

Prólogo



Fotograma de *Persona*, de Ingmar Bergman.

«Al abrir los ojos, vi el Aleph
—¿El Aleph?
—Sí, el lugar donde están, sin confundirse,
todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos».
Jorge Luis Borges. *El Aleph*

Uno de los cuentos incluidos en *Momo* trata de un espejo mágico que una princesa enviaba cada día por todos los lugares del mundo. El espejo tenía el poder de captar todos los reflejos del mundo visitado, de modo que cada noche la princesa los contemplaba: «Los había bonitos y feos, interesantes y aburridos, según cómo salía. La princesa escogía los que le gustaban, mientras que los otros los tiraba simplemente a un arroyo». La metáfora de la que habla la novela de Michael Ende tiene que ver con nuestra relación actual con las imágenes. Internet, al igual que el espejo mágico, sobrevuela el mundo reflejando sus imágenes para ser vistas en las diferentes pantallas. La saturación visual que encontramos en las pantallas de nuestra vida, requiere también de una selección. Además, las imágenes que retornan a nuestra mente, tras cada día vivido, son cada vez más homogéneas y previsibles. El hecho de estar expuestos a una continua exposición visual, sin ningún tipo de filtro discriminador, provoca cansancio en la mirada.

Quien lo ha visto todo, pierde asombro en la mirada, como le sucede al protagonista del relato de Borges: «Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme». Quien puede verlo todo, acaba no viendo nada, paralizado en su elección. La dispersión del deseo y de la mirada nubla la mente y nos inmoviliza. ¿Por qué entonces el cine? ¿No forma parte también el cine de ese infinito Aleph de imágenes que nos envuelven en la vida cotidiana? Porque el Aleph no es únicamente el omnipotente audiovisual, encarnado en Internet. Hay otro modo de interpretar el relato de Borges: el Aleph olvidado

en el sótano derruido podría ser el cine, sepultado entre los escombros del audiovisual.

El cine todavía puede ayudarnos a recuperar el asombro perdido en nuestra mirada; ofrece al espectador un *tempo* más sosegado para vivir y contemplar las imágenes, liberándonos del imperativo de la inmediatez y del narcisismo que genera la ansiedad de tener que interactuar constantemente con nuestro entorno audiovisual. Porque hoy en día ya no queremos mirar, preferimos ser vistos por otros. El espectador ha atravesado la pantalla, quiere verse en el espejo. Convertidos en objetos de nuestra propia mirada, todo lo que nos rodea pasa a ser un decorado banal e intercambiable. Partiendo de Rafael Argullol, podríamos decir que el principio socrático, *conócete a ti mismo*, se ha transformado en un nuevo imperativo visual: *refléjate a ti mismo*. El Gran Hermano y los panópticos ya no son necesarios para escrutar nuestra intimidad: la imagen del yo se ha convertido en una mercancía visual que exhibimos y regalamos a las multinacionales.

El cine emancipa la mirada y el pensamiento de su cautiverio intelectual y emocional; permite espigar el mundo más allá de las imágenes remitidas por el espejo mágico de lo visual. Rescata realidades invisibles, imágenes desechadas y olvidadas, adoptando un modo de ver diferente donde todavía hay tiempo para el silencio, la belleza y la reflexión.

Resulta paradójico que hoy en día consideremos el gusto como el triunfo inapelable de lo subjetivo, cuando constatamos la extraña coincidencia de que en muchas ocasiones nos gusten las mismas películas o libros. Es cierto que la objetividad clásica ha sido desterrada de nuestra mirada, pero en ocasiones confundimos la soberanía estética del individuo con la imposición social de un gusto o de una cierta tendencia compartida. Los medios y las redes sociales construyen un gusto intersubjetivo aunque lo percibimos como naturalmente propio e individual. La invisibilidad o el simple desconocimiento de otras propuestas cercenan la posibilidad de modificar el gusto o ampliarlo a partir de otros criterios. Más allá de los algoritmos que radiografían nuestras preferencias estéticas en los portales de Internet, reivindico la lectura y la escritura cinematográfica como un modo de estimular la mirada, de potenciar la experiencia y el pensamiento del cine. También como otro modo indirecto de mostrar el mundo y la vida desde la imagen en movimiento.

El espejo visual que todo lo refleja, del que hablaba Michael Ende, persigue también al espectador cuya atención desborda la pantalla cinematográfica. El uso del móvil, el nuevo Aleph portátil, se ha hecho cada vez más generalizado en las salas de cine. Tal vez los destellos de luz, que irrumpen en la oscuridad de la sala, sean un síntoma de nuestro temor a desprendernos del yo virtual en vez

de entregarnos a una experiencia de la alteridad, donde el mundo y los demás refutan temporalmente nuestra soberanía existencial y nuestro excesivo afán de protagonismo. Entregados a una oscuridad absoluta y sin interrupciones, viviendo *lo que no soy* y mirando *lo que no es*, asomados al inexorable devenir. Aunque es cierto que el poder de identificación resulta fundamental para la inmersión cinematográfica, pienso que en la pantalla hallamos el *sí mismo como otro*, porque el cine nos permite *salir del yo*. Salir temporalmente de nuestro ensimismamiento narcisista. Emilio Renzi, *alter ego* de Ricardo Piglia, decía que ir al cine permite «escapar de mis propios pensamientos». Existir como mirada embriagada y extasiada es la promesa del cine. El cine ofrece todavía un mundo sin *selfies*, donde al mismo tiempo que nuestra identidad individual se difumina y relativiza, expandimos y multiplicamos el yo. En cierto modo, cada uno de nosotros somos en la sala de cine como el protagonista de *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946), que se asoma al mundo desde su propia inexistencia, al contemplar el mundo sin nosotros.

Este libro recoge una serie de ensayos, artículos y reseñas sobre cine. La mayoría de ellos fueron publicados en prensa (en el suplemento *Arte y Letras* del *Diario Información* de Alicante) aunque también hay otros que aparecieron previamente en diferentes revistas (como *Revista de Occidente*, *Cartelera Turia* o *La torre del virrey*). Algunos de ellos han sido ampliados y revisados para esta edición y otros son inéditos. Los motivos que originan los artículos son circunstanciales y autobiográficos: el estreno de una película, el (re) descubrimiento de una filmografía, la lectura de un libro, la conmemoración de un aniversario cinéfilo o de un acontecimiento histórico, o la visita a una exposición. La escritura de estos textos abarca, prácticamente, las dos últimas décadas. Las películas referidas aquí, pero también el modo de interpretarlas, están atravesadas por el espíritu de una época marcada por la crisis, el nihilismo, la indignación y la rebelión, la recuperación de la memoria histórica o la hegemonía de la multipantalla en la vida. Pero estos escritos constituyen también un itinerario autobiográfico surcado por las pasiones, interrogantes y dudas surgidas en estos años.

He abordado el cine desde una doble perspectiva: educativa y filosófica. Muchos de los textos nacieron también como reflexiones docentes a lo largo de varios cursos de bachillerato, en los que introduje una materia optativa de estética y filosofía del cine. Y aunque en la primera parte de este libro hay varios artículos dedicados expresamente a la pedagogía del cine, que todavía sigue siendo una asignatura pendiente en nuestras escuelas e institutos, muchos de los textos responden a este propósito educativo: trazar una selección filmográfica, inevitablemente fragmentaria, subjetiva e incompleta, que pueda inspirar

al docente que se plantee introducir el cine en su aula. Sin embargo, el lector no encontrará aquí una muestra de películas que pudieran ilustrar visualmente una serie de temáticas relevantes sino que se trata de considerar el cine como arte de la mirada y del pensamiento.

El cine explora la vida y recrea el mundo más allá de los límites del lenguaje racional. Allí donde la palabra fracasa, la imagen en movimiento muestra lo inefable. «De lo que no puede hablar, hay que callar», sentenció Wittgenstein en su *Tractatus*. El cine trasciende el pensamiento lógico, vislumbrando una forma de rehacer poéticamente el mundo. El asombro que nos suscita el cine nace de la posibilidad de imaginar lo indecible. No solo de imaginarlo sino de vivirlo. Sin embargo, el aforismo wittgensteniano interpela también a la posibilidad misma de la escritura cinematográfica. ¿Por qué empeñarse en dar cuenta de lo indecible? ¿Por qué recomponer el temblor y deleite originarios que experimentamos como espectadores? ¿Por qué no limitarse a amar el cine (o a crearlo) en vez de pensarlo? ¿Por qué no contentarse, como sugería Stanley Cavell, con *amar las devociones de los ojos y los oídos*? Susan Sontag ya advirtió del peligro de que el afán interpretativo por desvelar el significado de las películas («hermenéutica») acabara con la «erótica del arte» y el placer cinematográfico. Y, sin embargo, seguimos persiguiendo el significado de las sombras, como si necesitáramos decir lo indecible.

La labor del teórico y filósofo del cine tal vez se asemeje a la del psicoanálisis de Freud en la medida que tratan de interpretar las imágenes, oníricas y cinematográficas, persiguiendo captar desde el lenguaje un significado profundo y oculto. No obstante, en esa tarea de traducir el contenido manifiesto en contenido latente hay siempre una pérdida inevitable, dado que partimos de la discutible premisa de esperar encontrar un sentido a lo que hemos visto en los sueños o en el cine. Perseguidor de imágenes en nuestro inconsciente, Freud nos mostró que «dentro de nosotros había un mundo preverbal de imágenes, deseos y temores, cuya puerta está cerrada». Sin embargo, y aunque lograra entreabrir esa puerta, Mark Coussin señala la paradoja de Freud, pues «el atizador de fuego de la mirada del siglo xx, era un verbalista», cuyo análisis consistió en transformar las imágenes oníricas en una interpretación lingüística. Tal vez pensar e interpretar las imágenes sea un modo de volver a cerrar esa puerta sin apenas darnos cuenta. Wittgenstein, que había sido educado en el mismo clima cultural de la Viena de fin de siglo de Freud, tenía, sin embargo, otra idea respecto a los límites del lenguaje. Ante las imágenes no cabe un discurso racional y lingüístico plenamente significativo. Lo que muestran es irreducible al concepto. Pero en contra de los que cabría presuponer, el sentido y valor

de las imágenes se hallan justamente en aquello que trasciende el lenguaje. Pertenecen al ámbito de lo indecible.

Siendo consciente de esta paradoja que nos envuelve, en la que la ambivalencia del lenguaje hace que este sea al mismo tiempo enfermedad y terapia, considero que el pensamiento cinematográfico, pese a renunciar a un análisis concluyente acerca de los presuntos significados ocultos de las imágenes, enseña a mirar de otro modo lo que nos rodea. El cine modifica nuestra relación cotidiana con la vida y el mundo porque devuelve el asombro perdido de nuestra mirada. «Qué maravilla poder mirar aquello que no vemos», exclama Godard en su *Historia(s) de cine*. Tras la experiencia cinematográfica, la mirada recupera parte de su fulgor poético al trascender la relación habitual, instrumental y utilitaria que establecemos con el mundo. Como si volviésemos a ver el mundo por primera vez.

Javier Cercas dice que hay un «punto ciego» irrebachable en algunas novelas (Cervantes, Melville, Kafka, Borges), un enigma irresoluble que no admite una lectura única y definitiva. En cierto modo, algunas películas –de Antonioni, Bergman, Kubrick, Tarkovski o Malick– contienen también ese «punto ciego», ángulo «obtusos» (Roland Barthes) o fuera de campo gravitatorio, donde el espectador se encuentra con imágenes insondables, paradójicas, ambiguas, contradictorias pero que, sin embargo, ejercen un extraño poder de atracción sobre nuestra mirada y multiplican las interpretaciones, lo cual hace que volvamos a ellas una y otra vez. Irreducibles a un sentido único, estas películas siguen reverberando en nuestro pensamiento y en nuestro recuerdo. El monolito de *2001*, la habitación de los deseos de *Stalker* o el silencio metafísico que acompaña a los protagonistas de algunas de las películas de Bergman y Antonioni siguen siendo enigmas cinematográficos.

Tal vez mi obstinación en volver a ver el cine desde el recuerdo y el pensamiento esté relacionada con mi vocación pedagógica. No concibo la labor docente como mero transmisor de contenidos. Creo que educar consiste en transmitir las inquietudes y contagiarlas, y más cuando uno está rodeado de adolescentes. Y eso es lo que persigo incansablemente: enseñar a cuestionar lo que uno ve, forjar una mirada crítica, pero posibilista, ante el mundo de imágenes que habitamos. Aunque, en ocasiones, he optado por el silencio, en el aula y en el libro, para no extinguir el temblor y el fulgor de lo contemplado. Siguiendo la pedagogía de la mirada propuesta por Alain Bergala, se trata de «aceptar ver las cosas, con su parte de enigma, antes de taparlas con las palabras y los sentidos». Hay que saber respetar el silencio, la melancolía o la alegría que nos puede deparar una película, sin sentir la obligación de traducir inmediatamente nuestras sensaciones. Tampoco en la escuela debemos pedir siempre

algo (un comentario o un trabajo) a cambio de la película proyectada en el aula, pues en ese caso acabaremos arruinando su experiencia y sepultando su asombro en una simple tarea académica. Tal vez tuviese razón Sontag al escribir que «en las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar». Aunque algunos espectadores con los que vamos al cine olvidan esto cuando, al salir del cine, inmediatamente nos arrinconan y *atraca*n *hermenéuticamente*, demandado un análisis y una valoración sin haber tenido tiempo de digerir, emocional e intelectualmente, lo contemplado.

El cine enseña a ver el mundo y la vida de un modo diferente al que lo hacen otras disciplinas intelectuales. La experiencia cinematográfica hace que el mundo sea contemplado desde una perspectiva en la que captamos la vida de las cosas. Los objetos, vistos desde el cine, adquieren una densidad existencial. El cine escudriña lo latente, revela lo implícito, muestra e insinúa los ángulos muertos de las cosas y de la vida. Y en esa labor de desentrañar lo que subyace a lo visible, enseña a mirar de otro modo lo que nos rodea, profundizando en las distintas posibilidades de ver las cosas. En este sentido, Jaime Rosales ha escrito que «hacer cine es revelar significados ocultos en el espacio, en el tiempo, en los gestos, en la mirada». Sin embargo, las imágenes cinematográficas no *dicen*, no contienen un discurso argumentado y racional; se limitan a *mostrar* el mundo y la vida. Aunque, como señala Didi-Huberman, las imágenes son portadoras de «miradas, gestos y pensamientos» que podemos leer e interpretar.

Maikovski escribió que el cine es «casi una filosofía» y un «catalizador de ideas». Nietzsche sostuvo que el «pensar en conceptos» nace en la filosofía tras olvidar el inicial «pensar en imágenes» con el que nos aproximamos al mundo. El cine hace filosofía, impugnando una ontología esencialista que solo reconoce la verdad en un mundo inteligible y racional; restituyendo la materialidad y el devenir vital. En este sentido, podemos considerar que el dispositivo cinematográfico es en sí mismo existencialista, dado que antepone la imagen existencial del mundo a su esencia; reflejando en sus imágenes el devenir vital pero sin establecer ninguna concepto antropológico.

El cine enseña a dudar, enseña, como en Nietzsche, a destruir las certezas heredadas y a vivir libre en las dudas adquiridas. De algún modo podría decirse que la conciencia funciona como pantalla cinematográfica donde ponemos entre paréntesis (*epojé*) la realidad de las imágenes contempladas. La fenomenología, como el cine, propone un nuevo modo de ver las cosas, pretende describir la experiencia del mundo tal y como se presentan a la conciencia antes de emitir un juicio metafísico sobre la presunta realidad de lo contemplado. Ir al cine supone también sumergirse en una experiencia fenomenológica.

El cine ejemplifica también el placer de existir sin propósito definido; somos testigos, de un modo vivencial, de la irreductibilidad de la singularidad y la contingencia existencial a una esencia trascendente. Para Jonas Mekas, el cine es el «arte anti-verbal, anti-idea» que «ha llegado a tiempo para salvar nuestro irracional, anticonceptual sentido inmediato» y revelar así la vida inefable, filmando el esplendor del instante. El cine no es filosófico porque aparezcan temáticas ontológicas o epistemológicas. Jean Epstein consideraba que la cámara de cine operaba como una «máquina de filosofar». El cine en tanto que lenguaje formal proyecta una visión filosófica del mundo, empleando diversos recursos como la sinécdoque, donde los planos muestran partes o fragmentos que representan la totalidad.

En este libro desarrollo el pensamiento cinematográfico de diversos cineastas. Eisenstein hizo del cine un bello «tren de pensamiento» donde las ideas se materializaban, a través del montaje, en formas visuales y dialécticas. Orson Welles decía que la cámara fotografía pensamientos. Godard sostuvo que el cine estaba hecho para filosofar en tanto que pensaba la relación que se genera entre distintas imágenes, dado que cuando contemplamos dos imágenes, surge una tercera en la mente del espectador.

El cineasta, al igual que el ensayista, es el auténtico pintor de la vida moderna, aquel que es capaz de eternizar lo efímero, rescatando frágiles imágenes del devenir. Porque el cine, al contrario de lo que sostuvo Platón, «salva las apariencias», pero no para depositarlas en el reino de las ideas trascendentes. En el cine la imagen no se pliega al concepto, se rebela contra su hegemonía intelectual. Algunas de las filmografías exploradas en este libro, como las de Buñuel, Godard o Lars von Trier, destruyen las certezas heredadas, adoptando la duda y el asombro como lugar desde el que ver el mundo y la vida.

Sin embargo, más allá de esta dimensión intelectual, otros directores han visto en el cine una metáfora de la vida. Pasolini pensaba que «el cine lo hacemos viviendo» porque supone elegir una perspectiva desde la que mirar el mundo y realizar el argumento de la propia vida. Lo que vemos y lo que hacemos son el sustrato cinematográfico de la vida. Pasolini creía que el montaje llegaba con la muerte, o en sus alrededores, cuando nos disponemos a seleccionar las imágenes de mayor valor y significación. En *El viaje de Mastorna* Fellini imaginó que, tras la muerte, aguardaba un tribunal metafísico que proyectaba una serie de imágenes esenciales de su vida. Pero el montaje no opera solo en la muerte: también en el recuerdo, la imaginación o el sueño. Esa dialéctica entre vida y memoria es la que hallamos en los diarios de Jonas Mekas. Si mirar la vida es filmarla, recordarla es montarla.

También Walter Benjamin, en un guion para una película no realizada, planteaba la historia de un hombre que sueña que acude a un *Kaiserpanorama* en una noche de fin de año en el que contempla imágenes estereoscópicas que corresponden a su «segundo yo», a todo lo que pudo ser su vida y no fue: el reverso inconsciente de la vida. El cine se convierte en un espejo melancólico de los deseos y anhelos de la vida. Tal vez por ello Godard recordó en *El desprecio* las palabras de André Bazin: «el cine sustituye para nuestra mirada un mundo acorde con nuestros deseos». De ahí que el cine invite a pasear *fuera de uno mismo* (Clément Rosset), aunque lo hace sin llegar a olvidarse de sí mismo. Accedemos a otro mundo sin renunciar completamente al propio: ampliamos sus límites, asomándonos a posibilidades desconocidas. Los hermanos Lumière decían que el cine permitía traer *un mundo al mundo*. Al levantar los techos de otras vidas, el cine muestra también otras vidas posibles para el espectador. Es cierto que el cine es el acto por el que gozamos asomándonos a la vida de los demás, pero, a veces, sin darnos cuenta, la pantalla nos devuelve la sombra, desdibujada e inesperada, de nuestro yo.

Y es que posiblemente los espectadores seamos como los replicantes de *Blade Runner*: el cineasta implanta recuerdos en nuestra mente que acompañan a nuestra vida de un modo que no siempre resultan discernibles de la realidad. El cine tiene el extraño poder hipnótico de desencadenar recuerdos inesperados. La vida pasada sería también una película que la memoria trata de reconstruir, aunque haya momentos en los que no hallamos la relación entre recuerdos aislados y desordenados. El montaje teje en nuestra memoria, inseparable de la imaginación, un hilo conductor posible. El recuerdo del cine es el recuerdo de una imagen material, mientras que el recuerdo de lo vivido nos enfrenta a la irremediable ausencia de lo ya sido. Las imágenes de las películas llegan a confundirse con recuerdos personales, como si formaran parte de nuestra vida misma. Como si fueran recuerdos implantados en nuestras mentes. De ahí que los espectadores seamos también replicantes. Volver a ver una película es, según Marc Augé, como un largo *flashback*: «reencontrar un pasado que conserva toda la vivacidad del presente». Y, sin embargo, nos conmueve porque ya no somos el mismo espectador.

Este libro está compuesto de seis partes. La primera de ellas está dedicada a la pedagogía del cine. Bajo el título de *Videre aude* (Atrévete a ver), esta sección incluye un primer texto introductorio y programático, donde expongo la tesis central que subyace a este libro: la necesidad de educar la mirada con la misma

autonomía y actitud crítica con que la Ilustración hizo suyo el lema kantiano de *Sapere aude* (Atrévete a saber). Para salir de la alienación visual, resulta necesario aprender a mirar por sí mismo, ejerciendo una mirada crítica ante el mundo y sus imágenes. En la era de la entronización subjetiva del gusto, debemos tomar distancia para atrevernos a ver otras películas, que no siendo las inicialmente preferidas, puedan aportarnos imágenes o pensamientos valiosos. Una serie de reflexiones sobre la relación entre cine y educación, suscitadas tras la lectura de los libros de Alain Bergala (*La hipótesis del cine*) y David Gilmour (*Cineclub*), completan esta primera parte.

La segunda parte analiza diferentes motivos visuales en el cine. Desde esta aproximación fenomenológica, la descripción de imágenes es la clave para analizar el cine. De este modo, la idea ha de surgir de la imagen, el pensamiento de la mirada. Abre el capítulo un extenso ensayo acerca de la vida de las cosas en el cine (*Durarán más allá de nuestro olvido*), trazando un recorrido filosófico y cinematográfico sobre los diferentes usos (narrativos, existenciales, simbólicos) de los objetos y los paisajes, desde Buñuel y Hitchcock hasta la saga existencialista de *Toy Story*. *Tras los pasos del cine* se ocupa de los caminos, paseos y derivas en la historia del cine. En esta sección también abordo las distintas tipologías de jardines filmadas en el cine a partir de un ensayo filosófico (*Jardinosofía*). Otros artículos de esta sección inciden en la historia del cine desde un punto de vista, fundamentalmente, visual.

La tercera sección (*Imágenes que piensan: estética y filosofía del cine*) es la más extensa del libro y está compuesta de cuatro capítulos. El primero de ellos, *Mirar, imaginar y pensar*, aborda el pensamiento cinematográfico desde el punto de vista de las películas y ensayos de una serie de cineastas: desde Eisenstein a Rosales, pasando por Vertov, Welles, Bergman, Godard, Bresson, Hitchcock o Wenders. En torno a estas filmografías se despliegan distintas filosofías del cine fundadas en el montaje, en el sentido de la imagen como pensamiento o en la dialéctica de imágenes. El segundo capítulo, *Vivir en plano secuencia, morir en montaje*, tiene como hilo conductor la reflexión en torno a la relación entre el cine y la vida a través de películas de Ozu, Truffaut, Fellini, Pasolini, Allen, Malle o Linklater, entre otros. Se analiza aquí el modo en que el cine persigue los reflejos de la vida. La vida y el cine se confunden en muchas de las películas analizadas: en los latidos de la ciudad, en la cinefilia, en el plano-secuencia de la vida, en el montaje que realiza la muerte, en el deseo vitalista o en el discurrir del tiempo. El tercer capítulo, *Hambre de hipnosis*, trata del cine surgido desde el inconsciente: el «cine diabólico» de Epstein y su búsqueda de una filosofía cinematográfica del devenir, el cine sugestivo y poético de Artaud y Cocteau; algunos de los «cinematófilos» (Buñuel, Dalí y

Val del Omar) de la Generación del 27; el significado del sueño en Scorsese, los hermanos Coen y David Lynch; y, por último, el cine como raptó mental y arrebató a partir de la novela de Roszak, *Parpadeo*. Finalmente, en el cuarto y último capítulo de esta sección, *Espectros nihilistas se ciernen sobre el cine*, abordo la crisis de la realidad y el vacío existencial en filmografías como las de Antonioni, Kieślowski, Malick, von Trier o Sorrentino. El fin del mundo, la fragmentación del sujeto, la pérdida de la fe o la atracción del abismo son algunos de los motivos considerados en esta deriva nihilista del cine.

En la cuarta sección, *El cine levanta los techos de otras vidas: literatura y filosofía*, analizo la experiencia vital e intelectual del cine de un modo específico desde estas dos disciplinas. En el primer capítulo de esta sección, la aproximación literaria al pensamiento cinematográfico surge desde la poesía (Maikowski), la ciencia-ficción (Huxley, Bradbury o Lem), las novelas cinematográficas (Paul Auster, José Carlos Somoza, Adolfo Bioy Casares, Hernán Rivera Letelier), la crónica (Joseph Roth), el ensayo (Virginia Woolf) o el diario (Fernando Pessoa, Ricardo Piglia). También exploro aquí cómo el cine encarna los mitos de *Drácula* y *Frankenstein* en la medida que estas criaturas cumplen el propósito cinematográfico de devolver la vida a las sombras, revocando la finitud existencial y proyectando una eternidad fantasmagórica alimentada de deseos y temores. En el segundo capítulo, la filosofía del cine es el marco común desde el que interpreto las reflexiones cinematográficas de teóricos del cine (Béla Balázs, Sigfried Kracauer), antropólogos (Edgar Morin), pensadores (Fernando Vela, György Lukács, Walter Benjamin, Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Clément Rosset, Eduardo Subirats, Eugenio Trías, Michael Onfray y Slavoj Žižek) así como corrientes filosóficas como la fenomenología y el existencialismo. En la mayoría de los autores seleccionados, el cine no se limita a ser mero medio para ilustrar problemáticas filosóficas sino que se convierte en objeto del pensamiento filosófico.

La quinta sección gira en torno a la relación entre *historia, memoria y autobiografía*. El primer capítulo está dedicado a los distintos modos cinematográficos de pensar y filmar la memoria del mal, especialmente en el Holocausto (Claude Lanzmann, László Nemes). El mal como fuera de campo, los límites éticos de su representación o la imaginación animada del horror (Arie Folman) son algunas de las perspectivas estudiadas en estas páginas. La dialéctica entre palabra e imagen, como fuente evocadora del mal y de la belleza, también está presente en las *Voces de Chernóbil* (Svetlana Aleksíevich) y su adaptación cinematográfica. En el segundo capítulo, *La historia y sus contraplanos*, analizo la irrupción de la estética de la nostalgia como modo de representar cinematográficamente el pasado; la relación entre historia y poesía; y el cine como

utopía contrahistórica y contraplano de la historia no mostrada. En el tercer capítulo, *Poéticas de la memoria*, trazo una panorámica de las distintas formas que emplea el cine para representar las vivencias y sus recuerdos. Por una parte, hay una serie de artículos donde examino el documental como diario autobiográfico (Jonas Mekas, Agnès Varda, León Siminiani) y como memoria del lugar (*El cielo gira*). Pero, además, muestro en este capítulo las diferentes poéticas de la memoria en la ficción cinematográfica (Chris Marker, Wong Kar-Wai, Terence Davis, Todd Haynes). La relación entre el amor y la memoria, la necesidad del olvido y la duda existencial acerca de los recuerdos son otros de los caminos cinematográficos recorridos en este capítulo.

Finalmente, la sexta y última sección de este libro, *Cuando las imágenes no son neutrales: el espectador en la era de la multipantalla*, está dedicada a la sociología del cine. De la génesis e historia de los dispositivos cinematográficos en las distintas pantallas y de la relación del espectador con la sala de cine me ocupo en los primeros artículos de esta sección. Se trata de pensar los efectos ideológicos del consumo visual en la recepción de la política y la cultura; la representación cinematográfica de Mayo del 68 y el 15M en el documental y en la ficción (*Me rebelo, luego filmamos*); y la mutación de la crítica cinematográfica. Esta sección se completa con el cuestionamiento de la presunta neutralidad de las imágenes desde la teoría crítica y la transformación de la función del espectador, desde su alienación en una sociedad del espectáculo (Guy Debord) a sus posibilidades emancipatorias (Jacques Rancière).

Pienso que todo libro de cine es, en última instancia, autobiográfico. Y este lo es más si cabe porque recoge las experiencias, deseos, reflexiones y recuerdos de este espectador a lo largo de sus últimos quince años. Si entrar en la biblioteca de alguien supone adentrarse en su conciencia, recorrer la filmoteca de una vida implica adentrarse en su mirada. Sin embargo esta visión quedaría incompleta si no mencionara a quienes educaron mi mirada: comenzando por mis padres, José Ramón y Pilar, y mi hermano, Josué, para quienes ir al cine ha sido siempre un acto irrenunciable; Paco Huesca, coleccionista de miradas desaparecidas, en cuyas salas de cine aprendí que el cine, además de ser contemplado, puede ser vivido. Pero este libro no hubiese sido posible sin Laura, quien me ha acompañado en el cine y en la vida durante los últimos veinte años; y Diego, cuya infancia atraviesa estas páginas y con el deseo de que iluminen también su porvenir.