, 35). Es decir, aún el cine mudo no es tan callado como parece ser. Las primeras imágenes en movimiento necesitaban de un operador entrenado y disciplinado que gire la manivela, ni muy veloz ni muy lento, para generar el efecto de continuidad deseado que necesitaba el ojo para disfrutar el *espectáculo*. Sea por el dramatismo de las escenas, o por la necesidad de incorporar otra función debido a la gran concurrencia a la sala cinematográfica, este operador podía *ralentizar* o *acelerar* las imágenes a su gusto, ya que aún no estaba definida y estandarizada la representación de acuerdo a un *tempo* preciso o universal; cuestión que hizo romperle la cabeza a más de un teórico o crítico de cine, a la hora de ver cuál era la norma de *frames per seconds* (fps.) del periodo silente.¹⁸⁴ Muchos consideran 16 fps., como la media. Además, antes de anexas la cinta magnetofónica al celuloide, la música que acompañaba a la película era tocada *in situ*.

La extensión del trabajo presente no permite un detenimiento especial sobre los fructíferos aportes de la historiografía española y francesa sobre el estatuto del cine en relación a la Historia. Para ello, hemos optado por hacer una breve y personal recopilación de artículos que ofrezcan un panorama amplio de los debates sobre la situación del cine respecto a la historiografía, para quien desee tomar aire y sumergirse en el océano que son los estudios

¹⁸⁴ Este nuevo dispositivo -el cinematógrafo- necesitó de algunos años hasta conformarse como medio de expresión estandarizado. En las primeras grabaciones y proyecciones no era más que **teatro filmado**. Allí “cada plano emula una escena teatral; mismo escenario, unidad de tiempo y espacio en un plano continuo, sin cortes. Si cada unidad de acción (cada escena, según la nominación institucionalizada) se relaciona con la siguiente a través de un corte (siempre que sea imprescindible por la duración del rollo o por la configuración espacio-temporal de la escena), aún no puede hablarse de una actividad ‘productiva’ del montaje, se trata apenas de una sintaxis primitiva, inevitable, con pocas connotaciones semánticas. (Galuppo 2018, 21).

sociales *a través de las imágenes*. Quien quiera obtener un recorrido sucinto sobre **los representantes de la historiografía en relación al cine**, no dejen de recurrir a los trabajos de Jesús Martín Caparrós Lera (“Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine” y “Enseñar historia contemporánea a través del cine de ficción”), donde podrán encontrar un excelente balance sobre los aportes más decisivos de la historiografía en relación al cine.

Todos los cineastas poseen una ideología, además de tener una visión del mundo independiente de las visiones oficiales (a veces), y una forma propia de traducción fílmica. Tomemos un film como ejemplo ilustrativo, que tiene estrecha relación con nuestro presente: *M el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang. Como acertadamente declaró Marc Ferro, “se trata de un film que nos clarifica efectos de la Alemania de antes del nazismo, es un análisis de la Alemania de Weimar. No habla de las elecciones, de los partidos políticos ni de los nazis; tiene como un punto central, como punto de análisis un pequeño hecho de sucesos: **un hombre viola y mata criaturas**. Y por el relato de la búsqueda criminal se ve cómo funciona la sociedad de la Alemania de los años treinta: el poder, los pobres, los gánsters y la opinión pública”(Ferro 1991). Al representar en un film el caso de un asesino de niños se tuvo mucho cuidado con lo que iba fuera o dentro del campo, de esta manera sentó las bases de lo que a ser el **cine negro**, entre otros valiosos aportes. “Entonces uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad” (Ferro 1991). Tal como veremos en el ejemplo del cine fantástico y de terror, que el **caligarismo** y toda la literatura gótica clásica junto a las vanguardias históricas supo germinar. No olvidar que, además de ser un **objeto concreto sensible**¹⁸⁵ (para la estética marxista), ‘el cine es cosa *mentale*’¹⁸⁶.

22. Aún a riesgos de simplismos, reduccionismos y fatales olvidos (al menos según la *nueva historia del cine* y los arqueólogos de los medios), las palabras de George Sadoul son claras para presentar esquemáticamente cómo se conformó el cinematógrafo: “Con Marey, el cine había sido ya un medio para la investigación científica. Edison lo transformó en curiosidad científica. Lumière hizo de él un sistema de instrucción y casi de enseñanza.

¹⁸⁵ Cfr. “Las ideas estéticas de Marx” de Hernán Montecino. Es un comentario a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez. Disponible http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1117

¹⁸⁶ Cfr. Comolli, J-P. y Sorrel, V. (2016) *Cine modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Ediciones Manantial. (Pág 216)

Estaba reservado a George Méliès hacer del cine un espectáculo y un arte narrativa.” (Sadoul 1950, 16). Estas líneas funcionan casi como un mantra (como una regla mnemotécnica) sobre los principales agentes en los inicios del cine. Algo así como el hilo que Ariadna entrega a Perseo para regresar del laberinto, pero debemos ser cautos pues la historia no es la sucesión de hechos y momentos concatenados de manera teleológica.¹⁸⁷ Sin embargo, esta historia del cine a partir de los años 70’ comienza a revisar los supuestos sobre el primer cine o cine primitivo y hará algunas observaciones y aclaraciones que modificaran la impresión corriente que se tenía sobre ese período, revalorizando los estudios arqueológicos de los medios y las formas de atracción que planteaba el cine desde sus inicios en relación con la situación actual del séptimo arte.¹⁸⁸

Si se quiere pensar el cine como *imago mundi*, como lo hemos referido hasta aquí, es preciso que entendamos la **potencialidad paidética** que encierra el *plano*, como unidad fundamental y primigenia del cine. El llamado ‘cuadro’, plano o la referencia como ‘ventana al mundo’, llama la atención por la *mostración* que hace del mundo, ya que en ese mostrar es configurador del mundo que percibimos. Ese mismo recorte, lo dejado ‘fuera de plano’, se encuentra presente aún siendo ausente, es decir, que es nuestra mirada e imaginación las que complementan el cuadro general. Detengámonos un momento acá.

Sigamos las huellas de los ‘arqueólogos de los medios’ para desandar el proceso constitutivo -aunque no lineal, progresivo y teleológico- del dispositivo que nos ocupa en estas líneas, para adentrarnos en el *tiempo profundo* de los medios. Una última observación de Catalá Doménech (ruego que se me disculpe, una vez más, la extensión de la cita) ofrece un significativo *diagnóstico* de la dirección que la imagen cinematográfica tomaba a principios de siglo en relación al registro:

“El **cine**, como básica operación *parafotográfica* que es, obtiene su material primigenio directamente de la realidad y en este sentido es, antes

¹⁸⁷ “Los hermanos Lumière concibieron en 1894 el cinematógrafo como acompañamiento del resto de accesorios domésticos de la época: la cámara fotográfica, el estereoscopio, la pianola, el fonógrafo... Durante el siglo XIX el *hogar* se ha convertido en el *refugio* de las clases burguesas, a salvo en su interior de las cada vez más populares y caóticas calles de la ciudad.” Este invento burgués, como señala el autor, estaba más cercano a la etimología de ‘bioscopia’ (ver la vida) que a la de ‘cinematografía’ (escribir el movimiento). Extraído de Luis Alonso García (2008) *Una tarde en el ‘ciné’, en torno a 1908*. Págs 5-18.

¹⁸⁸ No dejar de consultar los trabajos sobre ‘la nueva historia del cine’. Un buen balance puede observarse en las conferencias y textos de Thomas Elsaesser y en la obra de Jussi Parikka. (Para este último, existe un diagnóstico realizado por Joaquín Zerené, disponible en https://www.academia.edu/37264245/Arqueolog%C3%ADas_Mediales_un_diagn%C3%B3stico_de_Jussi_Parikka)

que nada, *documental*, pero ello no quiere decir que el fenómeno cinematográfico -conglomerado de estética, industria, espectáculo, narrativa, sociología, etc.- estuviera destinado a ser irreductiblemente, sino todo lo contrario: el documental como género (o como opción cinematográfica particular, paralela al cine narrativo) nace de una maniobra concreta de interpretación reduccionista concreta de interpretación reduccionista de la peculiaridad técnico-ontológica que lo alberga, operación que se desvía con crudeza de aquellos planteamientos netamente estéticos del fenómeno cinematográfico que constituyen el núcleo esencial del fenómeno técnico-ontológico en cuestión. En resumen: **el cine es mucho más que una técnica destinada a ‘reemplazar el mundo exterior por su doble’** (André Bazin -, por favor retener la idea del **doble**, ya la retomaremos) **como demuestra claramente el desarrollo histórico de sus dos corrientes principales, la documental y la narrativa, cuando se observa con detenimiento.** (...) Si el cine quería ser realista tenía que haberse subido al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance. (Catalá Doménech 2005, 110-111)¹⁸⁹

23. *Grosso modo* puede decirse que **el cine es ciencia devenido en arte**. Son los avances de la ciencia y los estudios en torno al movimiento, los que habilitaron la fusión entre la tecnología y el entretenimiento de masas¹⁹⁰, que en los albores del siglo XX darían paso a uno de los inventos que modificó irremediabilmente las estructuras mentales, que revolucionó los sistemas registros documentales, habilitó la ‘máquina de los sueños’ -por los mismos años en que Freud conceptualiza su trabajo sobre el *inconsciente*- y abrió, a nuestros ojos e imaginación, un sin fin de mundos posibles. Como precisamente señala Román Gubern, “aquel inocente artefacto de Física Recreativa que aprovechaba el fenómeno de la persistencia retiniana para excitar el sistema nervioso de sus espectadores con emociones inéditas, estaba abriendo *una página nueva en la representación realista del mundo*, culminando el itinerario artístico que, iniciado por Stendhal, pasa por Flaubert, Balzac, Zola,

¹⁸⁹ (Subrayado propio)

¹⁹⁰ Como señala Vizcarra (2013), -En ciertos países como Estados Unidos, el carácter artístico del cine comenzó a desarrollarse gracias a los espacios creativos que promovieron algunos pioneros de esta incipiente industria. No obstante, desde la perspectiva de los primeros inversionistas, este medio fue concebido exclusivamente como un vehículo de entretenimiento dirigido a las clases populares, constituidas en gran medida por trabajadores migrantes. (Pag 24) A su vez, “como el resto de los espectáculos populares, el cine será, en aquellos años (entre el 1898 y 1911), denostado como una *competencia desleal* para el buen teatro, un *peligro para la salud y la moral* de los espectadores y una *amenaza* para las tradiciones y costumbres de las naciones.” (Alonso García 2008, 10-11).

el daguerrotipo y los impresionistas”(Gubern 2016, 29). **Síntoma y revelador del funcionamiento social**, esta es la clave de oro del análisis histórico del cine. Para algunos, “el padre fundador fue Fritz Lang, quien en ‘*M*’ (1931) da a entender las debilidades de la república de Weimar. Jean Renoir, antes de 1940, Vittorio de Sica y Claude Chabrol supieron de la misma manera, y en gran parte de su obra, ayudar a entender la Historia, la pluralidad de los comportamientos en una misma sociedad” (Ferro 2005, 8). El cineasta Béla Baláz (1888-1949) señala que fue a partir de 1924 que se dio por primera vez un discurso sistemático sobre la cultura visual, en el momento en el que el cine mudo alcanzó un punto climático en la historia. Baláz dirigió sus esfuerzos hacia una reforma social a favor de una revisualización de la cultura, desde la ejecución de la película hasta el cine.¹⁹¹ Como acertadamente refiere Noel Burch, “no deberíamos olvidar que la expansión económica y el acceso de la burguesía al poder político están íntimamente ligados a los progresos de las ciencias y de las técnicas, por lo que, al exponer las incidencias estrictamente científicas de este o aquel instrumento o modo de representación, no abandonamos en modo alguno el terreno histórico de las relaciones de producción”(Burch 1985, 25). Esta relación dialéctica entre ciencia e ideología es una cuestión que no debemos soslayar a la hora de estudiar el cine y sobre todo “la prehistoria del cine”.

24. Fue el italiano Ricciotto Canudo (1877-1923), allegado al movimiento futurista, uno de los creadores del primer cine-club en 1921 que llevó el nombre ‘*Los amigos del séptimo arte*’. De 1907 es su célebre “**Manifiesto de las Siete Artes**” que le abría las puertas al cinematógrafo al panteón de las Artes, ubicándolo privilegiadamente como la más completa síntesis de la modernidad:

“... a lo largo de todos estos siglos hasta el nuestro, entre todos los pueblos de la tierra, las dos Artes (Arquitectura y Música) y sus cuatro complementarias (Escultura y Pintura, Danza y Poesía) han seguido siempre las mismas. Lo que contingentes internacionales de pedantes han creído poder llamar ‘la evolución de las artes’ no es más que logomaquia. Nuestra época es incomparable desde el punto de vista de la fuerza interior y exterior, de la nueva creación de un mundo interior y exterior, del descubrimiento de energías hasta ahora insospechadas: interiores y exteriores, físicas y religiosas. Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso

¹⁹¹ Alvarez Portugal, Tania Vanessa (2014) *Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción* en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol XXXVI. Núm 105. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México. Pág 230

divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacados todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último, para *captar y fijar los ritmos de luz*. Es el cine.” (Canudo citado en Bayón 2007, 8)

25. Eadweard Muybridge (1830-1904), inventor, investigador y fotógrafo británico, se radicó en EEUU a partir de 1851 para trabajar sobre el registro del movimiento, a través de la toma de fotografías *sucesivas* (una preocupación científica de la época que invitaba a entusiastas y expertos). La cronofotografía tenía fines científicos por esos años. La aventura por grabar y descomponer el movimiento de los procesos naturales llevó al cinematógrafo a invadir y protagonizar la vida moderna. “La máquina (el cinematógrafo), allí, no pretende emular al ojo humano, sino por el contrario superarlo, ver más que él, asumir la propia condición tecnológica y superadora de lo humano que es inherente a la máquina” (Galuppo 2019, 19). Frederick Scott Archer (1813-1857), escultor británico, unos años después de las primeras tomas (o *vistas*), aceleró el proceso de registro en la placa fotográfica con la invención del colodión húmedo, que permitía reducir a treinta segundos de exposición lo que anteriormente necesitaba de varios minutos para imprimirse. Este procedimiento se llevaba a cabo a través de la sensibilización del colodión con el nitrato de plata sobre una placa de vidrio delgado, lo que apropiadamente en inglés se llama *film*. Esto conllevó el abandono paulatino del daguerrotipo por parte de los primeros fotógrafos, que necesitaban al menos diez minutos de exposición para lograr la impresión en la placa fotográfica. Fue en enero de 1839 -se dice que es el *año cero de la fotografía*-, durante una sesión de la Academia de Ciencias de París, cuando el astrónomo y físico francés Louis-Francois Arago -importante figura política y de ciencias- presentó un nuevo procedimiento que permitía reproducir de forma mecánica, sin intervención manual (como sucedía a los pintores flamencos del siglo XVII¹⁹²), las imágenes que se formaban en la cámara oscura, una máquina de dibujar utilizada, desde el siglo XVI, por los artistas.¹⁹³

¹⁹² Vermeer y la cámara oscura. Disponible

<http://arauco.org/SAPERAUDE/optica/siglodeoroholandes/vermeerylacamaraoscura.html>

¹⁹³ Un rico trabajo sobre los inicios de la fotografía puede encontrarse en Bajac, Quentin: *La invención de la fotografía*.

26. El *Boulevard du temple*, realizada por Louis Daguerre en 1839, nos muestra el detalle de un caballero a quien, haciéndose lustrar los zapatos, pasa a la posteridad como uno de los primeras fotografías donde aparece la silueta, la *sombra* mejor, de un burgués. Unos diez



minutos necesita la imagen para imprimirse sobre el soporte, una placa de cobre plateado. Como anota Juan Gelman, en uno de sus luminosos y reticulares artículos para el suplemento *Radar*, “Paul Valéry fue, tal vez, quien mejor definió la fascinante relación de la escritura con la imagen fija o en movimiento, siempre remedo de la eternidad. Dijo en la Sorbona, en 1939, con motivo del centenario del nacimiento de la fotografía: lo que capta la imaginación del poeta es el momento en el cuarto oscuro en que la imagen latente comienza a aparecer, en ese momento emocionante -bautizó- ‘del acontecimiento en estado visible’.” (Gelman 2005, 116) Estas palabras a propósito del registro del movimiento y la imaginación poética entran en relación justa con lo que venimos señalando si pensamos en el contexto de producción de ciertos discursos críticos -sobre y a partir de las imágenes- de principios de siglo, como fueron las obras de Walter Benjamin, Aby Warburg y Siegfried Kracauer, entre otros. “La grabación del movimiento mediante la fotografía en serie, junto con estudios sobre la fisiología de los ojos y sobre la psicología de la vista, fundan las bases para *la ilusión de movimiento* mediante la circulación suficientemente rápida de la propia serie de imágenes que proyecta el cinematógrafo. Hasta la década de 1930 la discusión teórica del cine gira en torno a la percepción y a la sensación de movimiento que genera él mismo. Esta discusión sobre la grabación medial del ser humano en movimiento y cuyo comportamiento expresivo se hace visible en la *pathosformel* - término forjado por Aby Warburg - o bien la patología de los ‘hombres visibles’ - término de Balázs -, así como en la cultura visual de los fenómenos urbanos trabajados por Siegfried Kracauer, y las técnicas de reproducción tratadas por Benjamin, son ideas y propuestas con gran potencial de desarrollo teórico-metodológico que continuamente son retomadas como puntos de partida por **la ciencia de las**

imágenes.”(Álvarez Portugal 2014, 232-234)¹⁹⁴. Estas experiencias, en la gran cadena tecnológica de la audiovisión técnica, se sitúan en el umbral del gran sueño frankensteiniano del siglo XIX: es decir, en “la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte” (Burch 1985, 29).

27. Las obras magnas de Benjamin y Warburg toman la imagen y el montaje como formas de exposición de sus investigaciones, a la vez que brindan herramientas críticas para el análisis social de las imágenes. Como menciona la historiadora del arte chilena Cecilia Valdéz, tanto el “*ATLAS Mnemosyne*, de Warburg, y *Passagenwerk*, de Benjamin, son dos obras monumentales, dos obras inacabadas y tal vez inacabables. Se trata de **dos archivos personales**, constituidos como instrumentos de trabajo, como aparatos auxiliares de la memoria propia, y que terminan siendo, en sí mismo y con la ayuda de la posteridad, una particular forma de obra; se trata de dos **operaciones de montaje**; se trata de *dos formas de creación de un particular espacio para las imágenes y para el pensamiento.*” (Valdéz 2012, 32)¹⁹⁵. Ya en 1930, meses después del fallecimiento de Warburg, Edgar Wind (1900-1971) dedicaba su participación en el cuarto Congreso de Estética sobre “Tiempo y Espacio” celebrado en Viena al concepto directriz de su maestro, la *Kulturwissenschaft*.¹⁹⁶

28. *El caballo en movimiento (1878)* es quizás la obra más reconocida de Eadweard Muybridge, donde aplica la *cronofotografía* en un experimento científico para esclarecer una vanidosa disputa entre dos acaudalados aficionados a al *turf*, sobre si quedaban o no suspendidas todas las extremidades del perisodáctilo durante la carrera. La hazaña no fue fácil. Ni barata, ya que gastaron 50.000 dólares y les tomó más de tres años de trabajo. Para esta aventura fue necesario manufacturar un obturador lo suficientemente rápido para descomponer en al menos doce fotografías el medio segundo del trote del animal (no olvidar que para eso fueron necesario al menos veinticuatro operadores provistos cada uno de sus cámaras oscuras). Fue una **revelación** para todos. A pesar de la extensión, ruego que me

¹⁹⁴[subrayado propio]

¹⁹⁵[subrayado propio]

¹⁹⁶ Ver Edgar Wind (1993) “El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética” en *La elocuencia de los símbolos*. Alianza Editorial. Madrid. Sigue siendo clarificador este texto porque realiza un desglose en tres partes de la influencia del concepto en la obra de Warburg. Además de rastrear cuáles fueron las influencias decisivas para la concreción de este término en la obra de su maestro, Wind destaca lo siguiente: “La particular contribución de Warburg al método histórico fue concebir las humanidades no sólo en su especificidad y en su totalidad, sino sobre todo en su **interrelación.**” (Págs 62-63)

disculpen, quisiera agregar la reflexión de Hans Belting a propósito de la imagen fija y la imagen en movimiento, pues me parece un maridaje apropiado a tenor de lo dicho:

“La fotografía, por mucho que haya continuado el campo visual rodeado por un marco, surgió de la protesta en contra del concepto de imagen de la pintura. No se trataba de un medio de la mirada, a la que reemplazaba por la cámara, sino de un medio del cuerpo, que creaba su sombra real y permanente. (...) La sombra surgió en el momento de la iluminación, pero perdió el cuerpo en el momento en que entró en contacto con los ojos de los espectadores. En la imagen fija, el movimiento de la vida quedaba congelado, como si se tratara de un recuerdo perdido que distingue la imagen fijada de la cultura occidental, de las imágenes representadas que en otras culturas han permanecido ligadas por más tiempo al ritual en movimiento o a la danza. Sólo con la imagen fílmica la fotografía pudo cubrir una carencia en la analogía corporal, que sin embargo se ocultó en la ficción de la presentación fílmica en beneficio de la simulación del movimiento. El flujo temporal del cine vive del montaje, que reconstruye en su *distribución* la unidad de imagen en el flujo del tratamiento cinematográfico a través de una forma medial distinta. En el juego coordinado de imágenes fílmicas con las *imágenes virtuales* del espectador de cine, que proceden tanto de sus recuerdos y sus sueños como de su ejercitación medial en el cine, se repite el doble sentido antropológico de las imágenes internas y externas, lo que ha ocupado una y otra vez a la teoría cinematográfica.” (Hans Belting 2007, 57)

29. Ocho horas necesitó Nicéphore Niépce para imprimir los bocetos de una primigenia fotografía; quince minutos le tomó a Louis Daguerre registrar la primera figura humana -un burgués haciéndose lustrar los zapatos-; pero fue con el colodión húmedo que se redujo a menos de treinta segundos el proceso de registro e impresión. El avance tecnológico con la aplicación del colodión húmedo, además de aligerar el proceso de registro fotográfico, permitió la comercialización a mayor escala de imágenes en álbumes para coleccionar, además de posibilitar un mayor realismo en las imágenes de los periódicos de la época. El *álbum familiar* ingresaba en los aposentos del burgués. Al colodión -conocido como algodón pólvora- lo reemplazará la *instantánea fotográfica* a partir de 1880 aproximadamente, reemplazando el soporte húmedo por una placa ‘seca’, reduciendo la exposición del modelo a unos pocos segundos, obteniendo mayor nitidez frente a los objetivos móviles. Sin embargo,

“el **cine** no se constituyó mecánicamente encadenando imágenes, sino que comenzó por **instalarse en el interior del tiempo de pose** que la fotografía, con la aceleración de las emulsiones, había abandonado”(Michaud 2017, 55). Por esos años, “**el tiempo y el movimiento** podían verse y experimentarse, pero no podrían reproducirse en su totalidad, **antes de la incursión del cine**. La ilusión que produce mediante procesos de movimiento generados gracias a la alienación de fotografías en serie dispuestas en un rollo y de su rápida proyección, abre un punto específico en la historia del cine. El cine rescata el vínculo entre la representación del movimiento y el ilusionismo que ya desde el siglo XVIII se perfilaba como norma en la educación, al revalorar la naturaleza mediante los sentidos y convertir así la experiencia del mundo empírico en medida de representación”(Alvarez Portugal 2014, 231). Como se lee en la *brochure (folleto)* explicativa del taumátropo, “ya se ha descubierto experimentalmente que la impresión que la mente recibe de esta manera dura cerca de un octavo de segundo después que la imagen haya sido removida...el taumátropo depende de este mismo principio óptico: la impresión que deja en la retina la imagen dibujada en el papel no se borra antes de que la imagen pintada en el otro lado llegue al ojo. La consecuencia es que las dos imágenes se ven al mismo tiempo” (Giorgio Agamben 2005, 26).

30. Este *excursus* sobre el registro fotográfico debe entenderse: por un lado, por ser de los primeros inventos modernos en ‘presentar un fragmento completo de la realidad’ a través del registro técnico y no manual (veamos cómo se complica a posteriori); por el otro, por poseer, a principios del siglo XX, un estatuto legal para registrar las imágenes bajo patentes, cosa que aprovecharon los primeros aventureros de la imagen en movimiento para proteger legalmente su recién nacido invento. “Desde 1893 hasta 1915 muchas compañías cinematográficas americanas y unas cuantas extranjeras se sirvieron de la posibilidad de patentar sus productos como imágenes fotográficas”(Tom Gunning 1991). Esto es importante, como bien señala Gaudreault, ya que “la necesidad de definir el filme como una entidad legal con fines de registro de patente ocasionó lo que podrían considerarse las primeras obras de la teoría del cine, si entendemos la teoría como el intento de definir la naturaleza del cine en relación a las demás artes”(Tom Gunning 1991). Sin embargo, estamos todavía ante el tiempo simple de los juguetes ópticos, en el ámbito de la dinámica circular de los zootropos o los fenakistocopios. Será el movimiento el que atraparé la imaginación de los primeros espectadores, pues “la base primordial del disfrute de las imágenes en movimiento no era el interés objetivo por algún tema, y mucho menos el interés estético por la presentación de ese tema, sino **el mero deleite por el hecho de que las cosas parecían**

moverse, sin importar de qué se tratara”(Catalá Doménech 2005, 116).¹⁹⁷ La complejización de la experiencia del tiempo de las imágenes, a través del aprovechamiento de herramientas narrativas propias de otras disciplinas artísticas, de la utilización del montaje alternado y la movilidad en los cortes, planos y contraplanos, comienza a trastocar ese primer acercamiento y fascinación por el movimiento hacia una inmersión en la imagen fílmica. Tal como señalaba Ricciotto Canudo, a principios del siglo XX: “el cine no es una nueva etapa de la fotografía; es un arte nuevo”(citado en Fernández Castrillo 2010, 7).

“Gracias al cine los hechos históricos dejarán una *huella en el porvenir*, se podrá reproducirlos naturalmente, no sólo en su época, sino también para generaciones futuras” (Sorlin 2008, 19). Estas fueron las palabras que utilizó un fabricante alemán de cámaras fotográficas en su catálogo del año 1898. Por esos años comenzaba a afianzarse el cine como el espectáculo de masas y la fascinación por la *escritura del movimiento en imágenes* cautivaba a legos y doctos, con la concomitante reactividad de ciertos sectores conservadores y alarmistas. En el mismo año, el escritor inglés H. G. Wells publica *La guerra de los mundos* -obra considerada, quizás, como la primera descripción de una invasión alienígena a la tierra¹⁹⁸(y a su vez, una contracara evidente del rol colonialista y devastador de Europa sobre el resto del mundo); que va a tener una influencia decisiva en la cultura popular.¹⁹⁹

31. Es al colaborador de Edison, William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), a quien se le adjudica por patente ser el inventor del *Kinetograph Theater* en *New Jersey*. Aunque pasó a la historia como **Black María** -dado su parecido con el transporte de esclavos- este ‘teatro quinescópico’ fue el primer laboratorio-estudio cinematográfico de América (del norte), escenario de las primeras grabaciones *circa* de 1895 que funcionó para potenciar los trabajos en torno al registro del movimiento, hasta que un incendio devoró todo y desplazaron el laboratorio a Menlo Park, California. Puede observarse cómo, desde ese primigenio invento donde sólo una persona podía estar presente en la visualización de la película, pasamos a las salas de proyección cinematográfica, que en sus inicios fueron salones de teatro aggiornados, carpas en espectáculos de ferias o sótanos desvencijados, para dar

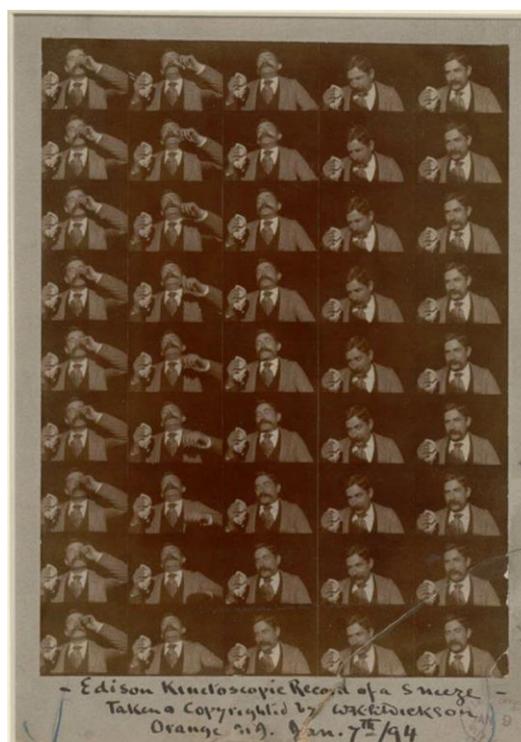
¹⁹⁷ Catalá Doménech, incluido en “Documental y Vanguardia” (2005), Cátedra. Signo e Imagen. Madrid. (Subrayado propio) Disponible <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/documental-y-vanguardia.pdf>

¹⁹⁸ ‘Relatos verdaderos’ de Luciano de Samosata (II d.c) https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-libro-que-se-adelanto-a-la-ciencia-ficcion-por-mas-de-un-milenio.html?fbclid=IwAR06pn5pBUxNTC7OXZdcskZKAbGXeEREn4GluOF8hMfqVtkIePTQ5cWT4_k

¹⁹⁹ En una reciente nota de Michael Benson, a raíz de los 50 años del alunizaje, emprende un rastreo de la influencia en el cine para la concreción del mayor paso en la historia de la humanidad dado por el hombre al arribar al satélite terrestre en 1968. Disponible <https://www.nytimes.com/es/2019/07/21/hombre-luna/?ref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es>

lugar al gran suceso popular de principios de siglo XX, en las salas oscuras de cine, especialmente confeccionadas la ocasión; para luego volver, en los inicios del siglo XXI, hacia una personalización del consumo ‘cinematográfico’²⁰⁰, esta vez desde el sillón -o cama- de la casa. Pero esto, lamentablemente, ya no es cine. El cine dejó de pensarse a partir de las salas cinematográficas para pensarse a partir de las múltiples y diversas formas del visionado en la vida cotidiana, convirtiéndose en un espectáculo *ubicuo*.

Laurie Dickson en el afán de registrar la patente de *El estornudo* (*Record of a Sneeze, 1894*²⁰¹), “hizo simplemente una copia de contacto de la película en toda su extensión en una larga cinta de papel de bromuro y lo mandó a la oficina de patentes para registrarla como una fotografía” (Michaud 2017, 38). Este **rollo** (similar al mítico ‘rollo de la vida’ en el que Kerouac vomitó frenéticamente su *road*-novela en un sólo párrafo de ciento veinte mil palabras) sería utilizado por Eastman Kodak para su revolucionaria cámara ligera -la Kodak 100, cuyo slogan “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto” significaría una revolución



social- que llevaría a una democratización del acceso al registro fotográfico, tanto en lo público como en lo privado.²⁰² Sin embargo, con la treta de la patente de la *fotografía extensa* aún quedaban por resolver algunas cuestiones, ya que no salvaguardaba a sus creadores por el *contenido* narrativo, aún rudimentario, de su historia. Por esos años (1910 - 1914), previo a la Gran Guerra, donde se aúnan información y propaganda y los avances técnicos permitieron un seguimiento más puntual y próximo de la información, nace el **noticiero** y se dota de una estructura (estilo, forma, estética), se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa, ganando audiencia y mercado. Se expande por todo el globo.²⁰³

²⁰⁰ ¿Usted cree que está viendo cine sentado en el sillón de su casa? Hay un excelente trabajo sobre la fragmentación de las prácticas del visionado, “El cine para ver en el cine, cine para ver en casa” de Marina Moguillansky (2017) en Revista Imagofagia N°15. Disponible <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/79427>

²⁰¹ La Biblioteca del Congreso de EEUU conserva este material y puede ser visto online, por ejemplo en: <https://www.youtube.com/watch?v=2wnOpDWSbyw>

²⁰² Cfr. Belting (2007)

²⁰³ (Ver el texto incluido en Ranalletti (2018) que habla del Noticiero Vasco y el cine documental británico del 30 al 45.

32. Aunque sea de manera esquemática (y como comentario al pasar) sirve, para reflexionar en torno a la producción cinematográfica incipiente, la partición que realiza Noël Burch para pensar los usos narrativos y los modos de reproducción del neonato arte. Por un lado, habla de un ‘*modo de representación primitivo*’ (MRP), comprendiendo para ello los primeros esbozos desde 1896 hasta 1915 aproximadamente; y, por otro, un ‘*modo de representación institucional*’²⁰⁴ (MRI), el periodo posterior al aporte de D. W. Griffith (el creador de *la sintaxis fílmica* tal y como la reconocemos hoy en día).²⁰⁵²⁰⁶ Estos primeros films (MRP) que suelen concebirse como escenas autónomas, proceden a partir de la autonomía de un plano con respecto al anterior, lo cual lleva a cierta fragmentariedad en el discurso, la frecuente mirada de los actores a la cámara y la presencia - en los primeros tiempos - de un narrador externo a la proyección. Veremos que el *El Gabinete del Dr Caligari* conservará varios elementos del MRP²⁰⁷ con un potente componente de vanguardia en los escenarios y las actuaciones, se le agrega una vuelta de tuerca en el guión original, lo que lleva a una nueva concepción del cine. Se lo considera, además de una de las primeras experiencias de cine de terror, unos de los pilares del llamado *cine d’arte*. A esto Burch lo denomina *modo de representación alternativo* (MRA). Es decir, se produce una conjunción: un encuentro entre una forma arcaica de hacer cine -o teatro filmado, ya que se trata de planos estáticos enmarcando el escenario- y las nuevas formas que las vanguardias supieron experimentar con la puesta en escena, las angulaciones de la cámara y el juego con el *montaje*, cuestión fundamental para pensar el cine. “El cine de vanguardia es un medio privilegiado para estudiar la experiencia temporal moderna porque es un complejo compendio de tiempos y discontinuidades. Y a su vez, la temporalidad es clave para definir y

²⁰⁴ La cátedra de ‘Historia del Cine’ de la UNC hizo un excelente *recorrido* sobre *El tragaluz infinito* de Noël Burch en su blog: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/historiadeltcine/>

²⁰⁵ Citado en Hueso Pinilla, Carlos (2012).

²⁰⁶ Como señala Galuppo en “Dispositivo cinematográfico y narración”, a propósito del proceso de institucionalización del modelo narrativo audiovisual que se convertirá en hegemónico para la industria cinematográfica: “Si en la agitada ebullición de todo el período mudo del cine, el sistema de evoluciona a base de prueba y error y genera y propone infinidad de recursos expresivos notables, muy pronto los descarta para decantar e incorporar únicamente los que sirven a un fin claramente definido en los primeros años: la **construcción de un modelo audiovisual** anclado en la tradición narrativa decimonónica, tanto literaria como teatral en sus vertientes populares, la constitución de un (no tan) nuevo espectáculo rentable. El dispositivo íntegro, en todas sus etapas, desde la disposición de lo profílmico, pasando por el registro hasta la sala de montaje y proyección, va generando un complejo sistema de ‘escritura’ paradójicamente pensado para ocultarse a la vista del espectador para no ser percibido como tal, sino como una traducción limitante y falseadora de la percepción natural humana, como una ‘ventana abierta’ a lo real, al mundo” (Galuppo 2018, 23).

²⁰⁷ De hecho, *El gabinete del Doctor Caligari* actúa de bisagra y marca un hito en la historia del cine, por inaugurar -de alguna manera, al menos de forma masiva- lo que posteriormente se llamará el cine-arte y el cine de terror. Inaugura el proyecto modernista por ser la primera película en desarrollar completa y deliberadamente la ilusión de continuidad más allá de la deconstrucción de los códigos del momento. Burch, crítico de cine, añade a esto que es este filme el que introduce la función estética dentro del cine. La forma narrativa de Caligari (relato enmarcado con personaje no creíble), influenciada claramente por el modernismo literario, logrará enclavarse en el cine y tendrá gran futuro en la industria cinematográfica.

estudiar la vanguardia cinematográfica. En ella se unen el interés por la exploración del movimiento, los experimentos con la imagen, la desafección narrativa y la afección por lo real. Propone también la subversión del campo fílmico (y, por veces, social). Los cineastas de vanguardia no construían un discurso temporal alternativo pero sí se dotaban de un cuerpo coherente de revuelta basado en la exploración de esas temporalidades diversas. Trataron también de establecer **la imagen como método**, de deconstruir la racionalización instrumental del dominio visual y propusieron que de la variedad de discursos temporales en convivencia emanaba una nueva forma de historia y de imagen” (Barreiro González 2011).

Como señala Erwin Panofsky, en su clásico (y único trabajo) sobre el cine: “en un primer momento encontramos un simple registro de movimientos: caballos a galope, trenes ferroviarios, coches de bomberos, acontecimientos deportivos, escenas callejeras. Cuando poco después comenzaron a realizar films narrativos, éstos eran producidos por fotógrafos que eran cualquier cosa menos ‘productores’ y ‘directores’, interpretados por personas que eran cualquier cosa menos actores, y disfrutados por gente que se habrían sentido muy ofendidos si alguien les hubiera llamado ‘aficionados al arte’ ”(Panofsky, 2000). Por esos años, “antes de que se imponga en el cine -a partir de 1895- un estilo sincrético que combina diferentes tipos de representaciones (miméticas, simbólicas, diagramáticas...), los films descansan en un sistema de relaciones que no proceden sino de las figuras, independientemente del lugar donde se encuentran expuestas, como si este último fuera lisa y llanamente anulado: la descripción del espacio sigue siendo esquemática, la definición del campo no está claramente constituida y la tela negra tendida en el fondo de la escena, más que instituirlo, manifiesta la ausencia de un lugar.” (Michaud 2017, 44).

33. Como se sabe, las primeras proyecciones cinematográficas -o *vistas*, como se le llamaron- fueron en ferias, cafés y, posteriormente, en teatros. Al principio, su duración era de segundos o quizás de 1 o 2 minutos (algo así como los videos virales que circulan hoy por WhatsApp). Pero “debemos entender que el acto de los Lumière de proyectar en la pantalla del Grand Café, por ejemplo, una locomotora en la *Gare de La Ciotat* guarda muchas similitudes con lo que ya había sucedido en la Exposición Universal de París de 1878 y que volvió a suceder de forma todavía más espectacular en la de 1889, donde pudo contemplarse

“la más fabulosa orquestación de industria y espectáculo que jamás se había concebido”²⁰⁸, es decir, la presentación en sociedad de los elementos que conforman **la nueva realidad industrial a través de la espectacularización de los mismos**. De igual manera, la mirada que impulsa el nacimiento²⁰⁹ del cine etnográfico por esas fechas guarda muchas similitudes con la inclusión en esos certámenes de elementos y escenas coloniales: “cuando el *Khedive* de Egipto realizó un viaje oficial a la Exposición se hospedó en el pabellón egipcio, decorado como un palacio medieval. Se había convertido en un maniquí vivo postrado para deleite del espectador occidental”²¹⁰. No hay mucha distancia entre este espectáculo y la filmación de una mujer *wolof* confeccionando cerámica por parte de Félix-Louis Regnault en 1895. Es decir, no hay mucha distancia, siempre que obviemos el hecho trascendental de que, en la filmación de Regnault, la mujer *wolof* se ha convertido en imagen material, *objetiva*, mientras que el *Khedive* no era más que una proto-imagen, un síntoma transitorio. (...) *No sólo nos encontramos ante una apoteosis del objeto y de la objetivación, sino que la técnica lo convierte todo en objeto, en imagen; objetos y personas por igual*. Como dice Morin, ‘la gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino **por la imagen de lo real**’ (Catalá Doménech 2005, 115-116)²¹¹. Ubicado a unos pasos de la Ópera de París, el Grand Café de París convocó a las primeras proyecciones públicas donde se agolpó la muchedumbre curiosa para ver la *sombra de las cosas*, tal como describió azorado Máximo Gorki sobre su visita al *reino de las sombras*, ese ‘mundo sin sonido, sin color’.

34. Los amantes del cine detrás de las cámaras se han encargado de mostrarnos cómo se componen estas películas y su soporte material; basta sólo recordar *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov o en la distopía de Quentin Tarantino *Inglourious Bastards* (2009), donde incendian el cine (con kilómetros de celuloide) para acabar con la cúpula del nazismo. Es en 1909 cuando se patentiza la utilización del formato de 35mm de celuloide para la distribución de las películas. Creado por George Eastman, fundador de la Eastman Kodak en 1888, el rollo de

²⁰⁸Canogar, Daniel (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Julio Ollero Editor,. Madrid

²⁰⁹ Se toma 1895 como fecha inaugural. En el mismo año del acta de nacimiento del cine - precisamente el 28 de diciembre de 1895, para este invento-, Wilhelm Roentgen, un ingeniero y físico alemán, descubrió los rayos X en 1895, los cuales revelaron realidades invisibles hasta el momento al ojo humano. En cierta manera, el cine permitía lo mismo con la realidad circundante. Por esos años, los hermanos Wriath experimentaban con el balanceo de las alas en los primeros aviones, y para diciembre de 1903 lograron el primer vuelo: 1 minuto 27 segundos.

²¹⁰ Canogar, Daniel (1992) Op. Cit. Citado en Catalá Doménech, J.M. (2005) “Film-ensayo y vanguardia” en *Documental y vanguardia*. Cátedra. Madrid. Disponible en <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/documental-y-vanguardia.pdf>

²¹¹(Subrayado propio)

película vino a suplantar a la placa de vidrio utilizada hasta ese entonces junto al coloidón húmedo. La popularidad del invento se debió a que “...el aparato de Lumière era tan fácil de manejar como el de un fotógrafo aficionado; al enfocarlo sobre los aspectos familiares de su vida familiar, de su fábrica, de sus viajes, de sus veraneos, el industrial lionés demostró por primera vez que el cine era la *máquina para rehacer la vida*, para mostrar a la naturaleza y al hombre en su trabajo y en sus placeres”(Sadoul 1950, 15). Pueden verse algunas de las imágenes grabadas por los Hermanos Lumière en el documental *De Caligari a Hitler* (2016) de Rüdiger Suchsland, excelente ensayo fílmico sobre el cine en la Alemania de los años 20’ y la mirada única que tiene el cine para recuperar y ver más allá del ojo humano a través del tiempo.

Estas observaciones sobre el *soporte*²¹² en el cine, tal como las presentamos en el capítulo precedente, tienen su fundamento en la *cultura visual*. Pues, si dicho campo de estudios busca tomar en consideración los elementos constitutivos y necesarios para hacer que una *image* se configure como una *picture*²¹³, debemos considerar el *soporte* en términos concretos, históricos y culturalmente situados; es decir, hay que pensar *in contexto* las condiciones técnico-materiales que contribuyen a determinar los modos en que una imagen circula. Recordemos que el cine bien puede ser un espectáculo de *pictures*, como señaló Mitchell. “En el contexto de la cinematografía, lo analógico se equipara al soporte fotoquímico, estándar universal durante más de un siglo desde su aparición. Sin embargo, también la electrónica tiene una vertiente analógica representada por las cintas magnéticas de grabación y otros formatos videográficos. Por esta razón, se utiliza el término fotoquímico o negativo fotoquímico para referirse a lo que Aicher denominaría analógico. Este soporte también es denominado ‘película’ en castellano y ‘film’ en inglés. Con la aparición de las cámaras de cinematografía digital se inicia un nuevo contexto en el que tanto los sensores como el negativo fotoquímico se presentan como soportes de calidad suficiente para la captación. La película puede hacerse sin película. El film puede filmarse sin film.”²¹⁴ Sin embargo, ahora los archivos de lo audiovisual estarían resguardados bajo ceros y unos, cuestión que Wolfgang Ernst, teórico de los medios alemán, señala como un punto de estudio

²¹² Andrea Pinotti y Antonio Somaini (2016) *Capítulo IV: Soportes, medios, dispositivos*. en [Cultura visual. Imágenes, miradas, medios, dispositivos](#). Traducción: Marina G. De Angelis. Material de cátedra de Antropología Visual Expandida (Guarini) Curso 2018 - Fac. Filosofía y Letras. UBA.

²¹³ Consulta bibliografía sobre Cultura Visual o Giro Icónico. Es W. J. T. Mitchell quién en *¿Qué quieren las imágenes?* dedica su estudio completamente a las *pictures*, estas entendidas como ‘un complejo ensamblaje de elementos virtuales, materiales y simbólicos’. Ver Cap A

²¹⁴ https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83343/RSG_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

necesario en lo que ha dado llamar *arqueología de los medios radical*.²¹⁵ Puesto que nada asegura que la nube resguarde para siempre los archivos.

Ante semejante aluvión de consideraciones sobre el soporte, uno se pregunta: ¿Y qué tiene de especial el celuloide para que directores de cine se nieguen a usar cámaras digitales? Veamos. “En cada fotograma de la película química, los granos de plata que forman la emulsión reaccionan de formas totalmente distintas a la incidencia de la luz, no hay un patrón definido. Mientras que en la cámara digital hay unos píxeles predeterminados que siempre van a estar en la misma posición, así que la película química posee una vida interior dentro de cada imagen, unas texturas y movimientos únicos, que no pueden ser captados con formatos digitales.”²¹⁶ Esa vida al interior de las imágenes es lo que se quiere resguardar, por ejemplo, en *Dawson City*, el film-ensayo de Bill Morrison. En una entrevista durante el Festival Internacional de Cine de Valdivia en 2016, ante la consulta por el tipo de material de trabajo y la técnica *-found footage-* que utiliza al realizar sus films, Morrison declara que **la degradación que presenta el filmico lo moviliza** por los rastros de tiempo, historia y tradición que cargan en sí; algo así como el componente *aurático* del que hablaba Benjamin en su famoso opúsculo. Lo trabaja como un personaje de sus películas ya que, según sus palabras, estos *frames* ‘hablan de la mortalidad de los films y de la imagen en sí’²¹⁷.

35. El *Kino-Glaz* (Cine-Ojo), teoría cinematográfica próxima al formalismo ruso y a las vanguardias soviéticas puede ayudar a comprender un poco esta tendencia bifronte de los inicios del cine, entre el documental y la ficción, que estuvimos trabajando. Detrás de la búsqueda de una *objetividad integral* de la imagen por parte de quien fuera el teórico detrás del noticiero *Kino-Pravda* o Cine-Verdad, Dziga Vertov, quien cimentó las bases del noticiero televisivo, del cine experimental y revolucionó el cine documental para siempre con su *El hombre de la cámara* (1929), podemos ver la contundencia de la potencia de las imágenes en transmitirnos las huellas del pasado. San Petersburgo es registrada a través del lente de una cámara que pasea por la ciudad atravesando a través de todas las fases necesarias para la gestación de una película (desde el registro, posicionamiento de la cámara, sala de montaje hasta llegar a la sala, donde termina el film). Es a través de múltiples técnicas

²¹⁵ Encuentro sobre Arqueología de los Medios. Thomas Elsaesser, Wolfgang Ernst & DARTS que tuvo lugar en La Virreina Centre de la Imatge el 1ero de diciembre de 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LQtj15Yh7D8> con traducción al español.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Entrevista disponible <http://lafuga.cl/bill-morrison/859>

innovadoras, ofreciendo testimonios directos del registro *in contexto*, que esta *ventana al mundo* puede ofrecernos imágenes tomadas de primera mano de la capital de la URSS hacia finales de la década del 20'. El **contagio (virus)** es quizás uno de los indicios más evidentes del poder de transformación que tienen las imágenes en nuestro imaginario social. “El cine de vanguardia también ha tenido siempre una vocación realista, utópicamente realista, sólo que en lugar de encarnar una realidad ajena a los procedimientos técnicos, epistemológicos y estéticos, como pretende hacer el documental, se dedica a jugar directamente con la imagen del mundo, caso del surrealismo, o a buscar una nueva imagen de ese mundo a través de una percepción renovada que, de todas formas, se produce mediante una serie de estrategias de reconversión de las imágenes del mundo, como ocurre principalmente en la vanguardia norteamericana” (Catalá Doménech 2005, 119).

36. Las fronteras entre las humanidades son cada vez más porosas, y tal como señala Sandra Carli, “entre lo visible y lo no visible, entre las palabras dichas y el silencio, entre la cercanía y la lejanía, entre la realidad y la irrealidad, (entre) lo capturado por la imagen y lo inasible, una ‘pedagogía de la imagen’ debería evitar pretender una sujeción a la imagen que insista en su literalidad y que eluda sus silencios, su afuera incapturable. Se trata de una pedagogía que, a través de la imagen, invite al encuentro con la humanidad conocida y desconocida que nos rodea”(Carli 2014, 95). Una vez presentado el motivo del próximo capítulo, sólo nos resta retomar la cuestión del cine como un **aliado estratégico** para terminar este apartado²¹⁸. Retomando una vez más las palabras del pedagogo español Enrique Martínez-Salanova, consideramos que “el cine da la posibilidad de ser utilizado en las aulas de dos maneras fundamentales: como instrumento técnico de trabajo, en primer lugar y como sustento conceptual, ideológico y cultural, por otro. Como instrumento técnico de trabajo, sirve de punto de partida para conocer diversos modos de acceder a la sociedad y descubrir la realidad. Las técnicas propias del lenguaje cinematográfico son un soporte ideal para iniciarse

²¹⁸ “Al considerar su utilización (independiente del objetivo trazado, modalidad didáctica a implementar, contenido disciplinar a trabajar) se estiman como notorios algunos de los objetivos posibles de lograr: * Sensibilizar a alumnas y alumnos sobre la importancia del cine como elemento de apoyo en su aprendizaje, vehículo de cultura en su vida e instrumento de debate y reflexión para su educación. * Conocer el lenguaje cinematográfico como base de profundización en lo social y humano y sus posibilidades de transmisor de mensajes. * Valorar lo que la técnica cinematográfica ofrece como fuente de relato, de entretenimiento, de arte y creatividad. * Appreciar el cine como fenómeno estético que articula un tiempo y un espacio para el desarrollo del pensamiento. * Reflexionar sobre el mundo que se presenta en las obras fílmicas representado en estructuras sociales, económicas y culturales determinadas, procurando desarrollar una mirada crítica sobre éstas y las capacidades de expresión verbal y escrita. * Estructurar un aprendizaje reflexivo asociado a las diferentes temáticas de las obras cinematográficas y su vinculación con el desarrollo multidisciplinar de los núcleos temáticos del sector de Historia, Geografía y Ciencias Sociales. * Ejecutar diversas tareas intelectuales en que se plasmen la reflexión, el análisis y la crítica basándose en obras fílmicas y contextos históricos-sociales determinados” (Bustos Betanzo 2010, 6).

Disponible

http://www.adeepra.org.ar/congresos/Congreso%20IBEROAMERICANO/EDUCARTISTICA/RLE3324_Bustos.pdf

en la investigación de hechos, novedades y formas de comportamiento social. Como sustento conceptual, ideológico y cultural, lo que presenta el cine es normalmente reflejo de la misma vida. Esta vida, o una parte de ella, es la forma de comportarse en un momento dado el país y el mundo, y merece ser tenida en cuenta para profundizarla más y para valorarla e incluirla en las acciones de aprendizaje. El análisis, aunque sea como contraste, debe cuestionar la misma realidad que presentan con frecuencia los medios de comunicación, con el fin de defenderse de la manipulación y evitarla en la medida en que se pueda” (Martínez-Salanova 2005).

El ojo sin párpado²¹⁹



Bertall, *Las revelaciones brutales*. Grabado tomado de H. de Balzac. *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, 1846. Recuperado de Didi Huberman - La Imagen Superviviente. (pág 385)

²¹⁹ *El ojo sin párpado* (*L'oeil sans paupière*) es un **relato de terror** del escritor francés **Philarète Charles** (1798-1873), publicado en la **antología** de 1832: *Cuentos marrones* (*Contes bruns*), donde además se incluyeron **cuentos** de otros autores. De hecho, durante algún tiempo se le atribuyó nada menos que a **Honoré de Balzac** la autoría de este magnífico **relato**. *El ojo sin párpado*, verdadero clásico entre los **cuentos de Philarète Charles**, nos sitúa en Escocia, durante la noche de **Halloween**, cuya colorida parafernalia se sostiene sobre los cimientos de una antigua tradición pagana; la cual, de tanto en tanto, despierta para recordarnos que sus horrores todavía siguen vigentes. Tomado de <http://elespejogotico.blogspot.com/2009/12/el-ojo-sin-parpado-philarete-chasles.html>

¿Alma de dinamita en nuestra mente?²²⁰

“El punto esencial del sueño no es tanto lo que resucita del pasado, como lo que anuncia del futuro. Presagia y anuncia el momento en el cual la (persona) enferma develará por fin a su analista ese secreto que aún no conoce y que, no obstante, es la carga más pesada de su presente (...) el sueño anticipa el momento de la liberación. Es presagio de la historia, incluso antes de ser repetición obligada del pasado traumático”.

Michel Foucault

“El cine alemán fue explosivo desde sus comienzos. (...) Entre 1918 y 1923 reinaba el caos en Alemania, y a resultas de ello la mentalidad horrorizada de los alemanes se liberó de todas las convenciones que generalmente condicionan la vida humana. En dichas condiciones el alma infeliz e inquieta no sólo se refugió en la región fantástica del terror sino que además vagó cual desconocida por la realidad cotidiana de aquel tiempo. (...). Esa alma errante fue la que concibió a los locos, sonámbulos, vampiros y asesinos que conformaron la realidad expresionista de *Caligari* y las demás películas”.

Thomas Elsaesser

“Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos”.

Walter Benjamin

²²⁰ Es el título del excelente trabajo de Thomas Elsaesser sobre el cine alemán de terror y fantasía de los años 20', que bien puede leerse en paralelo a *Sombras de Weimar* (1990) de Vicente Sánchez-Biosca y al ya citado film-ensayo *De Caligari a Hitler* (2016) de Rüdiger Suchsland

1. Se apaga la luz²²¹. Llegan los últimos rezagados a conseguir su butaca. El proyccionista²²² enciende la lámpara y comienza el film²²³. Suena *Dies irae* (“Día de la ira”, famoso himno latino del siglo XIII, adaptado por Wendy Carlos), mientras el *ojo-cámara* sobrevuela -casi rozando el agua- un lago de las montañas de Colorado, hasta que un brusco movimiento -como si una especie de radar lo hubiera despertado- lo orienta hacia el vehículo en donde se desplaza *nuestro* protagonista. Como si de un *querubín* (o *daemon*²²⁴ al estilo griego antiguo) se tratase, ahora observamos al escarabajo de la familia Torrance desde un plano cenital²²⁵; vemos cómo, poco a poco, comienza a adentrarse en las montañas que empiezan a lucir sus primeras nevadas. A *Stanley Kubrick film* en letra cian fuerte emerge del margen inferior. Se intensifica la música. Una advertencia: *A modern masterpiece of horror* reza en los afiches promocionales. La música nos anticipa una atmósfera densa, espesa, de violencia en el ambiente que contrasta con la estética elegida (y, a su vez, dicha elección se encuentra en las antípodas del cine de terror que se producía por esos años).

Kubrick, a través de la fotografía y departamento de arte²²⁶, se esmeró en conferir un efecto realista a la película, evitando que el hotel adquiriera las clásicas características góticas del hotel embrujado. Un *stimmung* -atmósfera o estado de ánimo- anticipatorio flotará durante todo el film (acompañado por la banda sonora), contrastando con el realismo pop del vestuario y la profundidad de campo en la cámara que no permite, como en las películas clásicas de terror, que de la sombra o de lo oscuro *emerja* lo monstruoso. Esto no sucede, la imagen es diferente. No hay rastros ni evidencia hacia esa estética del terror propia de la clase

²²¹ “En el espectáculo cinematográfico, la **oscuridad** del local y otros dispositivos **crean en el espectador una situación semi-hipnótica**, en la que éste acepta el flujo sobre la pantalla con autoridad onírica (= con la autoridad de lo verdadero), del mismo modo que los sujetos alienados en la caverna de Platón creían ver en las sombras proyectadas en su pared la ‘vida real’...” (Gubern 1978, 18) Ver además a partir de la página 21 el decálogo que presenta el autor a propósito de la analogía entre comunicación cinematográfica y experiencia cinematográfica.

²²² Oficio hoy ya casi extinto. Ver <https://diariodelcineasta.com/una-profesion-extinguida-proyeccionista-de-cine/>

²²³ El film es *The Shining* (1979) de Stanley Kubrick. Puede verse la *obertura* en https://www.youtube.com/watch?v=kiV3J_e977Q. En un reciente artículo puede verse la circulación de este himno latino de 800 años en el cine de Hollywood. Ver https://verne.elpais.com/verne/2019/09/17/articulo/1568718161_723837.html

²²⁴ El *daimón* no designa una clase de seres divino sino **una peculiar forma de actuar**. Es un poder impenetrable, una fuerza que impulsa al hombre sin que pueda nombrar a su ‘agente’. **Daimón es el rostro velado de la actividad divina**, el complemento necesario a la visión ‘homérica’ de los dioses como individuos con características personales. Heráclito señaló que “el carácter es para la persona su *daimón*”.

²²⁵ <https://dibujourjc.wordpress.com/2019/04/06/encuadre-y-tipos-de-planos/> Puede verse un buen ejemplo de uso de plano, angulación y encuadre a partir de *The Shining*.

²²⁶ “El director artístico Ray Walter recorrió durante meses toda América fotografiando hoteles, apartamentos y otros lugares que pudieran servir de referencia. Fotografió cientos de sitios y, basándose en esas fotografías, elegimos las que nos gustaron, y entonces los dibujantes realizaron los dibujos de trabajo sobre esas fotografías, pero conservando la escala exacta”. (...) Todos los detalles del decorado están fielmente copiados de edificios e interiores auténticos. El exterior del hotel Overlook está basado en un hotel de Colorado, y los interiores, de muchos sitios distintos, son todos existentes. El retrete rojo y blanco, por ejemplo, donde Jack habla con el camarero Grady, que le ha tirado una bebida encima, es un retrete construido por Frank Lloyd Wright, que mi director artístico encontró en un hotel de Phoenix (Arizona)”. Extraído de <http://kubrickencastellano.blogspot.com/2011/01/shining.html>

‘B’ (el director rehúye a los efectistas procedimientos clásicos del género, tales como el *shock visual frenético*, los planos y contraplanos, las penumbras como origen del terror, etc.), sino más bien una estética clásica de película cercana al *american way life*. Estamos por ver *un día de ira*. Alcoholismo. Fractura familiar. Encierro y aislamiento. Incomunicación. Locura y fantasmas. Alucinaciones. Filicidio. En fin, se trata del naufragio psicológico de un escritor sin inspiración, encerrado en un bucle sin fin (como la cinta de Moebius): *All work and no play makes Jack a dull boy*. La película, por supuesto, es *The Shining* (Kubrick 1979), El Resplandor. Una vez que ingresamos al Hotel Overlook -cuya traducción literal sería *más allá de la mirada*, emplazado sobre un antiguo cementerio indio-, vemos recorrer a Danny en su triciclo el inmenso laberinto de habitaciones y salones; en esa travesía se retomará ese desplazamiento de cámara, ingrávito y fantasmal, que vemos al inicio del film, y que, como si de un ave o de un espectro se tratase, se convertirá en otro personaje clave de nuestra historia. Este movimiento de cámara tuvo sus antecedentes pero fue a través de la implementación de la *steadycam* que significó una revolución en la manera de filmar y participar al espectador²²⁷. La movilidad de la cámara habilita un espectador activo. Puede decirse que se trata de un recuerdo a la cámara subjetiva-fantasma²²⁸ de Murnau, como en la película que trabajó junto a Carl Mayer (co-guionista original de *Caligari*) en *Der Letzte Mann* (1924).

Y a todo esto, ¿Por qué estamos hablando del cine de terror de los años 80’ y no del terror de los años 20’ con el *Dr. Caligari* como se propuso para este capítulo?²²⁹ Bueno, ya veremos que tienen más cosas en común de las que aparentemente nos ofrecen las imágenes. A ambas películas mencionadas les corresponde el *cómo* está filmada como clave de lectura

²²⁷ La *steadycam* o estabilizador de cámara, diseñada en 1976 por Garret Brown, se popularizó con *El resplandor* aunque ya había aparecido en otras películas. La primera vez que se usó fue en *Esta es mi tierra* (Hal Ashby, 1976) y después en *Rocky* (John G. Avildsen, 1976). De la aparatosidad del principio, el mecanismo se fue aligerando para facilitar el rodaje.

²²⁸ “El estilo de cámara móvil de *Der letzte Mann* tuvo un impacto internacional en el cine. La cámara se movió por las calles de la ciudad, las viviendas llenas de gente y los pasillos de los hoteles, y desempeñó un papel integral en la película al registrar personas e incidentes desde un punto de vista limitado. Delimitado por las restricciones técnicas de la época, el destacado cineasta Karl Freund empleó técnicas tan ingeniosas como cámaras montadas en bicicletas y cables aéreos para crear un torbellino de imágenes subjetivas. Durante una memorable secuencia, Freund se ató una cámara a la cintura y tropezaba en el set mientras estaba en patines para retratar el punto de vista del protagonista borracho. También es impresionante el hecho de que la historia se cuenta completamente en pantomima: solo se usa una tarjeta de título en toda la película muda de 77 minutos. La cámara móvil y un uso magistral de la luz y las sombras, técnicas desarrolladas más adelante en sus películas posteriores, le valieron a Murnau el apodo del Gran Impresionista.” Este comentario puede leerse completo en: <https://www.historiahoy.com.ar/la-camara-fantasma-n638> Este trabajo con la cámara y con las impresiones subjetivas, o como si de una cámara fantasma se tratase, ofrecerá numerosas experiencias que pueden rastrearse hasta el uso de la *steady-cam* en *The Shining*. La implementación de esta técnica significó un *plus* para la película y los deseos de Kubrick de exponer una visión lo más amplia posible de la realidad convertida en acción.

²²⁹ El llamado terror doméstico puede leerse desde la década del 60’ en adelante, con *Psicosis* (Hitchcock 1960), tal como señala Vicente Sánchez-Biosca en *Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno*. (1995) Vertigo, Revista de cine. (11): 62-65.

(es decir, la forma en la que está filmada condiciona el efecto terrorífico buscado, la crítica social velada en forma alegórica²³⁰). Como hemos señalado, el tema principal al que nos invita reflexionar Kubrick es la ruptura de la institución familiar, tomando como modelo el género de terror que desde *El exorcista* 1973 había revitalizado la pantalla diabólica. El **subsuelo** que venía a mostrar era el lado oscuro del aparente feliz estilo de vida americano. Para ello, como comenta Michel Ciment, utilizó la estética valiéndose de “iluminaciones expresionistas”, de los *shocks* visuales que Danny Torrance ve a través del *resplandor*. Así “la violencia no era demasiado explícita, pero se sentía con fuerza gracias a la realización y al montaje del texto filmico” (Peral 2018, 482 483). Por último, a manera de anécdota, vale señalar que la famosa escena “*here’s johnny*” hacia el final de la película está tomada de un film sueco -*The phantom carriage*²³¹ (Victor Sjöström 1921)- del cual extrae la fuerza dramática de clara influencia expresionista.

Roger Boussinot ha definido al cine como “**el arte de proyectar al espectador en el interior de la pantalla sin moverle de su butaca**”²³²; una definición acertada si pensamos en el involucramiento del espectador frente a la pantalla, tal como sucede por ejemplo en *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen 1985). Y puesto que “aprender es comprender las relaciones existentes entre las cosas”, como señaló Jean Renoir, intentaremos comprender algunas de las interconexiones entre el cine de los 20’ durante la República de Weimar²³³ y cómo se modeló a partir de los 80’ el terror norteamericano. Seguramente el lector habrá pensado, quizás no aún (pero de seguro coincidirá con quien escribe), en Tim Burton (1958), como un director marcadamente influenciado por el cine expresionista alemán, desde *Vincent* (1982) - cortometraje de 5 minutos en blanco y negro-, pasando *Edward Scissorhands* (1990), en *The Nightmare Before Christmas* (1993), y en *Corpse Bride* (2005); por mencionar sólo algunas.²³⁴

²³⁰ El genial Mark Fisher (1968-2017) realizó una entrada en su blog, *K-Punk*, sobre *The Shining*: “Siempre has sido el conserje: los espacios espectrales del hotel Overlook”. En este incisivo comentario leemos: “La violencia ha sido grabada en el ‘aparato psíquico’ de Jack mucho tiempo atrás, en la infancia (la novela detalla hasta cierto punto el abuso que el propio Jack sufrió por parte de su padre), pero requiere de los ‘espacio espectrales’ del Hotel Overlook para que esas impresiones pasen a ser una ‘exposición’ a ser una ‘imagen’, un acto real de violencia.” (2019, 257)

²³¹ Aquí pueden encontrarse las escenas de ambas películas en paralelo: <https://www.bolsamania.com/cine/de-aqui-copio-stanley-kubrick-la-escena-del-hacha-y-la-puerta-de-el-resplandor/>

²³² Citado en Alonso García, Luis (2018) Pág 15. (Subrayado propio)

²³³ “El término República de Weimar fue aplicado por la historiografía posterior, el país conservó su nombre de *Deutsches Reich* (Imperio Alemán). La denominación procede de la ciudad homónima, Weimar, lugar en el que se reunió la Asamblea Nacional Constituyente y se proclamó la nueva constitución aprobada el 31 de julio y entró en vigor en agosto de 1919.” (ver nota 34)

²³⁴ Numerosos trabajos, tanto en papel como audiovisual, ofrecen ejemplos de esta influencia del cine de los años 20’ en el cine de Burton. Disponible: <https://revistacodigo.com/cine/video-el-expresionismo-aleman-en-el-cine-de-tim-burton/>. “El mundo expresionista de Tim Burton”, en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=VyA5A5Z2dlQ>.

Los relatos-marcos (recurso heredado de la literatura), los giros psicológicos finales (*plot twist*), o los juegos mentales (a través de la narración ‘poco fiel’ de un personaje del film), son algunos -de los muchos- ejemplos que podemos reconocer en el cine de Weimar como precursores de películas como *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan 1999), *El club de la pelea* (David Fincher 1997) o *La isla siniestra* (Martin Scorsese 2010), por mencionar algunas. Estas formas narrativas no lineales, más propias de la experimentación en literatura, se retrotraen en el tiempo y pueden rastrearse en las obras tempranas de Joseph Conrad, Virginia Woolf o James Joyce, por ejemplo.

2. Ríos de tinta y gran flujo de imágenes se han construido o esbozado en torno a *Das Cabinet des Dr. Caligari (R. Wiene, 1920)*²³⁵, desde trabajos académicos, reversiones, hasta homenajes en películas posteriores. Basta sólo con hojear la entrada de Wikipedia y sus notas, para darse una idea. Las influencias del expresionismo literario y pictórico son un claro ejemplo en la obra que marcarán tendencia. A su vez, fueron una de las primeras expresiones de un arte que el nazismo condenó como ‘arte degenerado’ en la década del 30’ pero que venía a reaccionar frente al impresionismo como arte burgués, y sobre todo como una expresión vital del artista creador que logra hacer visibles las visiones interiores. Este movimiento artístico de principios de siglo XX buscó representar, no al mundo tal cual se veía sino más bien al mundo tal como era percibido en su interior por el artista-poeta. Las distintas aproximaciones que podemos encontrar sobre el expresionismo ligan entre sí el sentir del hastío provocado por las circunstancias sociales en la nueva vida urbana, la guerra inminente y las consecuencias psicológicas en la gente.²³⁶ Numerosos textos hablan del espíritu agorero de los expresionistas que prefiguraban la desolación y el horror de la Gran Guerra en sus poemas y pinturas. El tema del **doppelgänger**, presente en la literatura fantástica y de terror desde fines del siglo XVIII, principalmente a partir del romanticismo y su idea de la sombra como ‘materialización’ del lado oscuro y misterioso del ser humano, es un tema de profunda raigambre psicológica que el expresionismo se encargó de mostrar e indagar, tanto en la pintura, en la poesía y teatro, como en el cine; y que, como ya vimos, puede rastrearse hasta los inicios conjeturales de la pintura y la escultura (Stoichita 1997). El

²³⁵ Resulta muy útil el análisis descriptivo de la obra en secuencias para tener presente la estructura argumental. Disponible en <https://vanguardiasxx.files.wordpress.com/2014/06/gabinete-dr-caligari.pdf>

²³⁶ La extensión de estas páginas no permiten un desarrollo más pormenorizado del contexto histórico, social y económico durante la República de Weimar. Para ello pueden consultarse el excelente análisis que hace Sara Corredera Barbado en “El cine como reflejo del período de entreguerras: expresionismo alemán” (2014). Además del análisis del contexto, cuenta con un comentario somero sobre algunos de los hitos del cine expresionista, sus precursores y las influencias posteriores. Disponible en http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/16361/TFG_F_2015_99.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Caligarismo se nos presenta, entonces, como un eslabón más en la inmensa cadena de los *dobles*, y quizás sea de los más representativos del primer cine y el arte de vanguardia, que luego el cine de terror moderno y el *film noir* se servirán de su estética sombría y recursos cinematográficos para atrapar al espectador.

Como hemos visto páginas atrás (y lo corroboramos constantemente, cada uno de nosotros en nuestra propia experiencia, cada vez que vemos un film): *las películas engendran películas*, las películas imitan películas (Sorlin 2017). Pero no sólo eso, vemos que los films son influenciados desde sus inicios por el teatro de cámara y las pinturas románticas del siglo XVIII y XIX, para luego dar paso a la experimentación formal a través del montaje y la utilización de diferentes tipos de planos y encuadres en los inicios del XX. A lo largo del tiempo, el cine se fue nutriendo de las demás experiencias artísticas para consolidarse como un ‘arte de síntesis’. Rastrear las influencias, tanto extra-cinematográficas como las del universo del cine (puede ser a través de los homenajes directos que realizan los directores al evocar alguna toma, fotografía, un diálogo, parte del argumento o la vestimenta, etc.), es un buen ejercicio comparativo -como si de literatura comparada se tratase- para ver de qué manera se piensa y construye el cine a la luz de la tradición literaria, musical, poética, política, social y filosófica, además de las demás artes en general; en fin, del mundo como sentido en una imagen. Precisamente, fue el cine alemán de los años 20’ el que atrajo la mirada de la industria hollywoodense en ciernes. El trabajo de cámara, de los actores y los encargados del decorado y arte de producción, de los guionistas y directores, fueron observados con ahínco por los norteamericanos que se encontraban ávidos de generar una industria cinematográfica que llegara a todo el público por igual. Y que todos pudieran entender la narrativa.²³⁷ Para eso, se conformó el modelo narrativo clásico hollywoodense. Y una vez que comenzaron a emigrar los artistas europeos frente a la amenaza creciente del ascenso del Nacionalsocialismo, fue Hollywood quien cobijó y contrató a cuánto técnico, director o actor alemán que se le cruzara.²³⁸

No hay que olvidar que, entre 1870 y 1930, el campo del arte occidental observó los más profundos cambios que no había conocido desde el Renacimiento. La estética del

²³⁷ El *film noir* o cine negro, que tuvo su auge en Hollywood durante fines de los 30 y principios de los 40’, hasta llegar a los 50’, es un claro ejemplo de la influencia que tuvo la migración de la comunidad exiliada alemana de técnicos, directores y artistas, a raíz del auge del nacional socialismo.

²³⁸ Ver los textos de Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, Thomas Elsaesser, Vicente Sánchez Biosca y John Willet, para ver la influencia posterior en la cinematografía mundial de esta y otras obras de los años 20’ en Alemania.

naciente siglo XX puso de manifiesto el derrumbe de las premisas del viejo orden. En la medida en que los nuevos artistas ampliaban sus horizontes temáticos y estilísticos, adoptando como referentes los más diversos matices de la realidad social, incluyendo el de la lucha obrera, era la sociedad quien se apoderaba de la mirada del artista, sobre todo la emergente burguesía que ya no deseaba ser retratada y halagada, sino que aspiraba a imponer su visión del mundo a través del arte. En sociedades restringidas por los nacionalismos exacerbados y por el dogma eclesiástico, la nueva burguesía se imponía como un punto de referencia cultural del mundo industrializado (Cfr. Vizcarra 2013, 19). Las vanguardias buscaron destruir los muros de la cultura oficial, hacer volar por los aires las encorsetadas y almidonadas expresiones artísticas de la aristocracia venida a menos y de la burguesía en ciernes, que buscaba, a través del arte, expresar -e imponer- su propio mundo. O más bien, su visión del mundo.²³⁹ “La disgregación en la visión del mundo engendraría un desplazamiento en la representación”, de esta manera se refiere Sanchez-Biosca a la transformación vivida a principios del siglo pasado, a través de las técnicas de fragmentarismo que fueron furor en las primeras décadas del siglo XX: desde el collage hasta el fotomontaje y con posterioridad, en la práctica del *assemblage*, el *dé-collage* o del reciclaje.²⁴⁰ Se trataba, como señala Vizcarra, que “el arte del viejo régimen, cuya función era ‘celebrar a Dios, al mecenas, a la dinastía, al régimen, a la clase y a la nación’, se transformaba bajo la mirada renovada de los impresionistas, dadaístas, expresionistas, futuristas, cubistas, surrealistas y abstraccionistas, entre otras relevantes propuestas estéticas. (Vizcarra 2013, 17)

3. En este último apartado intentaremos graficar algunos mecanismos propios del cine de terror en gestación, que en el caso que elegimos trabajar se trata del *caligarismo* o el cine fantástico y de terror durante la República de Weimar. Circunscribimos al cine de terror es, además de una declaración de principios por los gustos personales de quien lleva adelante tal empresa, una manera de cerrar el trabajo sobre el cine y los imaginarios sociales, a través de un género que, como señalan muchos estudiosos, es *germen* mismo del cine. “El miedo - inseguridad, quizás sea la palabra precisa- es una afección propia de la relación entre el espectador y ese ‘reino de las sombras’ instaurado por la imagen en movimiento” (Galuppo 2018, 23). Lo acompaña desde las primeras *vistas* del ferrocarril llegando a la estación, de

²³⁹ Como señala Emilio Garroni, hay una diferencia fundamental entre las experiencias del 7^{mo} arte y las del resto: “mientras la vanguardia artístico-literaria sentía el enorme peso de una tradición con la que debía medirse, la vanguardia cinematográfica no tenía un pasado al que oponersele.” citado en Fernández Castrillo (2010). Pág 6

²⁴⁰ Vicente Sánchez-Biosca citado en Fernández Castrillo (2010) Pág 5

forma estilizada lo vemos a partir de las primeras tinieblas y penumbras alemanas, hasta llegar a los monstruos de la *Universal* en los 30' y de la *Hammers Film's*, entre los 50' y los años 70'. Sea por el efecto de *extrañamiento*, por la fascinación por lo monstruoso del bestiario y folclore medieval y moderno, las luces de la ciudad comienzan a producir extrañas y tenebrosas sombras de la sociedad. La mente perturbada de los protagonistas se convierte en un personaje decisivo en la estética del terror. Muchas películas toman del reservorio criminal de los periódicos la materia para sus films. *'M el vampiro de Dusseldorf'* (Fritz Lang, 1931) es quizás el ejemplo más famoso, junto a Ed Gein y al Payaso 'Pogo', que a partir de los años 70' inspiraron *Halloween* (John Carpenter 1978) y al payaso *Pennywise* en la novela de Stephen King *'It'*, luego llevada al cine. La fascinación por los lados oscuros del hombre es una constante. En el caso de Weimar, puede conjeturarse que es fruto de la desastrosa experiencia de la Gran Guerra, de los horrores en el frente de batalla y la situación político social que afrontó Alemania al deber pagar los costos de la Primera Guerra que le impusieron en el Tratado de Versalles. Asesinos en serie, brutales masacres, viles crímenes hacía a los niños, etc., son algunos de los temas que por esos años circulaban por los noticiarios y los periódicos sensacionalistas. El expresionismo en el cine venía a *mostrar* la materialización del drama interior de un mundo que llegaba a su fin para gestar un nuevo orden para un nuevo hombre, a través de una adecuación interna del espíritu hacia formas, representaciones y temas del acervo cultural alemán que desde Wagner y su ópera total, persiguieron nutrir con el folclore nacional que el romanticismo había resignificado.

En *El cine y las vanguardias artísticas*, el escritor e investigador mexicano Fernando Vizcarra²⁴¹, traza una discontinuidad importante entre el antiguo régimen y las experiencias artísticas de las vanguardias históricas, en la que señala la convergencia de una Europa pre burguesa en sintonía con un pujante capitalismo industrial en ciernes: “Aunque el campo artístico occidental comienza a constituirse a partir del Renacimiento, es con el auge del movimiento impresionista cuando experimenta un acelerado proceso de cambio a la luz de las profundas modificaciones que impone el sistema de producción capitalista a las mentalidades y formas de vida de las sociedades conservadoras²⁴². Es la Europa de fin de siglo. Naciones

²⁴¹ Escritor y académico, es investigador del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara y doctor en Sociología por la Universidad de Zaragoza, España. Puede leerse el perfil completo en el siguiente link: <http://www.elem.mx/autor/datos/2027>

²⁴² En la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía se encontró al servicio de los pintores impresionistas, lo que les permitió la experimentación con la luz y la descomposición cromática de una manera nunca antes vista. No hay que olvidar que los primeros fotógrafos poseían una formación artística y experimentaban a través del registro fotográfico. El Museo Thyssen

que se debaten entre las pujantes fuerzas del capitalismo industrial, la expansión urbana y su consecuente proletarización, el surgimiento de la sociedad de masas, la innovación y el desarrollo tecnológicos, el avance del liberalismo y la puesta en marcha de las utopías revolucionarias. Surgen por esos años los empleados de oficina cada vez más numerosos, jóvenes y prósperos. Pero también es la Europa preindustrial y pre-burguesa que se resiste a perder los privilegios del antiguo orden, y que celebra y premia aquellas manifestaciones del arte legitimadas por la historia. En este escenario, bajo la promoción activa de museos, academias, iglesia y universidades, el mundo del arte convencional europeo vivió momentos de gran plenitud, acreditado por las clases gobernantes y por el gusto conservador de los públicos de arte.(...) El cine nace y se desarrolla al margen de la cultura oficial; lejos de su control será objeto de toda clase de vituperios y exaltaciones apocalípticas” (Vizcarra 2013, 12-13, 26). El ‘ojo mecánico’ de la cámara fascinó a los artistas de vanguardia, encontrando en este arte de síntesis el campo experimental más propicio. Para Gabriele Buffet (1881-1985), crítica de arte y ensayista francesa vinculada al movimiento Dadá por esos años, “**el cine se ha convertido en un elemento esencial de la vida moderna**: simplicidad de medios, acción inmediata sobre todos, expresión directa del estado psíquico más general de un pueblo -su propio genio-, sus instintos profundos, más allá de las intrigas individuales”²⁴³

En *El cine como forma autónoma de arte*, su autor -Hans Richter (1888-1976)- hace un señalamiento que no debe ser soslayado a la hora de estudiar las vanguardias y el cine-arte: “la historia de estos artistas en los inicios de los años 20’, conocida con el nombre de Vanguardia, ha de ser calificada como *la historia del consciente empeño por superar la reproducción en el cine mediante lo cinético visual*, llegando así a la libre utilización de los medios propiamente dichos de la cinematografía”²⁴⁴; fue esta fascinación por el movimiento lo que motivó a los primeros cineastas a renovar ese objeto-arte expuesto antaño en las ferias de ciencias durante el siglo XIX. Este borramiento entre el arte y la vida que propusieron las vanguardias históricas encuentra en el cine el ápice de la confluencia entre el arte de masas y

actualmente está exponiendo una serie de 60 pinturas y más de 150 fotografías que documentan esta estrecha relación. Ver https://elpais.com/cultura/2019/10/13/actualidad/1570982848_845526.html

²⁴³ [subrayado propio] Citado en Francoise Alberá (2009) *La vanguardia en el cine*. Manantial. Pág 86.

²⁴⁴ Richter, Hans “El cine como forma autónoma de arte”. [subrayado propio] En este texto-manifiesto se plantea una cuestión fundamental en el binomio técnica-cultura -foco de debate por esos años- (ver Tomás Maldonado “Técnica y cultura en la República de Weimar”): “¿En qué medida es desarrollada y utilizada la cámara (película, color, sonido, etc) para reproducir (algún objeto, persona o cosa, que aparece ante la lente fotográfica), o para producir (sensaciones que no son posibles en ningún otro medio del arte ? (...) La liberación técnica de la cámara va íntimamente unida con problemas psicológicos y estéticos.”: Disponible: <https://ceaiuna.files.wordpress.com/2014/06/el-cine-como-arte-original-hans-richter.pdf>

el arte elevado.²⁴⁵ Éste supo cobijar en sí todas las representaciones artísticas precedentes y a su vez, comprendió prematuramente que lo visual, el registro de lo real y su espectacularización, fascinaban a las masas y producía nuevas formas de conocimiento y de vinculación con el mundo. Sucederá entonces que las nuevas vanguardias debieron afrontar la invasión creciente en la sociedad de la lógica capitalista racionalizadora (que Adorno y Horkheimer combatirán en su *Dialéctica de la Ilustración*) y el sentimiento (casi) religioso hacia la técnica como modo de solucionar todos los problemas.

Como señala Vizcarra más adelante en su texto, “hasta el surgimiento de los movimientos de vanguardia, la ortodoxia artística había manifestado muy poco interés en extender los bienes de la cultura a las mayorías. Su origen social, su elevada formación y su disciplina les otorgaban cierto margen de independencia que, por supuesto, utilizaban para reivindicar una visión del mundo apegada a los gustos y valores de la alta sociedad. Aquellos hombres refinados que dirigían y administraban los recintos del arte y la cultura, procedían de academias, conservatorios y otros centro de formación donde se reproducían al pie de la letra los procedimientos legítimos de la producción estética” (Vizcarra 2013, 15). Esto lo podemos corroborar si observamos los comentarios de Nicolás Casullo en por ejemplo, o los trabajos de Peter Bürger o Andreas Huyssen, de quien diremos algo a continuación.

Andreas Huyssen (1942), en el primer ensayo que conforma su clásico *La Gran División* -obra en la cual desarrolla su hipótesis de que el proyecto de la vanguardia ha intentado suturar ese discurso que busca diferenciar entre el arte elevado y la cultura de masas (cuestión que analiza en dos periodos esenciales: durante la décadas finales del siglo diecinueve y los primeros años del veinte; y luego a partir de las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial)-, titulado ‘La dialéctica oculta’, señala sin vueltas que la *tecnología* fue utilizada por la vanguardia histórica para sustentar su programa estético-político de trazar un puente entre el arte y la vida. Este programa evidentemente fracasó y la industria cultural fagocitó, poco a poco, las experimentaciones de vanguardia para vomitarla como un producto masticado y sin la fuerza revolucionaria que gestaba en sus inicios. “Sus invenciones y técnicas artísticas han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en

²⁴⁵ “Siguiendo la estela de las experiencias sinestésicas decadentistas, en las décadas de los años diez y veinte un gran número de poetas y pintores mostraron un creciente interés por el empleo simultáneo de varios lenguajes artísticos. Una búsqueda inaugurada por el discurso wagneriano a mediados del siglo XIX y revitalizada con la aparición de cine, que muchos consideraron el medio ideal para llevar a cabo sus inquietudes creativas. Grandes artistas como Kandinsky, Picasso, o los futuristas Arnaldo Ginna y Bruno Corra, prestaron una especial atención al medio cinematográfico por su posibilidad de convertirse en un lenguaje total.” (Fernández Castrillo 2010, 10)

todas sus formas, desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética de consumo”²⁴⁶. Como señala el autor en la introducción: “la tecnología emerge como un factor central en el combate de la vanguardia con un modernismo esteticista, en su interés en nuevos modos de percepción y en su sueño acaso ilusorio en una cultura de masas vanguardista”.²⁴⁷ No debe olvidarse que el Diseño Industrial iniciaba su rauda tarea por esos años, acompañando al modernismo emergente y la industria cultural incipiente.

4. El ‘fenómeno’ cinematográfico rápidamente se extendió²⁴⁸ sobre varias regiones del mundo distantes entre sí, tanto en las grandes urbes como en los espacios naturales que registró por vez primera; pues este fenómeno se trataba, para algunos, de un nuevo oficio que comenzaba a madurar sus formas narrativas, estilísticas y rítmicas. En lo que respecta a Alemania, la base material para la revolución cinematográfica (si así podemos llamarla) estuvo dada de la mano de, por un lado, la UFA y, por otro, la Tobis²⁴⁹. Ambas compañías crearon para sí una nueva estética adoptada del cine nórdico y escandinavo, en la que el *folklore* nacional habría de surtir de personajes y escenarios fantásticos a los guionistas. Al surgir en momentos previos al desenlace final de la Gran Guerra -la Universum Film. A. G. (UFA)-, esta iniciativa buscó sortear el bloqueo comercial y cultural que desde EE.UU. y el resto de Europa impusieron a Alemania. De esta manera “el cine alemán ofreció un nuevo frente estético que asimilaba y prolongaba otras experiencias anteriores realizadas en Europa Central bajo la común divisa del expresionismo. Alzándose contra la supuesta ‘fidelidad’ de las representaciones naturalistas y de las secuelas impresionistas, denunciando los equívocos del fetichismo ‘realista’, el atormentado *pathos* del expresionismo había impuesto la primacía de la subjetividad, plasmada por el artista en formas acentuadamente estilizadas o dislocadas”

²⁴⁶ Andreas Huyssen (2017) “I. La dialéctica oculta” en Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Adriana Hidalgo editora. Argentina. (Pág 39)

²⁴⁷ Ibidem - Introducción. (Pág 12).

²⁴⁸ En 1908, Estados Unidos tenía 8000 salas de de proyección, y en 1913 Alemania ya contaba con 2370. En 1920 Estados Unidos produjo 796 largometrajes, frente a los 646 producidos por Alemania o a los 65 en Francia. En este año cerca del 80% de las películas proyectadas en Europa fueron estadounidenses. Hollywood arrancaba como sede mundial de la industria cinematográfica. Ver “Los inicios del cine (1895-1927)” en <https://www.duiops.net/cine/inicios-del-cine.html>

²⁴⁹ “La UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), fundada el 18 de diciembre de 1917, es un cartel que agrupa a los principales productores alemanes. En manos del magnate de la prensa y la edición Alfred Hugenberg desde 1927, fue puesta luego bajo el control directo del ministro de Cultura, Joseph Goebbels, antes de que este decidiese crea, en 1942, un Konzern, la UFA-Film GmbH, que absorberá a la ex UFA así como a un centenar de empresas que trabajaban en el sector. La Tobis (Ton-Bild-Skyndikat) es una compañía fundada en 1927 por industriales holandeses y alemanes para producir películas que utilizaban las patentes de registro y de reproducción del sonido de las que ella disponía. Es comprada por el Estado nazi poco después de la toma del poder. (Nota extraída del excelente artículo *Alemania (1933-1945) ¿Un filme de Hitler?* de Christian Delage. En Cine y regímenes autoritarios en el siglo XX. Pantallas bajo influencia. Raphaël Muller y Thomas Wieder (dir.).

(Gubern 1983, 148-149). Como señala el teórico del cine y de la imagen Roman Gubern, lo que el expresionismo alemán aportó fue una “riqueza imaginativa y una nueva dimensión subjetiva al cine mundial”.²⁵⁰ Se trataba, por esos primeros años de experimentación cinematográfica, de grandes movimientos migratorios junto a un gran desarrollo urbanístico en medio de la gestación de un vastísimo e imponente mercado lucrativo orientado al espectáculo y entretenimiento popular, como eran los *nickelodeons*, las ferias, el boxeo y el cine.

Esta poética *expresionista* funcionó casi como una ‘respuesta formal’²⁵¹ hacia la poética burguesa del impresionismo, pero como señalan los estudios posteriores a los icónicos trabajos de Kracauer *De Caligari a Hitler* (1947) y Lotte H. Eisner *La pantalla diabólica* (1952), agrupar todo el cine de Weimar bajo esa rúbrica sería un despropósito al no contemplar la complejidad y riqueza de ese movimiento, que no puede ser circunscrito sólo al movimiento expresionista, ni tampoco considerarse como un hito para los espectadores alemanes después de su estreno, pues fue recién después del éxito internacional que lograron ver de otra manera ese cine fantástico y retorcido de marca alemana.²⁵² Sin embargo, ambos trabajos -los de Eisner y Kracauer- introdujeron líneas de investigación fundamentales para los estudios de cine y principalmente para el estudio del cine alemán, que Thomas Elsaesser (2018) y Vicente Sánchez-Biosca (1985, 1990), entre muchos otros, han magistralmente continuado y contestado. Quizás sea más fructífero pensar el expresionismo como una caja de herramientas, o como un conjunto de efectos, “capaz de disfrazarse -cuando sea necesario- como una ‘causa’, haciéndose pasar por rebelión estética, malestar político o una agitación psicológica de carácter específico, con el propósito de autenticar el medio proteico y adaptable que es el cine”.²⁵³ De esta manera, podemos servirnos de los aportes fundamentales a la cinematografía mundial, y contrastar con la introducción de dichos recursos utilizados en

²⁵⁰ Como señala en el texto Román Gubern: “La agresiva novedad estética de *El gabinete del doctor Caligari* se tradujo en un gran éxito de crítica y de público e inauguró en el cine alemán una sólida corriente, especialmente orientada hacia los ambientes tenebrosos o las historias fantásticas o alucinantes, ricas en claves psicoanalíticas y sociopatológicas, como una nueva versión de *El Golem (Der Golem, 1920)*, de Paul Wegener y Carl Boese, en la que el forzado homúnculo protector de judíos es aniquilado por una inocente y rubia niña aria, o *El hombre de las figuras de cera (Wachsfigurenkabinett, 1924)*, del pintor y escenógrafo Paul Leni, con historias ambientadas en el Bagdad del cruel Harun al-Rashid, en la Rusia de Iván el Terrible y en el Londres de Jack el Destripador”. (Gubern 1983, 151)

²⁵¹ Ricardo Piglia en las clases impartidas en la UBA en 1990, trazó un recorrido de lectura de la tradición argentina, que a partir de los años 50’, funciona como una ‘respuesta formal’ a las poéticas de Marechal, Borges, Macedonio y Arlt. Estas clases fueron compiladas con el título “Las tres vanguardias. Saer. Puig. Walsh” Eterna Cadencia.

²⁵² Cfr. Thomas Elsaesser (2018, pág 366 a 396) para un análisis comparativo de los trabajos de Kracauer y Eisner, y los posteriores estudios en torno al cine de Weimar. Además, puede consultarse la introducción a *Sombras de Weimar* (1990) del teórico de los medios español Vicente Sánchez-Biosca.

²⁵³ Elsaesser, Thomas (2018) *Expresionismo alemán ¿La pesadilla favorita de todos?* en *Revista ImagoFagua* Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 18. Pág 390

otros períodos históricos. Las vanguardias históricas, con sus diferencias fundamentales entre sí, tuvieron al menos un horizonte común: las relaciones entre las artes y la sociedad habían cambiado irremediabilmente, o al menos eso pretendieron combatir. Las formas y modos de mirar, del mundo que llegaba a su fin -el siglo XIX-, se habían agotado para estos artistas de vanguardia; el modo de mirar y aprehender mentalmente el mundo experimentó por esos años una profunda revolución, aún cuando los proyectos de la vanguardia hubieran fracasado²⁵⁴ o no hubieran alcanzado ese objetivo último.²⁵⁵

Interesa pensar el expresionismo como un *juego* o *caja de herramientas* porque permite comprender este movimiento como el momento en que el cine formula un pensamiento de sí mismo, una reflexión sobre la forma y el estilo (el diseño, al decir de Elsaesser), principalmente a través de una indagación sobre las potencialidades técnicas como puede ser la utilización de decorados pintados, una iluminación antinatural que provoque en el espectador un *shock* que trasluzca la interioridad del drama psíquico de los personajes representados (que el *film noir* recuperará). Pues, como señaló, Billy Wilder, “la sensación de misterio es la única emoción que se experimenta más poderosamente en el arte que en la vida, y esto abre muy interesantes perspectivas en el género” (Citado en Peral Sánchez 2018, 473).

La idea inicial de Kracauer al emprender su estudio sobre el cine de la época de Weimar, o mejor dicho, sobre el cine ‘expresionista’ (con el *caligarismo* como manifestación emblemática) fue intentar comprender -a través de una *retrospectiva* del fenómeno del nacionalsocialismo- cómo esa atmósfera opresiva y de control, que se tornará evidente desde la elección de Hitler en 1933, se encontraba a la luz de la reiterada preferencia del cine de los años 20’ por los argumentos morbosos, fantásticos y delirantes, por la influencia de la

²⁵⁴ Hobsbawm, Eric (1988) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Editorial Crítica. Barcelona, España. Págs 9 a 51.

²⁵⁵ Como señala John Willet, traductor de Bertold Brecht al inglés, en los inicios del siglo XX al mundo le esperaba “...una vida llena de amplias posibilidades técnicas y, al mismo tiempo, de crueldades e incertidumbres tales como pocos podían entonces vislumbrar. El aeroplano, la radio, el cinematógrafo, la prensa popular, el automóvil, la aviación, la guerra química, el submarino, la turbina de vapor e infinidad de otros inventos fundamentales, para bien o para mal, aparecieron en esos años, y su impacto sobre los escritores y artistas difícilmente puede exagerarse. A esas grandes sorpresas tecnológicas hay que añadir el impacto de Nietzsche, Bergson y (un poco más tarde) Freud, de Strindberg y Munch, de la mayor libertad de las relaciones sexuales y del movimiento feminista, de Verhaeren, Whitman y Rimbaud (cuyas obras difícilmente se encontraban antes de la primera mitad de los años 1890), de Daumier, Cézanne y la nueva moda de El Greco, de la vitalidad lineal asociada con el Art Nouveau y los brillantes planos sin relieve desarrollados por Gauguin y los sintetistas y pasados a través de los *nabis* a los *fauves*. **Progresos tecnológicos, salvajismo y pasión.** ‘*Fauves*’, o bestias salvajes, etiqueta aplicada a Matisse y a sus amigos en 1905, era un nombre que presentía lo que de primitivo e irracional tenía la tendencia arraigada en los paisajes bretones y polinesios buscados por Gauguin, en la escultura negra descubierta por Matisse, Derain y Picasso en 1905-1906, y, finalmente, en las corrientes subracionales puestas de manifiesto por antropólogos y psicólogos a partir de 1860 y consideradas a la luz de la teoría evolutiva. ‘La época de la amabilidad y el amateurismo ha pasado’, escribía el novelista Charles Louis Philippe en 1897. ‘Ahora necesitamos algunos bárbaros...La era de las pasiones empieza hoy’. Un año más tarde, el ‘*Mercurio de France*’ comenzó a publicar las obras completas de Nietzsche.” (Willet 1970, 20)

segunda ola del romanticismo alemán y el énfasis en una religión de la técnica que manipula irresponsablemente las voluntades de las masas hasta convertirlas en una mentalidad colectiva a disposición de los poderosos, en las que ya habitaban las pulsiones regresivas y autoritarias. De todas maneras, el libro de Kracauer *De Caligari a Hitler* no fue un libro sobre historia del cine, ni tampoco sobre sociología del cine, mucho menos de historia social o política sobre la República de Weimar. Se trató más bien de un ensayo *retrospectivo* que no buscaba analizar formalmente todas las películas sino las que ofrecían luz sobre sus tesis: este cine hipnótico y fantástico, de fuerte acervo cultural alemán, nacido en un contexto económico y social particular como es la primera posguerra, se convertiría en el caldo de cultivo de la mentalidad alemana que diera paso al nacional socialismo. Diferente será su mirada en su último texto publicado sobre cine. En *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, aparecido en 1960 (unos 13 años después su estudio sobre las penumbras alemanas en la pantalla grande), se produce un corrimiento hacia una dimensión más antropológica que estética o histórica del cine (como sí había sucedido en *De Caligari a Hitler*).

El movimiento pictórico expresionista *Die Brücke* (“El Puente”), de donde surgirán algunas de las semillas visuales para los decorados de *Caligari* -a través de la revista *Der Sturm* (“Tormenta”) en la que participaron Walter Reimann y Walter Röhlig, encargados de diseñar los excéntricos, oscuros e irreales escenarios de *Caligari*, se fundó en Dresde en 1905, mismo año en que en París se estaba gestando y desarrollando el fauvismo y el cubismo.²⁵⁶ En Dresde, los pintores agrupados declararon sus principios: “Nosotros que poseemos el futuro, queremos libertad de acción y pensamiento con respecto a la rígida y vieja generación”²⁵⁷. Esta declaración de principios buscaba, entre otras cosas, la politización de un grupo de artistas que no miraban indiferente el mundo en ebullición y la futura Gran Guerra que se avecinaba como un destino ineludible de Europa. De esta manera, venían a desafiar la tradición y la anquilosada estética impresionista (la llamada revolución estética burguesa), y así se caracterizaron en general por una preponderancia ética y política en su accionar (basta pensar en el futurismo -como profascismo- y el surrealismo para darse una idea de esta preponderancia).

²⁵⁶ Una buena introducción puede encontrarse en Ernst Gombrich *-La historia del arte-*, o en el clásico de Mario De Micheli *-Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

²⁵⁷ Fraga, Eugenia (2014) *El futuro será de los artistas*. Un análisis discursivo del manifiesto expresionista. *Athenea Digital*, 14(2), 39-69. Disponible <https://atheneadigital.net/article/view/v14-n2-fraga>

El film seleccionado nos muestra muchas dimensiones sobre el mundo del cine. Basta comenzar con el guión para darnos una idea. En su *De Caligari a Hitler*, Kracauer nos ofrece el testimonio de Hans Janowitz y Carl Mayer²⁵⁸, quienes escribieron el libreto original de *Caligari* basada en la conjunción de sus experiencias frente a la muerte, lo extraño y autoritarismo del Estado Alemán que enviaba a sus jóvenes a la muerte de forma irracional. Janowitz, una noche de 1913 en las oscuras y alquímicas tierras de Praga, se encontraba persiguiendo la risa de una muchacha en los bosques cercanos a donde se celebraba la feria de Holstenwall, cuando de repente se encontró con *un burgués común* que salió de los arbustos, como si este también se encontrara en la caza de la mujer. No encontró a la mujer, siguió su camino. Al día siguiente los titulares lo alarman: “Horrible crimen sexual en Holstenwall”. Gertrud, pues ese era el nombre de quien reía la otra noche, había sido asesinada. Abrumado por la coincidencia se dirige al funeral, en el que, vaya sorpresa, se cruza con el *burgués común*. Esta experiencia, sumada a sus vivencias en el frente de batalla a cargo de un Estado Alemán que llevaba a sus jóvenes a la muerte, es la que trasladaron al guión. Pero que no llegó a la pantalla.

Todo el relato resulta ser, con el agregado del epílogo, el delirio de un loco. El ‘relato enmarcado’ funciona como una adormidera para el propósito original del guión que era denunciar al Estado Alemán. A su vez, este procedimiento liga su historia a esa serie fantástica que se remonta hasta Antiguo Oriente y los Vedas, ligando la Odisea de Homero, las Mil y una noches, los Cuentos de Canterbury, el Decamerón de Bocaccio, El corazón de las tinieblas de Conrad y el monstruo del Dr. Frankenstein. Los múltiples puntos de vistas, el narrador no fiable, los giros argumentales o *vuelta de tuercas*, son algunas de las herramientas que se encuentran presente desde que se narran historias al lado del fuego.

Entre 1906 (año en que Ernst Ludwig Kirchner graba en madera el programa del movimiento expresionista) y 1913 (año de la disolución del grupo), es el período de mayor actividad de este movimiento vitalista, de ese mundo de agitación interior en la cultura de la expresión, tal como los críticos llamaron a este período jánico donde convivieron esta cultura expresiva junto a una cultura de la técnica y la máquina. En 1909 el poeta Filippo Tommaso Marinetti publica el *Manifiesto futurista*, donde celebraba la violencia vertiginosa de los nuevos tiempos a la vez que celebra una ráfaga de metralla antes que la Venus de Samotracia.

²⁵⁸ El relato de Kracauer sobre el guión de Janowitz y Mayer, y las vicisitudes siguientes, puede encontrarse en <https://seminariopensarelcine.files.wordpress.com/2010/11/kracauer-caligari.pdf>

La belleza de la velocidad rabiosa era celebrada por estos artistas que hacían culto a la máquina. Entusiasmo leer la fe ciega (y derrotada) que expresaba Martinetti, por el cine frente al libro, en 1916:

“El cine futurista agudizará y desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creadora, le dará a la inteligencia un prodigioso sentido de la simultaneidad y la omnipresencia. El cine futurista colaborará en la renovación general, tomará el lugar de la revista literaria (siempre pedante) y el drama (siempre predecible), y matará al libro (siempre aburrido y opresor). Las necesidades de la propaganda nos obligarán a publicar un libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos a través del cine, a través de grandes tablas de palabras-en-libertad y signos móviles iluminados.”

Ya para 1919, el expresionismo plástico, poético o narrativo, empezaba a cosechar sus primeros éxitos de público en las antologías y muestras retrospectivas. Berlín por esos años era el motor y corazón cultural de Europa. Numerosas revistas, programas y antologías se prepararon, discutieron y circularon por el mundo, estimulando nuevas formas de pensar y concebir el cine y su relación con lo real. Por esos años se siente el proceso de institucionalización del movimiento expresionista.²⁵⁹ Son los historiadores del arte los que tienden a ver al expresionismo con un alto grado de valoración del subjetivismo, de la imaginación y del sentimiento individual. El contraataque estético a esta política anárquica de la expresión estuvo dado por la Nueva Objetividad -*Neue Sachlichkeit*-, a partir de 1924, de claro tinte realista y aproximaciones a situaciones de la vida cotidiana en la ciudad. Baste señalar como ejemplo, la labor artística de Walter Ruttmann y la vanguardia de los años 20' en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). Este documental brinda la oportunidad de ver cómo era un día en la Berlín de los años 20' (o al menos la fascinación por algunos de los rasgos o trazos modernos hacia el ritmo de la vida citadina). Fueron Ruttmann, Eggeling y Richter, tres pintores que trabajaron experimentalmente frente al cine, los que quisieron poner en movimiento la forma, el color y la superficie: quisieron pintar con el tiempo. Para estos artistas los elementos fundamentales del cine eran la luz y el movimiento. Otro gran ejemplo de las tendencias cinematográficas por esos años lo da *La última carcajada* (*Der Letzte Mann*, 1924), dentro de la tendencia del *Kammerspiel* (o representación de cámara), una forma cinematográfica que se encontraba en auge en pleno expresionismo fílmico y que buscaba

²⁵⁹ Este proceso está profusamente documentado en John Willet (1970) *El rompecabezas expresionista*. La institucionalización o el proceso mediante el cual el movimiento comienza a internalizarse en la cultura de Weimar coincide tras la proclamación de la República.

desprenderse de los interludios escritos, propios del cine mudo, para enfocarse en la comunicación de los elementos visuales propios del film, dejar fluir el ojo a través las suturas del montaje.

Existen numerosos archivos audiovisuales que pueden verse acompañado de estas páginas para comprender visualmente lo que fue el *expresionismo alemán*, su tiempo y su influencia posterior en la cultura, no sólo occidental²⁶⁰. En *De Caligari a Hitler (2016)*, el crítico Rüdiger Suchsland recapitula, a través de un *film* de archivo y los comentarios de cineastas como Volker Schlöndorff y Fatih Akin, así como de otros teóricos del cine, tales como Elisabeth Bronfen, Thomas Elsaesser y Eric D. Weitz, un periodo fundamental en la historia del cine alemán pero sobre todo del cine mudo que tendrá decisiva influencia en todo el cine del siglo XX. Ya desde la iluminación en el cine de terror de la Universal en los años 30', la complejización de la trama a través de los relatos enmarcados sobre los delirios de los protagonistas, la lúgubre iluminación en el cine de gangster y posterior cine negro, pueden referirse como aportes fundamentales en la historia del cine. Este film, que complementa de forma extraordinaria la obra de Kracauer, al que presta su título, “es una lectura sociológica del cine, como artefacto que revela los rasgos de la sociedad de su época. Muestra los miedos y también los sueños, los deseos ocultos que más tarde aflorarán en una Alemania que celebra a Hitler, la quema de libros, la hoguera de la guerra. Es el arte para las masas”²⁶¹.

Suele tomarse a *Caligari* como *la* película expresionista, por la utilización de los decorados pintados expresando la interioridad perturbada de la psiquis de los personajes, por la escenografía oblicua y puntiaguda, por la actuación visceral de los personajes y el tipo de iluminación que tenía su puesta en escena; pero para esos años, el expresionismo ya había apagado su llama vital, sólo quedaban ecos y espectros de lo que había sido. Alemania se había caracterizado por esta tradición al interior, por esa vuelta sobre sí. La oscuridad, la introspección y el predominio de lo misterioso y sobrenatural, desde el Romanticismo de Jena que volvió su mirada hacia la Edad Media fantástica, se convirtieron en constantes del espíritu

²⁶⁰ La influencia del *expresionismo* en la ciudad del sol naciente es muy marcada. Lamentablemente, a raíz de la volatilidad del celuloide y de los bombardeos de EEUU durante la 2da Guerra Mundial, sólo se conservan algunas copias del cine mudo japonés. La fortuna y el azar hicieron que *Una página de locura (Teinosuke Kinugasa, 1926)*, de notable fotografía y claramente influenciado por el expresionismo (y el caligarismo en especial), se conservara y podamos disfrutar del cine de vanguardia japonés. Disponible <https://enfilme.com/notas-del-dia/video-una-pagina-de-locura-1926-obra-maestra-de-la-vanguardia-temprana-del-cine-japones>

²⁶¹ Puede leerse esta descripción en la página oficial del Goethe Institute. <https://www.goethe.de/ins/cl/es/kul/sup/fil/20869025.html>

alemán.²⁶² El cine de los años 20' vino a ofrecer todo lo que le faltaba en la vida cotidiana a la sociedad alemana de posguerra: viajes, aventuras, lujos y la gran vida; en la pantalla grande, por supuesto. La miseria, el dolor, la muerte y el desgarramiento de la sociedad fue foco de la pintura y la expresionista.

Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador y teórico del arte alemán, en sus textos de los años 20', ve al expresionismo como un vinculador o catalizador. Así establecía un **punto** entre el gótico tardío, el barroco, el arte primitivo y asiático, la sensibilidad romántica y el expresionismo, para en 1921 decretar finalmente la defunción -en 'Problemas actuales del arte'- de esta aventura del espíritu.²⁶³ La exaltación de los sentidos del barroco se convierte en una excitación del yo en el expresionismo: son dos caminos para el mismo fin. Los artistas coincidían en algo: expresar sus sentimientos frente a un mundo que estallaba en mil pedazos y le daba la espalda a la tradición. **El expresionismo sustituyó la imagen del objeto por el proceso anímico de su producción**, puesto que su objetivo primordial fue la exteriorización de esa vida en constante cambio y movimiento. En lo que atañe al séptimo arte, como señala Thomas Elsaesser, "el expresionismo en el cine ha triunfado, aunque no como un estilo de época o como el estilo distintivo de directores singularmente talentosos, sino como el imaginario histórico de representación fílmica como tal, que tal vez hoy desconfíe demasiado en cuanto a cualquier afirmación de verdad que podría presentar, habiendo decidido hacer de la estilización la simulación y la fantasía el valor por defecto de la realidad cinematográfica" (Elsaesser 2018, 396).

Es el grito -aullido- del hombre la actitud por antonomasia del expresionismo. Y si ese 'yo' es el que grita, como en el famoso cuadro de Munch, demuestra en la misma vociferación que no es una unidad indivisible y estática, sino más bien una multiplicidad de 'yoes' internos pugnando por salir y expresar su visión del mundo. Como puede leerse en sus

²⁶² El trabajo de Lotte Eisner *La pantalla diabólica* (1967) continúa siendo señero a la hora de estudiar la continuidad estilística en el cine de Weimar. Como señala Elsaesser "es persuasiva respecto a la variedad de tipos de intertextualidad que existen entre cine, teatro y pintura, a medida que traza el extraordinariamente resistente legado del Romanticismo alemán desde las década de 1820 a la de 1920, con su predilección por los estados extremos de sentimiento, lo sublime en la naturaleza, personalidades desgarradas y divididas, y una buena inclinación por el humor grotesco o las fantasías morbosas. Para ella, el cine de la década de 1920 parece ser la culminación de un largo desarrollo de lo 'demoníaco' (que originalmente significaba también un impulso espiritual hacia la trascendencia) en el carácter alemán, exacerbado por la guerra perdida y como testimonio de la inclinación de la nación a volverse irracional, colérica y maníaco. depresiva en tiempos de crisis o derrota." (Elsaesser 2018, 380-381)

²⁶³ Worringer, Wilhelm (1959) *El arte y sus interrogantes*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. Además, puede consultarse la tesis de Sara Corredera Barbado (ver nota 34), en la que rastrea el proceso de indefinición del término *expresionismo* y traza una íntima relación con el pensamiento de W. Worringer, sobre todo lo expresado en su libro *Abstracción y Naturaleza* (1908).

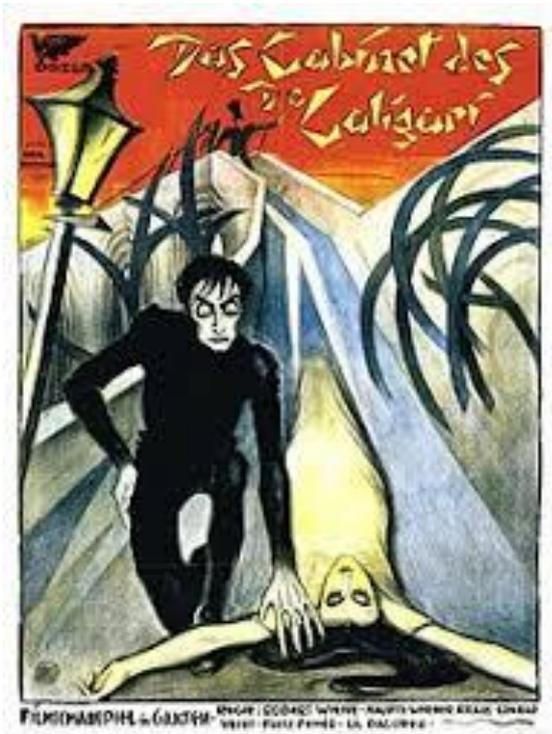
textos, la preocupación estribaba en la *sensibilidad creadora del artista*, en cómo fluyó hacia la intelectualidad, para transformarse desde allí en espíritu. Este impulso vital que identificaban con el expresionismo, estaba transmutando la experiencia moderna. Cuando logró un lugar en los debates intelectuales, ya se comenzaba a apagar este impulso pero el daño hacia las formas culturales del antiguo régimen estaba hecho. “Si el expresionismo significa un avance hacia nuevos mundos del conocimiento o la ampliación de habituales funciones representativas, realmente se justifica más en los nuevos cuadros de nuestro espíritu que en lo de nuestras paredes. **El auténtico expresionista de esta época no vive en la nueva óptica visual, sino en la nueva óptica de nuestro espíritu.** (...) Ya no se está ante un mundo de ilusión óptica, sino ante un mundo de ilusión mentalmente sensible de ilusión espiritual. (...) **Las visiones toman perfiles precisos.** Los procesos mentales se hacen sensibles; (...) la posibilidad actual de participar inmediatamente en esa esencia a través del médium del pensamiento me parece ser la gran conquista creadora de nuestro tiempo”.²⁶⁴

Mucho se ha escrito sobre la relación entre los regímenes autoritarios y el cine. Como señala Thomas Elsaesser: “... el nazismo como régimen del espectáculo y del camuflaje tenía una siniestra capacidad para ‘heredar’ sus diferentes predecesores políticos e incluso a sus enemigos ideológicos, como los socialistas y los comunistas. En este sentido, la cultura nazi era una especie de mímica de la modernidad y de la tradición, y también una especie de ensayo general para algunas actitudes y valores de la moderna cultura de consumo. Como sociedad del espectáculo, utilizó enérgicamente al cine y los medios visuales con propósito de propaganda: propósitos que antes, durante y luego del régimen de Hitler continuaron siendo practicadas como ‘publicidad’ y ‘marketing’. Tomado prestado de las artes y la vanguardia, así como del cine nórdico y la cultura popular, el cine expresionista corría riesgo de convertirse en nada más que una brillante maniobra de marketing y de marca -a otra cara de su habilidad para celebrar el cine a través de la versatilidad de sus técnicas y el virtuosismo de sus profesionales” (Elsaesser 2018, 391). En pocas palabras, este es el argumento disparador de *Caligari*:

“Sentado en un banco de un parque, Francis anima a su compañero Alan para que vayan a Holstenwall, una ciudad del norte de Alemania, a ver el espectáculo ambulante del doctor Caligari. Un empleado municipal que le niega al doctor el permiso para actuar, aparece asesinado al día siguiente. Francis y Alan acuden a ver al

²⁶⁴ Ibidem. Pag 96-97 (subrayado propio)

doctor Caligari y a Cesare, su ayudante sonámbulo, que le anuncia a Alan su porvenir: vivirá hasta el amanecer.”²⁶⁵



2. Lo monstruoso o la fragilidad del orden social. Podemos decir que es como **respuesta apotropaica** a los miedos y males del mundo -propiciados por el hombre mismo, por supuesto-, que funge el cine de terror o mejor dicho, el género de terror en su amplio espectro. Como las pinturas en la entrada de las pirámides y las gárgolas custodiando las catedrales góticas, el cine de terror bien puede ser leído como una reacción de la sociedad ante sus miedos más íntimos; a la manera que tenemos de configurar nuestros sueños y peores fantasías. Es el monstruo -ese terrible *otro*- quien configura por negatividad los parámetros de la normalidad. A su vez, cada momento histórico tiene su propio monstruo y sus

propias características. Ahora bien, antes que nada, debemos preguntarnos: ¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y como si fuera poco, ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable sensación? Estas dos preguntas le bastan al filósofo norteamericano Noël Carroll (2005) para delinear y dirigir su investigación filosófica sobre el género de terror, para desentrañar del efecto emocional los componentes o estructuras características del género, como son la imaginaria y las figuras representativas del *terror-arte*, que podemos ilustrarlo en la figura del *monstruo* que amenaza, produce terror y repugna, en una sociedad transformada en su propio monstruo. De este trabajo, lo que nos interesa aquí, es precisamente ese otro par que acompaña al objetivo de libro de Carroll. Es decir: las **paradojas del corazón**²⁶⁶ en relación con **las paradojas de la ficción**. ¿Por qué elegimos ver algo que nos produce terror? ¿Por qué sentimos miedo de algo que sabemos que no existe? A lo que nosotros podríamos agregar: ¿Qué nos dice este miedo de nosotros y de la sociedad que produce estas películas? Siegfried Kracauer en 1947 dedicó su estudio *-De Caligari a Hitler-* a comprender el cine de terror

²⁶⁵ Sinopsis extraída de <https://www.filmaffinity.com/ar/film446167.html?iframe=true&width=90%&height=90%>

²⁶⁶ Carroll, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, traducción de Gerard Vilar, Madrid, Antonio Machado Libros, 447 pp., 21,8 x 13,8 cm., ISBN 84-7774-645-1.

durante la República de Weimar como un anticipo de la ideología nazi que se encontraba presente en las pantallas y en la sociedad alemana en los años posteriores a la primera postguerra.²⁶⁷

Desde mediados de los años 60', tanto en la televisión como en el cine, comienzan a ser abundantes, y cada vez mayores, las participaciones de los representantes del género de terror en el mercado.²⁶⁸²⁶⁹ Esto llevó a una mayor afluencia de interesados en el género, como sucedió con el policial negro en los 40' y la ciencia ficción a partir de los 60' y 70'. El terror doméstico -del que *The Shining* (1979) es un excelente ejemplo y línea de estilo- comienza a participar cada vez más en la cuota de pantalla, y de esta manera, comienza a influir en las futuras producciones. Como señala Román Gubern, en su estudio clásico sobre el género desde una perspectiva antropológica, “las imágenes en la pantalla, debido a ciertas condiciones técnicas de su reproducción de la realidad, aparecen al espectador como vistas o espiadas a través de un gran ventanal (pantalla), tras el cual discurre el flujo de una vida autónoma no sujeta a las manipulaciones de unos profesionales de la ficción. Las imágenes se imponen así al espectador con la autoridad de lo verdadero y sobre ese principio -el *making believe*- se ha edificado todo el aparato industrial del cine concebido como espectáculo y generador de fascinación” (Gubern 1979, 16-17). Es decir que aprovechamos la posibilidad que nos da el cine de ir a ver aquello que nos aterroriza, para **ver la otra cara de nuestra sociedad**. Entonces, estudiar críticamente el cine de terror, como puede ser en la actualidad la serie “Master of Horror”²⁷⁰, nos permitirá tener una mirada amplia sobre las representaciones sociales de la violencia, el horror y lo que ella esconde tras de sí. Ya no estamos frente al

²⁶⁷ Hay que tener en cuenta, como advierte Elsaesser (entre otros teóricos), que “el presagio de la agitación ideológica por venir, o el testimonio de la problemática realidad política de la sociedad alemana posterior a la Primera Guerra Mundial, sólo se convirtió **evidente en retrospectiva** (subrayado propio), tomando en cuenta la derrota de la Guerra Mundial de 1918, el ascenso del nazismo al final de la década y la otra guerra perdida doce años más tarde.” (Elsaesser 2018, 370 371) Para un análisis de contexto de producción de esa obra de Kracauer, ver Leonardo Quaresima (2004)

²⁶⁸ Un interesante trabajo sobre la influencia que tuvo el nuevo cine de los años 60' en un género clásico como el terror es el libro de Hueso Pinilla “El cine de terror de los años 60' y su relación con los nuevos cines”. En este contexto, la llamada *revolución cultural de los sesenta* trajo aparejada una modificación sustancial en las estructuras de sentido, que trastocaron para siempre los modos de vida en el mundo occidental: derechos civiles, emancipación de la mujer, libertad sexual, *flower power*, etc.

²⁶⁹ Un excelente análisis sobre la producción de cine de terror de bajo presupuesto (considerados entre 500 mil y 5 millones de dólares), arroja que hoy en día es el género más rentable, según las estadísticas rentables comprendida entre 1911 y 2016. Disponible <https://americanfilmmarket.com/what-the-data-says-producing-low-budget-horror-films/>

²⁷⁰ “Master of Horror” es una serie antológica de terror producida por Showtime y estrenada entre 2005 y 2007. La serie contó con dos temporadas bajo la dirección de los grandes maestros del género: Don Coscarelli, John Carpenter, Stuart Gordon, Wes Craven, Eli Roth, John Landis, Tobe Hooper, Joe Dante, Bill Malone, Joseph Zito, Tom McGloughlin, David Cronenberg, Guillermo del Toro y Sam Raimi, entre otros.

monstruo de los años 20', 30' y 40. Hoy en día la frontera entre el bien y el mal se difumina, el monstruo ya no viene de afuera sino que está entre nosotros.²⁷¹

La frase de Foucault, colocada como disparador inicial de este capítulo, se encuentra allí para enfatizar esa ligazón entre el sueño y lo fílmico, que encontramos regularmente en los escritos sobre la magia del cine. Si transponemos el término *film* o película en lugar de *sueño*, bien puede leerse esa íntima filiación sin perder la riqueza del sentido otorgado por el pensador francés al carácter profético del sueño, que en nuestro caso lo diremos a propósito del cine. A su vez, numerosos son los trabajos que refieren la relación entre lo que sucede en el diván y lo que pasa cuando contamos una película. El *Dr Caligari*, por su argumento, estética y contexto de producción, a los ojos de Kracauer venía a prefigurar (en 1947) el advenimiento del Tercer Reich.

3. Ahora vamos a inmiscuirnos (tomando prestadas las palabras de estudiosos del cine, del género de terror y de la historia del arte, para apuntalar nuestro discurso), en un periodo donde las fronteras difusas y permeables de las artes permitieron y estimularon la experimentación y concreción un sueño profético y espeluznante. Me refiero al *Caligarismo*. Sondar esta experiencia, a los ojos de la cultura visual, los estudios académicos sobre el 'cine expresionista' y los trabajos en torno al 'nacimiento del cine' (Gaudreault, 2006), nos permitirá entrelazar una serie de discursos e *imágenes* sobre el germen del cine de terror, sobre las raíces mismas del cine arte o de vanguardia, y las influencias decisivas en el devenir del séptimo arte. Este rastreo cobrará sentido si vemos que desde mediados de los años 70' el lugar que ocupará el cine de género, en especial el Norteamericano y su escuela ha traspasado la barrera de género menor para colocarse al lado del Western. Como señala Carroll en su libro, "el **terror** ha florecido como una importante fuente de estímulo estético de masas. De hecho, puede incluso que sea el género más persistente, de difusión más amplia y de más larga duración del período posterior a la guerra del Vietnam." (Carroll 2005).

Una vez hecho este preámbulo sobre la filosofía del cine de terror, y luego de presentar algunos elementos contextuales de la República de Weimar, trabajaremos a partir del *Caligarismo* como un *exemplum* del posible trabajo del cine como aliado estratégico. Veamos de qué manera se recibió al film en los Estados Unidos:

²⁷¹ Cuéllar, Margarita (2008) *La figura del monstruo en el cine de horror*. Revista CS, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 227-246.

“El Capital Theater de Nueva York presentaba en su sesión del 3 de abril de 1921 un programa algo extravagante. Al abrirse el telón, el público se encontraba en vivo frente a una espaciosa habitación iluminada por una luz difusa procedente de una chimenea. Entre ésta y una ventana, a través de la cual la luz de la luna bañaba la biblioteca, se perfilaba un escritorio y dos siluetas humanas. Apenas el telón había concluido su movimiento, una de estas figuras, designada en los programas de mano como el doctor Cranford, tomaba la palabra y refería la extraña experiencia que había vivido con un joven, aquejado de sonambulismo y víctima de una horrible pesadilla que tenía imperiosamente que verbalizar y que se refería a un tal doctor Caligari. El turbado muchacho -recordaba Cranford- miró a través de una ventana del asilo de alienados donde residía, mientras por el sendero del fondo una joven en estado catatónico se dirigía hacia ellos. En ese preciso momento, el telón se cerraba, las luces se apagaban y la escena desembocaba mediante un fundido en la imagen (ésta ya cinematográfica) de dos hombres sentados en el banco de un jardín, mientras, como en la escena teatral que acabamos de referir, una muchacha, en estado de inconsciencia, avanzaba en dirección a la cámara.” (Sánchez-Biosca 2004, 35)

La forma plástica de *Caligari* difiere de cualquier ejemplo anterior del cine alemán por su sorprendente -y económico- uso de telas pintadas para expresar el estado psíquico de los personajes; el rechazo de todo naturalismo en la concepción del **decorado**, la deformación de las perspectivas a través de la escenografía e iluminación, la exageración de la gestualidad en la interpretación de los actores, etc, se convirtieron en una marca indeleble que influenció el cine de terror y lo que los críticos llamaron el cine-arte. Lotte H. Eisner señaló a este movimiento como un “grafismo evidente”, como una estética que trascendió a otras industrias ávidas de innovaciones visuales y narrativas.²⁷² Esta decisión de imprimir la expresión íntima de la mentalidad perturbada de su protagonista no abandonará al cine de terror ni a la figuración de los miedos de una sociedad. La deformación óptica de los decorados de *Caligari* se *corresponde* (concepto tan caro a los alquimistas y a los animistas), además, con el estilo de interpretación de algunos actores, en particular Werner Krauss (Dr. Caligari) y Conrad Veidt (el sonámbulo Cesare) basada según algunas pautas de la dramaturgia expresionista de Max Reinhardt. La riqueza de los decorados -en una Alemania devastada tras la Gran Guerra y el posterior ‘Tratado de Versalles’-, la idea de forjar una

²⁷² Cfr. Lotte H. Eisner.

industria cinematográfica -U.F.A- para contrarrestar el embate cinematográfico hollywoodense y el bloqueo comercial en el resto de Europa, implicaba una especie de argucia por parte de las productoras que, obligados por la crisis energética y la debacle económica, optaron por incluir representaciones visuales oblicuas, líneas duras y en forma de picos para representar la conflictividad interior del drama y los personajes. “Macabro, siniestro, mórbido eran los adjetivos favoritos usados para calificarlo” (Kracauer 1961, 9).

Uno de los motivos que influyeron para seleccionar este film alemán es la convivencia, dentro de un mismo plano (o en su desplazamiento)²⁷³, de un modo de representación primitivo junto a un modo de reproducción institucional, según la terminología empleada por Noël Burch (1995). Esta huella -de la manera de ver y crear propia de los años 20'- es un vestigio de las experimentaciones formales que se fueron dando, tanto en el cine como en las demás artes por parte de los artistas de vanguardia. Como señala Fernando Vizcarra, “el cine representó para las vanguardias, además de un fecundo territorio de experimentación formal y de acción política, **la conquista de un espacio creativo** hasta entonces ignorado por las instituciones oficiales del arte y la cultura tradicional europea. Fue también el vehículo para ejercer la crítica a los valores decadentes de aquellos sectores más conservadores, incrustados en diversos espacio de poder, y, paradójicamente, cada vez más condescendientes hacia el espectáculo cinematográfico” (Vizcarra 2013, 29-30).

Como lo anticipamos en el apartado sobre la imagen (ver Alfa), la figura del *doble* (o la *sombra* como representativa del cine expresionista y luego del policial negro en los 40') es una parte constitutiva (y velada) de la imagen de una sociedad. Aquello silenciado u oculto aflora intempestivamente. Basta con recordar la frase de Goya: “los sueños de la razón engendran monstruos” para que lo anteriormente dicho tome corporalidad. O revisar la *Dialéctica de la Ilustración*, de Adorno y Horkheimer, para convencernos de cuán necesario fue realizar un trabajo de revisionismo mitológico sobre la sociedad moderna, de cómo estas *imágenes míticas* pueden ofrecernos claves interpretativas sobre la *razón dominante en el capitalismo tardío*.

²⁷³ Existen al menos dos excelentes libros y artículos sobre el estudio de los planos en *Caligari* desde una perspectiva del texto. Vicente Sánchez-Biosca en *El otro lado de la metáfora* y en *Sombras de Weimar*. Otro excelente artículo, que comenta el trabajo de Sánchez-Biosca, es el de Javier Marzal y Salvador Rubio: *Sobre el encadenamiento de los planos y la construcción del espacio en Das Kabinett des Doktor Caligari* de Robert Wiene. Vale aclarar que ambos casos de estudio corresponden a una aproximación textual de la obra fílmica.

Como señala Santamaría Blasco²⁷⁴, en un exquisito trabajo sobre los asesinos de tipo victoriano en la República de Weimar, “el tema de la dualidad o del **doble** como irrupción de lo siniestro freudiano es recurrente en los films expresionistas; el relato de E. A. Poe, *William Wilson*, que trata del desdoblamiento de la personalidad, fue inspiración de *El estudiante de Praga*, de



Paul Wegener (1913). Robert Wiene dirigió en 1919 *El Gabinete del Dr. Caligari*, una revisión onírica de la dualidad siniestra que ejemplifican Jekyll & Hyde, por medio de Caligari & Cesare. El sonámbulo vidente exhibido en la barraca de feria y Caligari son personajes dignos de los cuentos de E. T. A. Hoffman y del diván de Freud. Cesare, el esclavo hipnotizado, es el *alter ego* capaz de cometer los crímenes que el siniestro doctor que lo manipula no puede. Caligari es un demiurgo que enraíza con la tradición del científico loco, de sí mismo, como el doctor Frankenstein o Coppélius, el creador de autómatas de *El hombre de arena*”(Lourdes Santamaría Blasco 2014). Son numerosos los estudios sobre el cine expresionista, sobre lo fantástico en literatura y cine o sobre el *doppelgänger* que comienzan con un análisis del cuento *William Wilson* de Edgar Allan Poe, con E. T. A. Hoffman y su romanticismo oscuro u oscurantista, *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, etc.²⁷⁵

Fue Otto Rank (1884-1939), discípulo e íntimo colaborador de Freud, quien en 1924 escribe *El doble*. Se trata del primer libro sobre el *doppelgänger* escrito a partir de la teoría psicoanalítica que su maestro había logrado articular hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX.²⁷⁶ El *leit-motiv* que guió su trabajo fue, curiosamente, el visionado de una obra maestra del cine silente alemán: *El gabinete de las figuras de cera* (1924) de Paul Leni, uno de

²⁷⁴Para ver la líneas de trabajo de la autora, visitar: <http://campusaltea.edu.umh.es/es/lourdes-santamaria-blasco/>

²⁷⁵Me refiero por supuesto a “Sombras de Weimar” de Vicente Sánchez-Biosca y a “Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger” de Daniel Ferreras Savoye

²⁷⁶ Como señala Eduardo Grüner en el prólogo a *La estética geopolítica* de Fredric Jameson (2018): “El cine es por excelencia el lenguaje artístico del siglo XX. (...) Y es interesante que haya ‘nacido’ el mismo año en que los entendidos nos dicen que nació el psicoanálisis. (...) El cine nace, pues, al mismo tiempo que una nueva teoría, y una nueva imagen, de la subjetividad humana. Son dos descubrimientos radicales: nada parecido -ni en el arte ni en la psicología- había existido antes: es una *refundación decisiva* de los códigos en ambos campos.” A esta, se le suma una tercera coincidencia que hemos desarrollado en estas páginas: paralelamente emergieron explosivamente los movimientos de vanguardia estética.

los grandes directores alemanes de cine mudo. El *topoi* del *doppelgänger* es un tema de profunda raigambre psicológica-antropológica, que como ya vimos, puede rastrearse hasta los inicios conjeturales de la pintura y la escultura. Si lo traemos a colación aquí es porque en el caso que nos ocupa *-el caligarismo-* es constitutivo de su estética y ofrece un ejemplo de cómo se pueden ver las películas como reflejo de la sociedad que las produce (cuestión que problematizamos en el segundo apartado *-Beta-*); y de cómo pueden las sombras arrojar claridad sobre la sociedad. Este reflejo, que por expresar la interioridad de un loco o desviado social, se encuentra fragmentado *-como visto en un caleidoscopio a través de la subjetividad del narrador.* En este caso, debemos correr nuestra vista hacia las *sombras* de esta sociedad, para lograr comprender en última instancia la intención de poner un velo fantástico para narrar los temores de una sociedad.

4. Una poética de las *pictures*²⁷⁷ -que es lo que persigue Mitchell en su libro- estaría orientada -ya no desde la retórica o hermenéutica-, sino hacia un estudio de *las vidas de las pictures* desde los antiguos ídolos y fetiches a las imágenes técnicas contemporáneas y a



las formas de vidas artificiales, incluyendo cyborgs, clones y replicantes. Esta ciencia de las *pictures* es deudora de la ‘ciencia sin nombre’ de Warburg y su Biblioteca de estudios interdisciplinarios sobre la imagen. “La poesía (como ‘creación’ o *poiesis*) es fundamental para la imaginación. Las *pictures* son en sí mismas productos de la poesía y una poética de la *picture* se redirige a ellas, como propuso Aristóteles, **como si fueran seres vivos**; una segunda naturaleza que los seres humanos han creado a su alrededor” (Mitchell 2017, 15). Entonces, partir de una poética de las *pictures* nos lleva a preguntarnos ¿Qué quieren, las imágenes, de nosotros? Y Mitchell, para respondernos nos lleva hacia el género de terror/ciencia ficción; específicamente a un fotograma de *Videodrome* (1983) de David Cronenberg (imagen). Esta idea de la **vida de las imágenes** tiene sentido una vez que las pensamos en imágenes que cobran vida a partir de nuestras inseguridades, miedos y anhelos, tanto a nivel social como individual.

²⁷⁷ Ver en ALFA 9, pág 15.

5. Lo fantástico ha sido el caldo de cultivo a lo largo de siglos para la narrativa universal. Quien primero se ocupó de reparar en esto fue Charles Nodier (1780-1844) un bibliotecario francés, traductor y escritor que, cautivado por la prosa romántica de los alemanes, se encargó de presentar en Francia la nueva estética de lo sublime que vendría a revolucionar la estética clasicista francesa. En su trabajo de traducción y divulgación, siempre interesado por lo tenebroso y los lados ocultos del alma, frecuentó a los románticos alemanes y teorizó a su vez sobre el papel de la fantasía y de la imaginación en la creación de historias. Trazó magistralmente una línea de pensamiento en 1830 -‘*Du fantastique en littérature*’- entre el poema de Gilgamesh, las historias de Sherezade, los poemas Homéricos y las tragedias griegas, pasando por el Asno de Oro de Apuleyo, las Metamorfosis de Ovidio, llegando a la cumbre con Dante y su ‘Comedia’, el Decamerón de Boccaccio, el teatro del mundo en Shakespeare, el Quijote de Cervantes, etc. Es realmente **un laberinto de ideas** el que recorre Nodier, rastreando lo fantástico desde la epopeya, la lírica y la tragedia, hasta los experimentos románticos como las novelas epistolares hasta los relatos góticos y de terror de E. T. A. Hoffmann. Así colegido, este recorrido expresa al menos que la fuente primordial de los relatos fantásticos tienen que ver más con una categoría estética que, precisamente desde el romanticismo, comienza a indagar sobre el rol creativo de la imaginación en pleno siglo del Iluminismo y de la Razón como forma y única herramienta de conocimiento. Lo fantástico vendría a desafiar nuestra percepción de lo real frente a las imposibilidades de la imaginación a coexistir en nuestra vida cotidiana.

Si comenzamos con *The Shining* de Stanley Kubrick es debido al gran éxito que tuvo en la cultura popular, principalmente en la cinematografía y literatura de terror en años posteriores, que podemos identificar en guiños y citas en las series de televisión que inundan nuestra pantalla hoy en día. Allí, lo fantástico permanece encorsetado a las visiones que tiene el pequeño Danny Torrance hasta que el encuentro con el Hotel Overlook desencadene los fantasmas de violencia. Los espectros de una historia familiar marcada por la violencia²⁷⁸.

6. Las misceláneas presentes en este último capítulo intentaron presentar un crisol de posibilidades de estudio frente al hecho cinematográfico como **aliado estratégico en las aulas**. La complejidad de la atmósfera de los años 20’ para entender la revolución que

²⁷⁸ Para ver estas cuestiones no dejar de consultar la crítica que realizó Mark Fisher sobre *El resplandor* en su blog K-punk (“Siempre has sido el conserje...”), en el recientemente volumen editado por Caja Negra que lleva por título el nombre del blog, en la imprescindible colección Futuros próximos.

significó el cinematógrafo (y el *expresionismo* en particular), quizás no haya sido presentada del mejor modo pero para subsanar estas limitaciones de espacio (y capacidad de referir ese mundo convulso), es que ofrecemos las notas al pie y la bibliografía al final, que acompañan al lector que quiera sumergirse en estas aguas. Los trabajos de la *cultura visual* nos parecen un aporte significativo a la hora de estudiar las representaciones de una sociedad a través de sus imágenes, en tiempos de una frenética circulación de imágenes, fotografías, películas y (sobre todo) series. Una historia crítica de la imagen. Por ello, pensamos que es necesario una pedagogía crítica de la imagen, y de la imagen en movimiento, primero hacia los docentes formadores y posibilitadores de pensamiento, para luego dirigirlos hacia los pensadores del mañana.

Estos pequeños fragmentos de historia cultural buscan arrojar algunas migajas de pan a ese ‘bosque de símbolos’ del que hablaba Baudelaire en *Correspondence*; esas interrelaciones entre el mundo material y el mundo espiritual, que el poeta va descubriendo, captando y traduciendo de ese *bosque* en el que todos participamos. Optando, de este modo, por un modo de conocimiento *alegórico*²⁷⁹, en el que puedan confluir texto e imágenes, sin que la lógica textual imponga su lineamiento. Los trabajos actuales en torno al cine, pero más propiamente los dedicados a la crítica cultural o sencillamente de historia cultural, como son los trabajos de Fredric Jameson o Mark Fisher (sólo por mencionar dos tipos de aproximaciones de tipo constelacional hacia films y diversas expresiones culturales populares de nuestro tiempo), buscan ensanchar el ámbito académico que logró posicionar al cine como un estudio erudito, dentro de los claustros universitarios. De esta manera, los estudios culturales en torno al cine han logrado interceptar herramientas de diversas disciplinas para dar luz a un estudio pluridisciplinar sobre el séptimo arte pero sobre todo de la *cultura audiovisual*. Y es el cine quien ofrece el repertorio iconográfico más variado y complejo en la historia de la comunicación visual. Por esto, no es extraño identificar que muchas de las ideas centrales de nuestro tiempo circulen a través de los dos géneros narrativos por excelencia: la novela y el cine. Hoy lo vemos en las redes sociales y la narrativa audiovisual del momento: las series. Desde sus inicios, el cine se convirtió en un poderoso espejo de mitologías, conflictos y aspiraciones de la sociedad mundial.²⁸⁰

²⁷⁹ El tipo de metodología empleada por W. Benjamin para su proyecto del *Libro de los pasajes*. Un buen compañero de lectura sobre el pensamiento de Benjamin es el texto de Susana Cella disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-05/cella_mesa_5.pdf

²⁸⁰ Estas últimas ideas son extraídas del muy buen trabajo de Fernando Vizcarra (2013). Cfr. Págs 33-34.

Coda “Conclusiones finales (provisorias)”

Al comenzar este epílogo final, por un ejemplo clásico del cine de terror contemporáneo, como es *The Shining* (1979) de Stanley Kubrick, pretendimos enlazar una estética que a primera vista no presenta una filiación directa con *Caligari* pero que sí guarda relación con la búsqueda del efecto esperado en el espectador a través del género de terror, a la vez que trasluce/refleja el imaginario social de los años 80'. Como mencionamos anteriormente, el cine de terror ha cosechado, en periodos de inestabilidad política o económica (de crisis social), grandes hitos. Los cuales servirán, en el aula, para auscultar la realidad social analizada y ver que, más allá de la espectacularidad de las imágenes, hay un trabajo crítico social importante a realizar como espectador. Estos films de monstruos y fantasmas invitan a la reflexión sobre el rol del arte en relación a la sociedad al personificar ciertos males o miedos en la figura del ‘monstruo’, que viene a ser algo así como el espejo de las ansiedades sociales.²⁸¹ Esto puede traer aparejado debates encarnizados pero nunca definitivos sobre esa intrincada relación.

La proyección de un film como *Caligari* brinda una parafernalia de problemas de investigación para dilucidar en el aula, invitando a la participación activa y creativa del educando. La aficción a través de las imágenes encuentra en el cine de terror quizás el ejemplo más significativo del poder que detentan. Pero como mencionamos a lo largo del texto, tanto la ficción como el documental permiten un trabajo creativo en el aula. Si optamos por el género de terror es debido al auge en los últimos años de este género, al igual que el policial (clásico y negro) que inunda las plataformas de *streaming* y lo que queda del cine. Lo que intentamos presentar en estas páginas es una aproximación, desde distintos flancos, para comprender el cine, además de como entretenimiento de masas, como un **aliado estratégico** en la práctica pedagógica. Creemos que la reflexividad a la que invita la imagen cinematográfica bien puede convertirse en una herramienta de estudio para una mayor

²⁸¹Un muy buen trabajo sobre un análisis de caso es “*Estados Unidos a través de la cámara: el cine de terror como discurso histórico en La última casa a la izquierda*”, en el que revitaliza el género de terror (considerado menor por su ligazón popular) para reclamar la importancia que debe dentro de los estudios culturales, que como hemos visto hasta acá, es también una de las perspectivas abiertas en este trabajo. En el artículo se pasa revista de los diversos enfoques metodológicos (psicoanalíticos, estudios de género, filosóficos, hápticos, históricos y sociológicos) para decantar en los estudios culturales como enfoque privilegiado, ya que estos “sirven para analizar las relaciones de poder que revelan determinadas fuentes de la cultura popular” (palabras del autor del artículo). Nos plegamos a la consideración de que “todo cine de terror (...) es entendido como un producto cultural que nace en un contexto histórico preciso y que es creador, igualmente, de una serie de discursos que tanto pueden reafirmar como criticar el discurso hegemónico prevalente. Artículo disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/54303>

comprensión del mundo actual y por venir, además de permitirnos desentrañar, a través de las imágenes, otra forma de hacer historia y de acceder a los sucesos históricos; de poder acceder interdisciplinariamente a un conocimiento crítico y colectivo que estimule la adquisición de nuevas herramientas y potencie el continuo apetito formativo de los educandos.

Si planteamos al inicio ofrecer algunas líneas de trabajo en torno al cine como aliado estratégico en las aulas, esperamos haber ofrecido -someramente y sin ser exhaustivos- varias tentativas sobre el cine de Weimar (el **caligarismo**, en nuestro caso) que puedan dar cuenta de las múltiples aristas posibles al problematizar una obra cinematográfica como *Caligari* en relación a su contexto de producción, frente a las influencias perdurables y rastreables dentro del cine de terror o cine-arte; además de reconocer su ‘supervivencia’ en la publicidad, los videoclips de los 90 y en la cultura popular *mainstream*, por ejemplo. Como señala la crítica de arte Nelly Richard, desde sus pioneros trabajos en Chile durante la década del 70’, “hay un capitalismo de la imagen cuyo mundo sin cualidades ha sido pulido por las estéticas de la comunicación que prefieren la lisura de las superficies operativas a los quiebres y dobleces del pensar insatisfecho. **El arte crítico debe rasgar estas superficies demasiado lisas con marcas de descalce que abran huecos (de distancia, de profundidad, de extrañeza) en la planicie de la comunicación ordinaria.** Por muy interesados que estén en analizar la cotidianidad mediática de la globalización capitalista y en su imperio tecnológico de la visualidad, los estudios visuales no deben cerrar la posibilidad crítica de un arte del descalce y del intervalo, de la fisura opaca: un arte que recurra a lo estético para darle potencia significativa e intensidad expresiva a aquellos eventos de la forma que se niegan a convertirse en puro valor-circulación” (Richard 2014, 106)²⁸².

Nuestro panorama actual hace necesario un nuevo pacto social entre las estructuras del saber y las estructuras del poder²⁸³ -presa como somos de ese *capitalismo del conocimiento o capitalismo cultural*²⁸⁴ del cual no hay punto de fuga- para forjar nuevas

²⁸²Subrayado propio.

²⁸³ “En tiempos de la ‘sociedad global de la información’ y de la ‘economía basada en el conocimiento’, el sentido social del conocimiento debe asumir un papel protagónico y las ciencias sociales como las humanidades no pueden ser omitidas o ignoradas ante la necesidad de establecer **‘un nuevo contrato social entre la ciencia y la sociedad. La ciencia es un bien social’** (Las palabras pertenecen a Alborno, 199 y Licha, 2007; ambas citadas en un imprescindible escrito de Noemí M Girbal-Blacha “Humanidades y ciencias sociales. Entre la producción del conocimiento y la memoria”). Resulta muy gratificante encontrarse -casi por sorpresa y hacia el final de este recorrido académico- con la claridad en la exposición de estas ideas luego de trazar, someramente, una dirección posible de los estudios humanísticos.

²⁸⁴ Como señala José Luis Brea, “podemos hablar de una fase diferenciada de ‘capitalismo cultural’ (toda vez que en él es a producción y distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como ‘industrias de la subjetividad’ -puesto que en su rendimiento mayor se

dinámicas sociales en donde la institución universitaria revisite sus lugares, permitiendo un ingreso horizontal de los saberes periféricos y populares, alterando la ecuación transmitiva del conocimiento -de arriba abajo- hacia una colaboración que propicie la proliferación de una pluralidad de saberes en red descentralizados. Si el primer motor inmóvil de la Universidad fue la *veritas*, el de la nueva Universidad Radical Fragmentada (o Universidad del conocimiento) deberá ser poner en primer plano el problema de la curiosidad intelectual, para estimular y apuntalar ese camino.²⁸⁵

Si la sugerencia de Kubrick fue para que nos *esforcemos por mejorar las alas* -y nosotros sugerimos en pensar estos elementos, en paralelo, con los ingredientes rudimentarios del primer cine-, llegados a este punto podemos trasponer esos elementos por otros. Entonces, si el cine es un *espectáculo de pictures* (Mitchell 2017), a la vez que imagen en movimiento, en el cual encontramos una forma narrativa presentada a través del montaje y la espectacularidad de las emociones cromáticas elegidas por el director; podemos pensar a las **plumas** como el movimiento, al **hilo** como el dador de la forma narrativa y a la **cera** como el montaje y la textura cromática. De esta manera, estriba en nosotros como espectadores hacer como Dédalo y animarnos a salir del laberinto de la narrativa audiovisual contemporánea -sirviéndonos del arte crítico o los estudios visuales-, para lograr un alejamiento que posibilite un pensamiento crítico que desnaturalice las relaciones de poder-saber en las formas de ver contemporáneas.

Son los aportes de la **cultura visual** los que nos permiten -necesariamente, dado su enfoque *indisciplinar*- enlazar los estudios sobre cine en un amplio espectro, hacia aquello que José Luis Brea precisó como *estudios culturales visuales*. Así visto, el entrecruzamiento de disciplinas habilita nuevas herramientas al docente para trabajar en clase con el consiguiente marco teórico referencial. Esta vez, no sólo debajo de los grandes relatos explicativos del siglo XX -Marx, Nietzsche y Freud- sino más bien a través de la superposición (sobreimpresión) de enfoques pluridisciplinarios que dinamicen la crítica cultural y la participación del educando.

produce precisamente en los términos de un 'invertir identidad'. Con su emergencia y consolidación, esa colisión funcional de las esferas de la economía y la cultura es un hecho ya insoslayable" (Brea 2009, 15).

²⁸⁵ Carli, Sandra (2018).

Para ascender, en el laberinto-caótico posmoderno de la narrativa audiovisual contemporánea, y conseguir así una mejor imagen del conjunto -con el distanciamiento necesario para encontrar la salida-, es preciso que nuestro *hilo de Ariadna* sean los estudios culturales de visualidad (o de crítica cultural); aquellos que nos permitirán comprender que la forma de lo visual esconde en sí, tras el velo de la mitificación representacional clásica heredera de la estética del siglo XIX, una compleja madeja de relaciones de saber-poder que configuran y naturalizan lo real. Ese hilo nos permite acceder a una pesquisa centrada en el funcionamiento y significado cultural de los regímenes escópicos contemporáneos. Debemos trazar una estrategia de intervención teórico-discursiva en la que contemplemos cómo hay que acercar o proponer el cine en las aulas, para de esta manera poder construir una instancia política-pedagógica sobre el arte que habilite nuevas miradas críticas que desnaturalicen las estructuras de poder inmanente a las imágenes. Así, estaremos en condición de problematizar de qué manera vemos y configuramos lo real a través de las imágenes, para ver cómo se configuran los imaginarios sociales y cómo pensamos nuestro propio presente. Pensando nuestro propio presente prefiguraremos nuestros futuros próximos.

La **cultura visual** además de darle un marco teórico (algo caleidoscópico), conlleva la posibilidad de interrelacionar diferentes expresiones visuales contemporáneas, atendiendo a los soportes, al contenido y la reflexión del mismo; y esto, llevado a las aulas, a través de la construcción crítica (y colectiva, por supuesto) del conocimiento, posibilita seductoras herramientas comunicacionales para atraer, no sólo la atención sino el compromiso y el incentivo para que los educandos, a través de la guía estratégica del docente, encaren nuevas líneas de trabajo. De esta manera, la imagen puede ser vista, tanto como complemento de lo expuesto en clase, como en un disparador de nuevas experiencias. Las líneas de trabajo ofrecidas aquí, por la especificidad de los temas tratados y por la complejidad misma de los fenómenos histórico-culturales de principios de siglo, quizás sean más propios para llevarlos a aulas universitarias o secundarias en nivel superior. Sin embargo, la inclusión del cine como aliado estratégico es extensiva a todos los niveles ya que la reflexión colectiva y crítica sobre lo visualizado no tiene fronteras, siendo posible tratarlo tanto en un taller, en la educación inicial como en un seminario universitario.

Si a esta idea productiva y crítica de la dimensión artística se le suma, en este caso, la reflexión sobre el cine de terror -como motor de producción imaginativa en contextos sociales convulsos- nos encontramos con un panorama más tentativo a la proliferación de

nuevos saberes críticos que guardan en común una reflexión teórica sobre la imagen y cómo esta nos afecta. El poder que tienen las imágenes, como conjuradoras del miedo social, lo podemos rastrear desde la cabeza de medusa, las grotescas gárgolas en las catedrales góticas, en las estampas de la flor de lis, los ángeles y hasta en la ornamentación con algunas plantas en las puertas de los templos, tales como el laurel o el *ginkgo biloba*. El efecto apotropaico visto desde su contexto de producción puede ayudar a dilucidar de qué manera las imágenes se configuran como lo real y, a la vez, qué regímenes de creencias existen tras de sí. Esta perspectiva es la que lleva a cabo los enfoques de los estudios culturales, sociológicos e históricos sobre el arte. O mejor dicho, en los enfoques sobre **los estudios culturales de visualidad**.

Hablar de *Caligari* como un *exemplum*²⁸⁶ del posible trabajo en las aulas, nos permitió: hacer un rodeo por la historia cultural a la hora de presentar un ejemplo bisagra entre el cine primitivo y el cine institucional, en el germen del género de terror y cine arte; a la vez que realizamos un repaso por la historiografía que se plantea el cine como una fuente histórica. Ya sea a través de un fragmento del film o del visualizado completo de la obra, *Caligari* habilita la interconexión de elementos distantes, ya sea mediante los componentes de vanguardia, los heredados de la literatura del romanticismo alemán, como de la interpretación fantástica de la realidad social alemana de entreguerras. La creciente producción cinematográfica a partir de hechos noticiosos, sean de lo más actual o los que pasan revista de sucesos pretéritos para hablar del presente, es una constante en el panorama audiovisual actual.²⁸⁷ Esto mismo sucedía en los albores del siglo XX.

El *exemplum* como colofón del trabajo intentó presentar algunas aristas en torno al cine de Weimar. La elección radica en la abundante bibliografía en torno a este periodo y las implicancias que dicha estética generó en la cultura, en la que podemos rastrear las influencias, los legados y *guiños*. Además, al inaugurar el género de terror, el **caligarismo** permite encarar el estudio del cine en relación con la sociedad y los temores de la época que lo vieron nacer. Este enfoque, sobre un género tan popular, que desde la década de los 60' y 70' no dejará de escalar entre los géneros más producidos y consumidos a nivel global,

²⁸⁶ Se trata de una incorporación a la escolástica medieval, a partir del siglo XIII en el que un cuento o fábula (con función moralizadora o doctrinal) es traído a colación en el sermón popular para ilustrar o adornar la exposición. De esta manera, se buscaba captar la atención del vulgo, como de la elite, a través de un sistema asociativo que permitiera conectar y engarzar la experiencia vulgar y previa del escucha con el relato presentado por el oficiante.

²⁸⁷ https://elpais.com/cultura/2019/09/01/actualidad/1567346063_860479.html

habilitaría una discusión en torno a las representaciones de los miedos de la sociedad transfigurados en monstruos horripilantes o fantasmas asesinos y cómo estos fueron mutando en la pantalla grande. La complejidad y ebullición de las primeras décadas del siglo XX pueden servir de los registros fílmicos y de las películas comerciales para **ayudar a leer de otra manera** la historia. De esta forma, lejos de la tradicional disciplina histórica con exceso de datos y fechas, pasamos a la historia pasional y dramática sobre hechos históricos.

Otro punto, y no menor, es que debido a la actualidad del cine y el consumo audiovisual exorbitante en los últimos años, lo convierte en una muestra palpable de los avances de la tecnología frente a los desafíos en los nuevos retos del proceso de enseñanza-aprendizaje que presenta una sociedad influida decididamente por los medios de comunicación, en una nueva etapa: el *capitalismo del conocimiento*.

Al decir, al inicio del trabajo, que es menester una formación crítica sobre lo audiovisual en todos los niveles educativos y sociales, entendemos que es necesaria una formación en el manejo conceptual (y técnico) de la comunicación visual y audiovisual, que auxilie a los profesores en la utilización de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, además de incluir las nuevas experiencias, tales como los *pódcast*, los canales de YouTube y demás nuevas experiencias²⁸⁸. Entonces, lo que buscamos a través de nuestro objetivo -pensar el cine como **aliado estratégico** en las aulas- es propiciar la reflexión crítica y colectiva en los educandos, a través de los debates, análisis y comentarios en foros o a través de la producción de una reflexión personal sea monográfica o ensayística. (La forma del texto presente se inclina hacia la producción ensayística, por supuesto). El desarrollo de la lectura crítica de cine (y por qué no, de los estudios culturales visuales como sugiere Brea), halla en las aulas un nicho propicio donde poder conjugar los diversos saberes (sea académicos o de cultura popular, cuyas fronteras se presentan cada vez más difuminadas e interconectadas a través de la Red) para construir nuevos conocimientos y formas de aproximación hacia lo audiovisual. De esta manera, a través de la crítica y una mirada política, estaremos interpretando el film como un espacio de construcción de conocimiento porque la materia misma del cine (las imágenes en movimiento) con su dinamismo y refracción social, necesitan del contexto social de producción para poder dilucidar y

²⁸⁸ Cfr Silva y Mercado 2012, 143-144 // No dejar de consultar la compilación *El cine como posibilidad de pensamiento: una mirada a la formación de maestros*. Disponible <http://editorial.pedagogica.edu.co/docs/files/El%20cine%20como%20posibilidad%20de%20pensamiento%20desde%20la%20pedagogi%20a.pdf>

experimentar las diferentes formas de ver el mundo. No sólo del contexto de producción sino a su vez del de apropiación de esos discursos. Así mismo, a través de las imágenes configuramos nuestra realidad y la forma que tenemos de ver. El cine es una manera de asir la realidad, de problematizarla, puesto que la imagen está en las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre nuestros deseos y pasiones. Debemos ver el film a través de su estructura narrativa, ver de qué manera se disponen las imágenes, a través de su contenido y significantes, los cuales deben ser auscultados para analizar y comprender su verdadera carga ideológica. Comprender la macroestructura de un film, permite comprender el film no ya como simple espectáculo sino como herramienta hermenéutica.

Al pensar el cine como **aliado estratégico** nos referimos: primero, a hacer un análisis crítico de las imágenes para luego confeccionar una estrategia sobre los objetivos y planteamientos a propósito de las películas a relacionar con los temas de estudio. Para ello, es necesario desentrañar las potencialidades gnoseológicas de la imagen y sus regímenes escópicos, que nos permitirán obtener un amplio espectro sobre la visualidad en el contexto actual, superando la noción clásica de obra de arte. Luego de trazar la estrategia, es necesario revisar las películas realizando una ficha técnica y tener en cuenta que el mensaje que se quiera vincular al film sea claro y adecuado a la edad de los alumnos. Por último, hacer el ejercicio de la lectura histórica de la película. Es decir, analizar cómo el film retrata el momento histórico referido y cómo pueden leerse entre líneas las huellas históricas del contexto de producción del film. Esta lectura le permitirá entrever el pasado de las sociedades incluyendo sus costumbres, vestuario, paisaje, lenguaje utilizado así como la ideología, los objetivos del film, etc. Después de esta lectura histórica del film es necesario una lectura cinematográfica, con la consiguiente preparación a los alumnos para realizarla. Esto no es más que una sugerencia. La práctica de cada docente llevará a indagar y experimentar distintas estrategias según el aula.

A su vez, si consideramos que cada film habla de su contexto de producción y no necesariamente del contenido del relato ofrecido en la historia, estudiar el cine de terror habilitaría reflexiones en torno a la relación entre las imágenes del miedo y su sociedad, en cómo se configuran los imaginarios sociales de cada época y cómo se puede auscultar una

sociedad a través de sus miedos más terribles traspolados en imagen en movimiento²⁸⁹. Como hemos visto, siguiendo la obra de Marc Ferro, cada obra cinematográfica contiene rasgos, matices, inquietudes y problemas, ideologías, paisajes, escenarios e historias en consonancia con la sociedad de la que emana. Llevar el cine a las aulas no va a producir una comprensión instantánea de los temas trabajados sino más bien, el perfeccionamiento, poco a poco, de ese ojo crítico que habilite esa *segunda mirada* sobre el cine, dejando en el estudiantado la posibilidad de inquirir la realidad social a través de las imágenes. De esta manera, lograr un ojo crítico frente a la naturalización de las formas de ver propias del *capitalismo del conocimiento*, invitaría al estudiantado a problematizar el horizonte completo de la producción audiovisual contemporánea.

En fin, si este recorrido por el laberinto social de las ideas en torno a la producción -y circulación- visual de significado simbólico, a través de los estudios visuales -herederos de los estudios culturales de los años 50' en Inglaterra y de los estudios norteamericanos de los años 80'- desemboca en un estudio sobre el cine como un **aliado estratégico** en las aulas, es porque el debate teórico crítico de los últimos años, en torno a la producción artística, ha realizado un desplazamiento epistemológico desde el centro de las institución-arte²⁹⁰ hacia la producción social periférica de un conocimiento fronterizo y marginal, a través de la teoría crítica, la teoría feminista, los estudios coloniales y poscoloniales, el neoensayismo, enlazando una práctica fronteriza de la escritura que haga foco en las estructuras y articulaciones de poder, tanto en lo social como en lo cultural, mediante una práctica de la escritura que analice las articulaciones de poder, tanto de lo social y de lo cultural, sin soslayar los aportes que la historia del arte y la estética han hecho sobre las dimensiones sociales del arte burgués²⁹¹.

²⁸⁹ Existen varias nomenclaturas para abordar el cine de terror y dependiendo el contexto de origen vamos a encontrarnos con diferentes monstruos y procesos de normalidad. Por supuesto que la figura del monstruo (pivot imprescindible y frente al cual se construye el modelo de 'normalidad') no es igual a principios de siglo, después de los años 60', en donde se produce un giro hacia el interior de la familia tipo norteamericana para encontrarnos con un monstruo 'blanco' cercano a nuestra realidad diaria. El monstruo pasó de ser una amenaza para el orden social a ser un castigador, encarnando una posición (moralista) frente a los valores que defiende. Ver Cuéllar, Margarita (2008). Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n2/n2a10.pdf>

²⁹⁰ Cfr Bürger, Peter (1974) *Teoría de la Vanguardia*. Editorial Península. Bürger parte del proceso de las artes de vanguardia de principios de siglo intentó reconducir el arte a la vida, a la vez que atacaba, con su 'novedad', a la institución arte, es decir, a las formas en el que el arte se produce y circula en las sociedades burguesas modernas y las ideas mismas que rigen el consumo en ese contexto. El libro de Bürger ha suscitado muchas controversias, adeptos y detractores; la idea general es que este proceso de las vanguardias por suturar la relación entre el arte y la vida ha fracasado, siendo que desde la década de los 60' sólo quedan 'gestos anti artísticos' que rápidamente son engullidos por el mercado global.

²⁹¹ Esta cita pertenece a la crítica de arte Nelly Richard (citado en Piñeyro 2017)

En el mundo actual es necesario -proponemos- adscribir a los estudios visuales, ya que frente al monopolio de la imagen-mercancía es menester construir contrafrentes de batalla en las aulas que generen nuevas formas alternas de ver el mundo, a la vez que desnaturalizan los procedimientos de configuración de lo real. Así, el docente debe incentivar y promover la crítica frente a la aparente neutralidad de los signos y de las imágenes; habilitar, de esta manera, la producción colectiva y crítica del conocimiento, en donde el educando pueda trazar en su producción, sea escrita o audiovisual, vectores de subjetivación alternativa a través de la escritura ensayística que potencie la alteridad de miradas en las que se busque desnaturalizar las formas de ver que se encuentran tras los velos de la representación figurativa. Esperamos que estas líneas hayan despertado la curiosidad por construir futuros próximos en torno a la formación crítica del docente sobre el audiovisual y las nuevas formas de aproximación a la historia a través del cine u otros soportes, puesto que un pueblo sin historia ni memoria, es un pueblo sometido.

BIBLIOGRAFÍA

Abouddrar, Nassim y Mairesse Françoise (2018) *La mediación cultural*. Libros UNA (Universidad de las Artes). Buenos Aires, Argentina.

Amiel, Vincent. (2005) *Estética del montaje*. ABADA Editores. Lecturas de cine. Madrid. España.

Agamben, Giorgio. (2010) *Ninfas*. PRE-TEXTOS. Valencia, España.

Agamben, Giorgio (2010) ‘Arqueología filosófica’ en *Signatura Rerum. Sobre el método*. Anagrama. Madrid. España. Disponible en <https://joocamillopenna.files.wordpress.com/2013/08/agamben-giorgio-signatura-rerum.pdf>

Barreiro González, María Soliña (2011). *La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*. Tesis Doctoral Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31884/tmsb.pdf;sequence=1>

Bologna, Corrado (2017) *Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Editorial Siruela. Madrid, España.

Bonitzer, Pascal (2007) *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos Editor. Bs As. Argentina

Brea, José Luis (2004) “Universidad del conocimiento y las nuevas humanidades” *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Nº. 2, 2004 (Ejemplar dedicado a: La polémica sobre el objeto de los estudios visuales), pp.. 133-154.

Brea, José Luis (2004) *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Ed. CENDEAC, Murcia. (pp. 4-24)

Burucúa, José Emilio (1992) *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Colección “Los fundamentos de las ciencias del hombre”, núm. 47, dirigida por Ricardo Figueira), 1992, 192 páginas

Burucúa, José Emilio (2007) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. FCE, Argentina.

Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*. Península/Biblos. Barcelona. España. Disponible https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter_teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf

Burke, Peter (2005) *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Barcelona, España. Disponible: <http://rodolfogiunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>

Camarero, Gloria; Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Eds.) (2008). *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Ediciones JC. Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología. Disponible en pdf.

Carroll, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado Libros. Madrid, España.

Catalá Doménech, José María (2005) “*Film-ensayo y vanguardia*” en *Documental y vanguardia*. CASIMIRO TORREIRO JOSETXO CERDÁN (eds.) - Págs 109-158. Edición CÁTEDRA. Madrid. Disponible en <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/documental-y-vanguardia.pdf>

- Didi-Huberman, Georges (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. ABADA Editores. Madrid, España.
- Eilenberger, Wolfram (2019) *Tiempo de Magos. La gran década de la filosofía. 1919-1929*. Taurus, Madrid.
- Eliade, Mircea (2008) *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Editorial Kairós. Barcelona.
- Ferreras Savoye, Daniel (2013) *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgard Allan Poe a Freddy Krueger*. Lecturlandia. Online.
- Ferro, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. AKAL Ediciones S.A. Madrid, España
- Ferro, Marc (1996). *Historia contemporánea y cine*. Prólogo de J. M. Caparrós Lera. Editorial Ariel S.A. Barcelona
- Furch, Noël (1985) *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Madrid
- Gubern, Román; Prat, Joan (1979). *Las raíces del miedo*. Tusquets Editores. España
- Gubern, Román (1983). “Alemania, entre la pesadilla fantástica y el documento social” y “París y Berlín, ombligos de las vanguardias europeas” en *Cien años de cine*. Vol. 1. Barcelona. Bruguera.
- Gubern, Román. (2017). *Historia del cine*. Anagrama. Colección Compactos. España
- Guinzburg, Carlo (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina.
- Harpur, Patrick (2010). *El fuego secreto de los filósofos. una historia de la imaginación*. Ediciones ATALANTA, colección *Imago Mundi*. Girona, España.
- Hueso Pinilla, Carlos (2012) *El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*. Universitat Politècnica de Valencia. Faculta de Belles Arts de Sant Carles. Máster oficial en producción artística.
- Jay, Martin (2003) *Campo de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. PAIDOS. Espacios del Saber. España.
- Kubin, Alfred (2017) *El otro lado (1909)* Traducción Gabriela Adamo. Edición La Bestia Equilátera.
- Kracauer, Siegfried (1961) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Ediciones Nueva Visión. Argentina
- Michaud, Philippe-Alain (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros UNA (Universidad Nacional de las Artes). Argentina
- Mitchell, W. J. T. (2016) *Iconología. Imagen, Texto e Ideología*. Editorial Capital Intelectual. Bs. As.
- Mitchell, W. J. T. (2017) *¿Qué quieren las imágenes?. Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones. Argentina
- Muller, R. y Wieder, T. (dir.) [2013] *Cine y regímenes autoritarios en el siglo XX. Pantallas bajo influencia*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

- Panofsky, Erwin (2000) *Sobre el estilo y otros ensayos*. Paidós Editorial. Barcelona.
- Peral Sánchez, S. (2018) “Kubrick y la transformación del cine americano -de Ben Hur a Star Wars-. Una interpretación de la historia del cine a partir de 2001: *Una odisea del espacio*”. Tesis doctoral en Comunicación Audiovisual. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Disponible en la web.
- Prada, Juan Martín (2018) *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal. Estudios Visuales. Madrid.
- Ranalletti, Mario (Comp.) [2018] *La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas*. EDUNTREF. Buenos Aires.
- Rodríguez Murcia, y otros (2014) *El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: una mirada a la formación de maestros*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
http://editorial.pedagogica.edu.co/docs/files/El%20cine%20como%20posibilidad%20de%20pensamiento%20de%20la%20pedagogi_a.pdf
- Sadoul, George (1950) *El cine. Su historia y su técnica*. FCE, Breviarios. México.
- Sánchez-Biosca (1985) *Del otro lado, la metáfora: Modelos de representación en el cine de Weimar*. (Se trata de una versión acotada de la tesis doctoral que luego será publicada en 1990 con el título ‘Sombras de Weimar’). Disponible en
https://www.academia.edu/1254490/Del_otro_lado_la_met%C3%A1fora_Modelos_de_representaci%C3%B3n_en_el_cine_de_Weimar
- Sánchez-Biosca (1990) *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Editorial Verdoux. Madrid. España.
- Sánchez-Biosca (1991) Cap 3 y 5 en *Teoría del montaje cinematográfico*. Ediciones Textos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca (2008) “*El gabinete del doctor Caligari* y los destinos del film expresionista” (cap 1) en *El cine y las vanguardias artísticas*. Editorial Paidós. Madrid, España.
- Saxl, Fritz (1989) *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid.
- Severi, Carlo (2010) *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Editorial SB. Argentina
- Sorlin, Pierre (1996) “Introducción” en *Cine europeos, sociedades europeas (1939-1990)* Paidós Ibérica. España
- Sorlin, Pierre (2016) *Estéticas del audiovisual* La Marca Editora. Bs As. Argentina
- Stoichita, Victor. (1999) *Breve historia de la sombra*. Editorial Siruela. Madrid, España
- F. Vizcarra. (2013) *La mirada cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad*. Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). México.
- Zielinski, Siegfried (2011) *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Trad. Alvaro Moreno-Hoffmann. Ediciones Uniandes. Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.
- Willett, John (1970) *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid. España

Artículos

Acosta López, María del Rosario (2011) "El conjuro de las imágenes: Aby Warburg y la historiografía del alma humana" en *Estud.Filos.* N°44. Dic 2011. Universidad de Antioquía. (pp. 117-135)

Aguilar Acalá, Sergio J. (2018) *Una expresión violenta: mapeando el cine de terror.* El Ojo que piensa. N°16 enero-junio 2018. (pp 46 a 59). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en https://www.academia.edu/36499061/Una_expresi%C3%B3n_violenta_mapeando_el_cine_de_terror

Alvarez Portugal, Tania Vanessa (2014) *Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción* en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol XXXVI. Núm 105. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México

Bayón, F.(2007) *El arte de la memoria en el siglo del cine* en El derecho a la memoria. (Felipe Gómez Isa)

Buñuel, L. (1958) *El cine, instrumento de poesía*. Universidad de México. Volúmen XIII. N°4. Diciembre de 1958. Disponible en <https://www.revistadelainiversidad.mx/storage/0967bf1f-f134-45c7-a25d-8648b7cf6122.pdf>

Bisso, M., Raggio, S., & Arreseygor, G. (1999). Teoría y práctica de la relación entre cine e historia. *Sociohistórica*, 4(5). (pp. 231-245). Recuperado a partir de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2806/pr.2806.pdf

Cabello, G. (2010) *Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman*. *Imago Crítica* 2. (pp. 29 a 52). Disponible https://www.academia.edu/12030450/Malestar_en_la_Historia_del_Arte_sobre_la_antropolog%C3%ADa_de_las_im%C3%A1genes_de_Hans_Belting_y_Georges_Didi-Huberman_2010

Caparrós Lera, J. M. (2008) *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. *Quaderns de Cine*, núm. 1 (2007), [Alicante]: Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L. 2007, pp. 25-35 Disponible en: http://www.culturahistorica.es/caparros/historia_cine.pdf

Carli, S. (2018). "Hacia una revisión crítica de la enseñanza universitaria. Tendencias, experiencias y desafíos en torno al conocimiento en las universidades públicas" en *Trayectorias Universitarias*, 4(6) Pp 3-8. Recuperado a partir de <https://revistas.unlp.edu.ar/TrayectoriasUniversitarias/article/view/5978.html>

Castañares, Wenceslao. (2007) *Cultura visual y crisis de la experiencia*. Cuadernos de Información y Comunicación. Vol. 12. Pp29-48 <https://webs.ucm.es/info/per3/profesores/wcastanares/curriculum.html>

Cortés, G. José Miguel (2014). *La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin*. Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, ISSN 2255-193 X, N°. 2, 2014 (Ejemplar dedicado a: II Congreso sobre arte, literatura y cultura gótica urbana). Pp. 9-35.

Corredera Barbado, Sara (2014) TGF: *El cine como reflejo del período de entreguerras: expresionismo alemán*. Grado en Historia del Arte. Universidad de Valladolid. Disponible https://nanopdf.com/download/tfgf201599pdf_pdf

Cuéllar Barona, M. L. (2008). *La figura del monstruo en el cine de horror*. *Revista CS*, (2), 227-246. Disponible: <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n2/n2a10.pdf>

Ferro, Marc (1991). *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*. Filmhistoria online, ISSN-e 2014-668X, Vol. 1, N°. 1, 1991, (pp. 3-12).

Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/39139285.pdf>

Ferro, Marc (2005) *La historia en el cine, ¿A quién pertenecen las imágenes?*. ISTOR, año V, Número 20. Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/presentacion.pdf y http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier3.pdf

García Varas, Ana (Eds.) [2011]. *Lógica(s) de la imagen en Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca. Introducción disponible en <http://galeon.com/angelesmartinez06/FILOSOFIA.PDF>

Gaudreault, André (2006) *Del 'cine primitivo' a la 'cinematografía-atracción'*. Secuencias. Revista de Historia de Cine. (disponible en <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4069>)

Goldmann, Annie (2005) *Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol (1996)*. ISTOR, año V, Número 20. Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier2.pdf

Gunning, Tom (1991) *El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia*. Archivos de la Filmoteca. N° 10. Valencia, diciembre.
(Recuperado del seminario 'Historia del cine universal' de la carrera de Bellas Artes de la UBA - http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/3626/uba_ffyl_p_2016_art_Historia%20del%20cine%20universal.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Martínez Lucena, J. y Barraycoa, J.: *El zombi y el totalitarismo: de Hannah Arendt a la teoría de los imaginarios*. Imagonautas 2 (2) / 2012/ ISSN 07190166

Martínez-Salanova Sánchez Almería, Enrique (2002) *El cine, otra ventana al mundo*. COMUNICAR 18. Revista Científica de Comunicación y Educación. (ppp 78-83.)

Mendieta, Mabel (2007). *La república de Weimar: Interrelaciones entre política y cultura a través del cine de época*. XI Jornadas. Disponible en <http://cdsa.academica.org/000-108/465.pdf>

Montero, Julio. (2001) *Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones*. Revista Historia Contemporánea N° 22. (pp.29-66)

Pintor, Ivan (2017) *Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto*. BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 5 No. 2 June 2017 (pp. 156-188)

Quintana, Ángel (2014) *Las imágenes supervivientes de Quentin Tarantino*. Revista Atalante N 18 (Julio-Diciembre) - Revista de estudios cinematográficos. (pp. 36-42)
Disponible en: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/13418/ImagenesSupervivientes.pdf?sequence=1> o <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=241>

Rojas Cocomá, Carlos (2012) *Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia*. Hist. Crit. No 48. Bogotá, Septiembre-Diciembre. (Pp. 163 - 183)

Sánchez-Biosca, Vicente (1995) *Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno*. Vertigo, Revista de cine. (11): (pp. 62-65.)

Sánchez-Biosca, Vicente (1994) *Del excentrismo formalista al principio del montaje*.

Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 3 (1994), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la

Literatura y Filología Francesa ; Universidad Nacional de Educación a Distancia, (pp.210-228). Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/71013218.pdf>

Sorlin, Pierre (2005) *El cine, reto para el historiador*, Revista Istor, nº 20, Año V. 2005. Disponible en línea: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf

Starobinsky, Jean (1998) *¿Es posible definir el ensayo?* en Cuadernos Hispanoamericanos - Nº575. Mayo. (pp 31-4)
Disponible en <https://cursodeensayohispanoamericano.files.wordpress.com/2015/08/starobinsky-es-posible-definir-el-ensayo.pdf>

Taccetta, Natalia (2012) *Supervivencia e Imagen: Agamben-Warburg-Benjamin y la historia*. Revista Linds. Estudios sociales del arte y la cultura. N 5 Octubre. Buenos Aires. Argentina

Tartáz Ruiz, Cristina; Guridi García, Rafael. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 21, (pp. 226-235) sep. 2013. ISSN 2254-6103. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>.

Rodríguez, Ángel Sancho (2012) *La representación de la ciudad en el cine: Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927). Arte y Ciudad - Revista de Investigación (2) (pp. 99-112)

Ruvituso, Federico Luis (2013) *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>

Valdés, Adriana (2012) *De ángeles y de Ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Orjikh Editores. Santiago de Chile. (Disponible en .pdf)

Vázquez, Daniel (2017) *La perspectiva de Aby Warburg y el arte como construcción histórico-cultural de conocimiento*. I Congreso Internacional de Artes. Disponible <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0342.pdf>

Zubiaur Carreño, Francisco J. (2005) *El cine como fuente de la Historia*. Memoria y Civilización (M&C), 8, 205-219.

Películas

Cousins, Mark (2011) *The Story of Film: An Odyssey. 15 episodes*.

Herzog, Werner (2010) *The cave of forgotten dreams*. Creative Differences

Kubrick, Stanley (1979) *The Shining*. Universal Studios.

Kubrick, Stanley (1999) *Eyes wide shut*. Universal Studios, Stanley Kubrick Productions.

Morrison, Bill (2016) *Dawson City: Frozen time*.

Suschlands, Rudiger (2014) *Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen*.

Weine, Robert (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari*. UFA.

