

MONSTRUOSO Y CYBORG: EL CINE ENTRE EL ARTE, LA TECNOLOGÍA Y LA CIENCIA¹

MAIA GATTAS VARGAS. CONICET, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Monstrous and *cyborg*: cinema between art, technology and science

Monstruoso e *cyborg*: o cinema entre a arte, a tecnologia e a ciência

Fecha de recepción: 28 de junio de 2020. Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2020. Fecha de modificaciones: 30 de noviembre de 2020
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart12.2022.05>

MAIA GATTAS VARGAS

Doctora en Artes. Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora en enseñanza Media y Terciaria (UBA). Trabaja como becaria posdoctoral CONICET, como docente de la materia Teorías de los Medios y de la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Y como asistente de investigación en la exposición *Imaginación argentina II* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

RESUMEN:

En este artículo nos proponemos pensar al cine como un arte *cyborg*, un punto de encuentro entre arte, ciencia y tecnología. Tomando la perspectiva de las “ontologías abiertas” u ontologías de la monstruosidad de Donna Haraway que son constitutivamente fronterizas y relacionales, buscaremos ver cómo se manifiestan en lo cinematográfico. Desde distintos teóricos del cine se lo plantea como un arte constitutivamente monstruoso: André Bazin nos habla del cine como “arte impuro”, Alain Badiou lo retoma para pensar la operación de síntesis que va de lo impuro, el caos del mundo, a la pureza o síntesis. Edgard Morin resalta capacidad cinematográfica de metamorfosis, y Jean Epstein vincula el cine a la energía diabólica, ya que considera al Diablo como un gran inventor. También el cineasta chileno Raúl Ruíz comparte esta mirada al proponer un cine-chamánico y hechicero, y por último, Jean-Louise Comolli quien hace un elogio del cine-monstruo.

PALABRAS CLAVE:

cine, *cyborg*, monstruosidad, medialidad.

Cómo citar:

Gattas, Vargas Maia. “Título: Monstruoso y *cyborg*: el cine entre el arte, la tecnología y la ciencia”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 12 (2022) 97-115. <https://doi.org/10.25025/hart12.2022.05>

1. Este artículo fue realizado gracias al financiamiento de una beca doctoral CONICET.

ABSTRACT:

In this article we propose to think of cinema as a *cyborg* art, a meeting point between art, science and technology. Taking the perspective of Donna Haraway's "open ontologies" or ontologies of monstrosity, which are constitutively borderline and relational, we will seek to see how they manifest themselves in cinema. Different film theorists consider cinema as a constitutively monstrous art: André Bazin speaks of cinema as "impure art", Alain Badiou takes it up again to think about the operation of synthesis that goes from the impure, the chaos of the world, to purity or synthesis. Edgar Morin highlights the cinematographic capacity of metamorphosis, and Jean Epstein links cinema to diabolic energy, since he considers the Devil as a great inventor. Chilean filmmaker Raúl Ruíz also shares this view by proposing a cinema-chamanic and sorcerous, and finally, Jean-Louis Comolli, who praises the cinema-monster.

KEYS WORDS:

cinema, *cyborg*, monstrosity, mediality.

RESUMO:

Este artigo quer analisar o cinema como uma forma de arte cyborg, como ponto de encontro entre arte, ciência e tecnologia. O artigo quer ver como as "ontologias abertas" ou ontologias da monstrosidade de Donna Haraway (que são fronteiriças e relacionais) manifestam-se no cinematográfico. Alguns teóricos do cinema o propõem como uma arte monstruosa: André Bazin fala do cinema como "arte impura" e Alain Badiou toma esta afirmação para pensar uma operação de síntese que começa no impuro, o caos do mundo, à pureza ou síntese. Edgar Morin falta da capacidade cinematográfica para a metamorfose e Jean Epstein conecta o cinema com a energia diabólica, ao considerar ao diabo como um grande inventor. Mesmo assim, o cineasta chileno Raúl Ruíz propõe um cinema xamânico e feiticeiro e, finalmente, Jean-Louis Comolli faz um louvo do cinema-monstro.

PALAVRAS-CHAVE:

cinema, cyborg, monstrosidade, medialidade.

ENTREACTO O INTERLUDIO

Desde una perspectiva que rescata la prehistoria mediática europea, alejada de los mitos fundacionales estadounidenses, el filósofo alemán Sigfried Zielinski asocia los visionarios renacentistas con los medios digitales. En esta misma dirección, en este trabajo buscaremos pensar la figura de *cyborg*² vinculada al cine, como una ontología abierta presente desde su tiempo profundo, vinculado al “protocine” y al momento de invención del cinematógrafo, en vez de pensarlo como un fenómeno de la era digital actual. Zielinski propone revisar las actividades mágico-científicas e inventivas de distintos personajes históricos como Giovanni Battista Della Porta (siglo XIV), Athanasius Kircher (siglo XVII), Johann Wilhelm Ritter, Jan Evangelista Purkyně y Joseph Chudy (siglo XVIII) o Aleksey Kapitanovich Gastev. Propone el método de la arqueología basándose en Frederic Nietzsche y Michell Foucault, quienes favorecen la genealogía como método de investigación histórica. Agrega a las arqueologías de Foucault el prefijo “an-” que pretende contrarrestar la linealidad implícita en ellas. Se trata de una actitud investigativa que se mueve con libertad a través de “encuentros fortuitos”, en vez de un intento forzado por encontrar la linealidad de las cosas. Pone así en duda las nociones del progreso y los modelos de historia lineales. Posee un escepticismo radical frente a la idea de que el ser humano representa la cumbre de la creación, y discute la idea de que todo comienza con una forma sencilla que se va haciendo cada vez más compleja. Como declara en una entrevista: “Yo creo —y muchos biólogos y paleontólogos comparten esta idea conmigo— que han existido constelaciones en el pasado que fueron mucho más interesantes, más copiosas en lo que respecta a formas de vida vegetales y animales, pero también a culturas y civilizaciones. (...) Por medio de estos movimientos libres por el tiempo profundo de la historia podemos encontrar constelaciones más ricas que las que nos ofrece el presente y nos permite también abrirnos a las posibilidades de lo que llamamos “futuro”.”³ Tomaremos su perspectiva para armar una constelación entre diversos teóricos y cineastas de distintas épocas y procedencias, que coinciden en concebir al cine como un monstruo de múltiples cabezas, en medio del arte, la magia y la ciencia, un arte o una filosofía, que se encuentra en constante transformación pero que siempre prevalece en un estado liminal.

A su vez, deseamos introducir la noción de dispositivo que propone Giorgio Agamben quien, también desde una mirada foucaultiana, nos permite reflexionar sobre la relación humano/animal y máquina. Este filósofo divide lo existente en dos grandes grupos: de una parte los seres vivientes (o las sustancias) y, de la otra, los dispositivos, en los que ellos están continuamente capturados.

2. Si bien el concepto de *cyborg* es posterior a la invención del cinematógrafo, en este artículo buscaremos utilizarlo para realizar un planteo retrospectivo en torno al cine.

3. Moller, Natalia. Entrevista con Siegfried Zielinski, Revista *laFuga*, 14. (Santiago de Chile: *laFuga*, 2012). Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-siegfried-zielinski/531>

Considera que, en la fase actual del capitalismo, acontece una inmensa proliferación y acumulación de dispositivos: “(...) llamo dispositivo literalmente a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y — por qué no — el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate — probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían — tuvo la inconciencia de dejarse capturar”⁴. Entre todos ellos deseamos considerar, también, al cine. Ante este diagnóstico Agamben nos propone la “profanación” de los dispositivos: debemos recuperar su uso lúdico, restituir aquello que fue tomado y separado, a su uso común, ya que es mediante el juego que nos alejamos de la esfera de lo sagrado. La profanación funciona así como un contra-dispositivo “ (...) que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado y dividido”⁵.

Coincidimos con varios autores que proponen pensar a la técnica no como algo “técnico”, o vinculado a la tecnología sino como un lenguaje, un modo de relación entre los seres vivientes y dispositivos, que va mutando. En este sentido, Zielinski piensa al cine y la televisión como *entr’actes* o interludios. Con esta noción busca rescatar la fragilidad y transitoriedad de los medios. Según él este término es “(...) en homenaje a la película de René Clair⁶, que servía como interludio a un ballet dadaísta. Cuando terminaba la película, el director desgarraba el lienzo de la proyección y aparecía en el espacio real, creando una especie de lo que hoy llamaríamos intermedialidad. Con este concepto de *entr’act* quise animar a pensar en las relaciones mediales como algo que siempre está cambiando, a dejar de pensarlas como algo eterno. Cuando algunos medios están a la cabeza es gracias a condiciones sociales, políticas y culturales específicas, pero tarde o temprano son reemplazados. Alguna vez todos los medios nuevos serán viejos. Se trata de un cambio constante en la historia⁷.” Es desde esta mirada que nos proponemos adentrarnos a pensar al cine como un medio que desde sus inicios hasta hoy ha tenido diversas transformaciones en sus modos de filmación, proyección y espectación. Incluso, muchas veces se ha anunciado su muerte⁸, pero siempre sobrevive, transformándose. Quizá porque, como veremos, su ontología es constitutivamente fronteriza y relacional y es en este sentido se vincula a los conceptos de monstruosidad y *cyborg* que desarrollaremos a continuación.

4. Agamben, Giorgio ¿Qué es un dispositivo? (México: Revista Sociológica, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011). p. 257.

5. Agamben, Giorgio ¿Qué es un dispositivo? (México: Revista Sociológica, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011). p. 261.

6. Se refiere a la película *Entreacto (Entr’acte)*, 1924, del director de vanguardia francés René Clair (1898-1987).

7. Moller, Natalia, Entrevista con Siegfried Zielinski, revista *laFuga* 14, (Santiago de Chile: *laFuga*, 2012).

8. Ante la irrupción de nuevos medios como la televisión o las computadoras algunos autores como Susan Sontag, Serge Daney o Eliseo Verón, han anunciado la muerte del cine o al menos la pérdida de su centralidad.

UNA ONTOLOGÍA RELACIONAL: LO MONSTRUOSO Y LO CYBORG

Buscamos pensar al cine como un arte monstruoso o *cyborg*, es decir, atravesado por una ontología relacional según la cual los seres se constituyen en función de sus relaciones e interacciones. Para ello comenzaremos por rescatar la propuesta política del *cyborg* de la bióloga y filósofa Donna Haraway, quien desde una perspectiva biotecnológica lo define como “(...) un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”⁹. Esta autora discute con ciertos aspectos del feminismo y el socialismo —corrientes de las cuales, a su vez, se siente parte— en tanto producen dualismos identitarios. “La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades ciborgánicas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacomplamiento”¹⁰. El *cyborg* es vez fruto de las relaciones que se establecen entre lo que llamamos naturaleza con la tecnología, lo orgánico y lo artificial. El *cyborg* representa, entonces, transgresiones de fronteras, fusiones poderosas y posibilidades de resistencia ya que reúne tres rupturas fundamentales: 1) la frontera entre lo humano y lo animal; 2) la distinción entre organismos y máquinas y 3) los límites entre lo físico y lo no físico¹¹. Si bien Haraway no trabaja esta figura para pensar específicamente el campo artístico, en esta ocasión tomamos prestado este término para proponer al cine como un arte constitutivamente *cyborg*, ya que, desde su nacimiento parece ser un hijo bastardo, cuya identidad no termina de definirse, porque sus cualidades están estrechamente vinculadas a una doble pulsión entre fantasmagoría y realidad, entre ciencia y magia, entre dispositivo técnico y sustancia viviente.

Estas consideraciones en torno al *cyborg* nos llevan al concepto de lo monstruoso, concepto que va cambiando históricamente y que ha sido estudiado principalmente desde el campo de la biopolítica. Haciendo una genealogía del término, la investigadora argentina Andrea Torrano, nos muestra cómo lo monstruoso se puede inferir el señalamiento de una ruptura, una transgresión o una excepción a la normalidad y a la norma. Torrano indica que en lo monstruoso hay dos valoraciones que se entrecruzan: por un lado lo estético y por otro, lo moral. Retoma, de Michel Foucault, dos claves para reconocer la monstruosidad, desde la Edad Media al siglo XVIII se considera incluido en esa categoría a todo aquello que viola la naturaleza y la normativa, es decir que biología y ley se reconocen atacadas desde una ruptura que transgrede límites en ambos ámbitos. Desde el siglo XVIII, lo monstruoso apela al comportamiento y a las desviaciones, tomando un cariz moral que se vincula con ciertos tipos de criminalidad, particularmente

9. Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995) p. 253.

10. Haraway, Donna “Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. (New York; Routledge, 1991) p. 15.

11. Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995) p. 256-262.

12. Conde, Ana “Cave canem. Estudio sobre una deriva conceptual: Del Monstruo al Otro a través de la literatura” en (A Parte Rei. Revista de Filosofía, N° 34, Julio 2004) citada por Torrano, “Ontologías de la monstruosidad: El cyborg y el monstruo biopolítico”, En Actas VI Encuentro interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. (Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2009), p. 2.

13. Eco, Umberto *Historia de la fealdad*, (Barcelona: Editorial Lumen, 2007), p. 16.

14. Torrano, Andrea “Ontologías de la monstruosidad: El cyborg y el monstruo biopolítico”, En Actas VI Encuentro interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. (Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2009), p. 2.

15. J. L. Comolli, “Elogio del cine monstruo”. *Vér y poder*. Buenos Aires: Nueva librería, 2007, p. 212.

16. Morin, Edgar *El cine o el hombre imaginario*. (Buenos Aires: Paidós, 2001) p. 14.

la criminalidad política forma parte de los desórdenes de lo monstruoso. En el siglo XIX, el término se liga con la anormalidad, pero arrastra el carácter político disruptivo precedente como riesgo de esa monstruosidad. Para llevar el concepto de monstruosidad al terreno del campo estético Torrano rastrea como la palabra “Monstruo” proviene del latín, *monstrum* y significa “mostrar”, es lo que señala o marca una diferencia. Al analizar el término ve como esta palabra “pertenece a una familia etimológica donde se encuentran términos como monstruosus “monstruoso, horrible”, o *monstrum* “prodigio, que presagia algún grave acontecimiento”¹². Este término plantea dos vertientes desde la cual puede entenderse lo monstruoso: una estética y una moral. En este trabajo nos centraremos en la perspectiva estética para así pensar la potencia del cine como un arte monstruoso. Siguiendo a Umberto Eco¹³, la monstruosidad ha sido asociada a la fealdad, ya que desde el canon estético clásico fue definida por oposición a lo bello. “Si lo bello es la proporción, la simetría, el orden; la monstruosidad es la desproporción, lo incommensurable, el caos (...). El monstruo desde la Edad Media hasta el siglo XVIII se manifiesta como mezcla: de reinos, de individuos, de sexos, de vida y muerte, de formas, etc.”¹⁴. A continuación, seguiremos los postulados de distintos teóricos del cine para ver cómo estas características propias de una estética monstruosa pueden encarnarse en el campo del cine, pensándolo a su vez como un arte-*cyborg*.

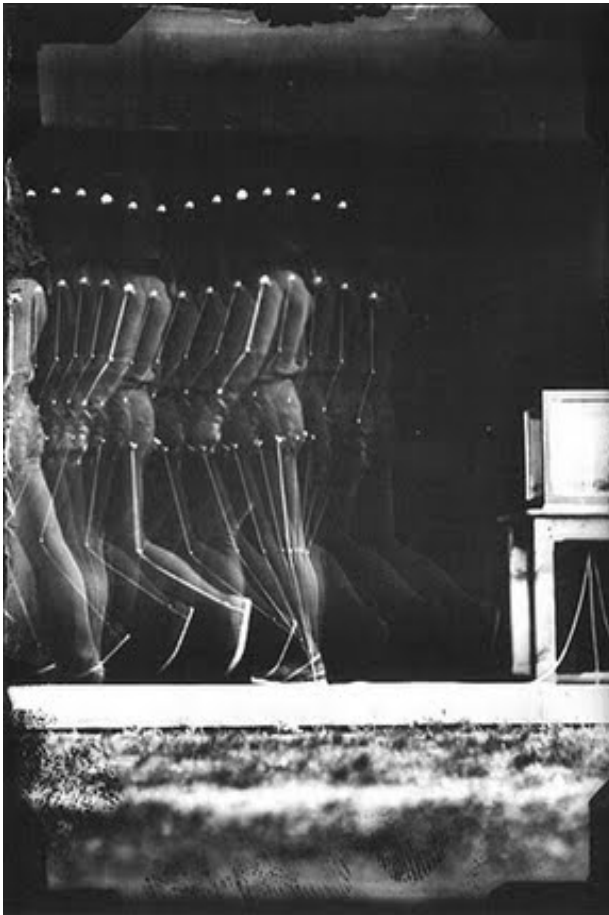
EL CINE EN EL ENTRE: EL DIABLO, LA IMPUREZA, LA METAMORFOSIS Y LA HECHICERÍA

Distintos autores —muchos de ellos también son realizadores audiovisuales— coinciden, cada uno en sus términos, en que la hibridez se presenta desde el nacimiento del cine. El filósofo Alain Badiou retoma a André Bazin para pensar al cine como “arte impuro”, ya que considera que este realiza una operación de síntesis, que va del caos del mundo, de lo “impuro” a la síntesis. Edgard Morin resalta capacidad cinematográfica de metamorfosis, y Jean Epstein vincula el cine a la energía diabólica, ya que considera al Diablo como un gran inventor. También el cineasta chileno Raúl Ruíz comparte esta mirada al proponer un cine-chamánico y hechicero, y por último, Jean-Louis Comolli quien hace un elogio del cine-monstruo: “En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras”¹⁵.

Una doble pulsión contradictoria está siempre presente en el cine: “¿Ciencia óptica? o ¿Sombras mágicas?”¹⁶ diría Morin. Desde las primeras experimentaciones en cronofotografía, que realizaron con fines científicos o médicos Étienne Jules Marey (1873) y Edward Muybridge (1872-1878), pasando por el kinetoscopio de Thomas Edison (1889), hasta el nacimiento oficial del

cinematógrafo (1895-1896) con los hermanos Lumière. Por un lado es el afán por el descubrimiento científico el que motoriza las investigaciones del proto-cine de Muybridge y Marey, y por otro el resultado de sus imágenes es la magia, la posibilidad de ver lo que el ojo no ve, de percibir más allá de nuestras capacidades, de instalar un nuevo modo de ver. Como muestra David Oubiña: “Para una mirada educada en la perspectiva renacentista, las cronofotografías de Marey eran difíciles de decodificar. El encuadre ya no encierra un único instante y un espacio singular sino que está poblado por variaciones de una figura que ocupa diferentes posiciones en diferentes momentos. Marey hace estallar la unidad espacio temporal del encuadre y nos hace aceptar la multiplicidad de configuraciones del movimiento dentro de un marco que, aunque permanece fijo, se ha vuelto dinámico”¹⁷. Las imágenes (crono)fotográficas que produce Marey instauran un nuevo código de lectura, que incluso, muchas veces, llevan a la fotografía del reino realismo al de la abstracción.

17. Oubiña, David *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. (Buenos Aires: Manantial, 2009) p.68.



Jules Marey, *Hombre caminando*, cronofotografía, 1890.

Siguiendo los lineamientos de los tiempos profundos que proponía Zielinski, Morin se pregunta por los orígenes del cine y nos dice que es imposible localizar sus inicios en un nombre, un país o una persona, ya que en diversos países acontecen simultáneamente los mismos inventos: “¿De dónde proviene, pues, el cine? Su nacimiento lleva a todos los caracteres del enigma y cualquiera que se interrogue sobre él se extravía en el camino, abandona la búsqueda. A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento”¹⁸ El nacimiento “oficial” del cinematógrafo en 1895 con los hermanos Lumiere, también posee esta doble cara: hace aparecer los obreros saliendo de la fábrica, con un registro documental, pero también permite los juegos graciosos, como el cortometraje “El regador regado” (1895), o las animaciones fantásticas y las ilusiones ópticas que realiza George Méliès con su “Viaje a la luna” (1902), unos pocos años después. “¿El cinematógrafo nació como collage divergente de una cabeza de Méliès en un cuerpo de Lumière?”¹⁹, se pregunta Comolli.

En sintonía con esta mirada el cineasta chileno Raúl Ruiz, radicado en Francia, país al que se exilió luego de que ocurriera el golpe de Estado en Chile, establece una analogía entre la invención del cine y el territorio americano: “Del mismo modo que sucedió con América, el cine fue descubierto varias veces. Hacia él fueron convergiendo todas esas invenciones y este, apenas advenido, se desintegró de inmediato en la industria.”²⁰ De este modo, traza dos caminos principales: el naturalismo y el artificio propios del enfoque industrial y otro camino más artesanal. Para Ruiz “La historia del cine podría perfectamente interpretarse como el enfrentamiento constante o periódico entre ambas tendencias”²¹. Ruiz posee una obra muy prolífica, con películas surrealistas, irónicas y experimentales. En su libro *Poética del cine* (2000) se posiciona en torno al rechazo de una forma narrativa hegemónica. Para él el cine parte de la imagen como fuente inagotable de sentidos que nacen del encuentro con nuestra subjetividad. Le interesa pensar cómo la ciencia y la brujería son dos términos que están desde los inicios del cine, ya que en castellano el vocablo *hechizo* designa tanto el hecho de apoderarse del alma de alguien mediante brujerías, tanto la factura manual de un objeto; por lo tanto, la misma palabra cubre tanto el embrujo como el artificio. Nos dice: “Hacer cine quiere decir, señoras y señores, mirar el mundo a través de una máquina o monstruo medio mecano, medio cámara fotográfica, medio bicicleta; máquina solar, porque se agita al contacto con la luz; noctámbula, porque acuna entre penumbras (...)”²².

Comolli comienza su texto —que es casi un manifiesto— “Elogio del cine monstruo” anunciando: “El cine nació monstruoso. Un arte impuro, decía

18. Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. (Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2001) p. 17.

19. Comolli, Jean Louis “Elogio del cine monstruo” (Buenos Aires: Nueva librería, 2007) p. 212.

20. Ruiz, Raúl, *Poética del cine* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000), p. 85.

21. *Ibidem* p. 87.

22. Raúl Ruiz, Premio Nacional de las Artes, 1997. Citado por Carla Lois e Irene Depetris Chauvin “Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag - Le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie) (1980). en *Intervalo I: Entre Geografías e cinemas*. (Braga-Portugal: UMDGEO, Departamento de Geografía, Universidade do Minho, 2015).

Bazin”²³ Toma esta defensa de la impureza que realiza Bazin ante la crítica cinematográfica de su época, que estaba preocupada por proteger la supuesta “pureza” del séptimo arte respecto de la multiplicación de las adaptaciones literarias que acontecían en el campo del cine en esos años. Para Comolli su monstruosidad no solo proviene de su doble pertenencia a lo documental y ficción, sino también por el encuentro entre magia y ciencia, que produce sueños materializados. “Cómo olvidar que el cine se fabrica a partir de una ficción-ciencia donde se atropellan trucos y astucias, invenciones imperfectas, máquina y mímicas aproximativas, los que, reunidos, forman el cuadro sintomático de una fantasmagoría general. Algo así como un realismo soñado”²⁴. De este modo nos habla de una “errancia ontológica” propia del cine.

En el mismo sentido, Badiou plantea que el cine es un arte absolutamente impuro desde sus inicios. “Se parte del desorden, de la acumulación, de lo impuro, y se va a intentar crear pureza (...) Si exageramos un poco, podemos comparar el cine con el tratamiento de la basura. Al comienzo, tienen realmente cualquier cosa, un montón de cosas diferentes, una especie de material industrial confuso. El artista va a hacer selecciones, trabajará ese material, lo va a concentrar, eliminar y unificar también, va a poner juntas las cosas con la esperanza de producir momentos de pureza.”²⁵. El punto de partida del cine (y también el de la fotografía, a diferencia de la pintura que parte de la “hoja en blanco”) es la impureza de su material que es, a su vez, infinita.

Este filósofo busca establecer relaciones entre el cine y la filosofía, para ello toma el concepto de “síntesis disyuntiva” de Gilles Deleuze en referencia a las relaciones de ruptura y desde ahí define al cine como una “paradoja”, una relación singular entre el total artificio y la total realidad. La filosofía, en tanto pensamiento de las rupturas, de relaciones que no son relaciones, para Badiou encontrar el valor universal de la ruptura es la gran tarea de la filosofía. Esta realiza una operación similar a la del cine ya que “crea una nuevas síntesis donde hay una ruptura”²⁶. Y otra de las paradojas cinematográficas según este autor es el hecho de que es un “arte de masas”, en él conviven estos dos términos heterogéneos en tensión. La propuesta del “cine chamánico” de Ruiz es en parte, una respuesta a esta paradoja, ya que busca poner en crisis la gramática establecida por el conflicto central. Su cine —recordemos que realizó más de 60 películas²⁷— propone una estructura abierta, basada en la *ars combinatoria*. Muchas veces, ante una película de Ruiz, nos sentimos como dentro de un laberinto, algo perdidos, con la incertidumbre de no saber si llegaremos al final del recorrido, ya que propone un sistema de historias múltiples, un cine de invención: “En el fondo, sólo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración”²⁸. Es decir, propone

23. Comolli, Jean Louis “Elogio del cine monstruo” (Buenos Aires: Nueva librería, 2007) p. 212.

24. Comolli, Jean Louis “Elogio del cine monstruo” (Buenos Aires: Nueva librería, 2007) p. 213.

25. Badiou, Alain. “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, Gerardo, *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp.23-35). Buenos Aires: Manantial.2004), p. 65.

26. Ibidem.

27. Según figura en la página Memoria Chilena: “Nadie ha calculado, ni él mismo, cuántas películas integran su filmografía. En todo caso, es seguro que, ha realizado más de cien obras entre cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales. Algunas nunca fueron terminadas o exhibidas. La mayor parte nunca se ha visto en Chile, probablemente porque el cine de Ruiz es considerado demasiado experimental y poco comercial para las distribuidoras que operan en nuestro país”. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97297.html>

una profanación del dispositivo cinematográfico establecido. Para él el cine chamánico tiene la capacidad de crear monstruos que se oponen a la estandarización propia del cine comercial y la gramática del conflicto central: “Queda por saber que, siendo el cine, en efecto, un arte de la mezcla y de la combinación de secciones de imágenes discontinuas, ¿cómo hacer para rebelarse contra la estandarización industrial sin producir, vaya uno a saber, qué monstruos?”²⁹

El filósofo y cineasta Jean Epstein piensa al cine como una forma de materializar el vitalismo filosófico, como una unidad de vida que puede darle personalismo a la materia. En su libro *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine* y también en sus films, queda registrada su fascinación por las posibilidades de trastocar los tiempos, de convertir el efecto en una causa, por ejemplo, al poder volver el tiempo atrás y hacer “resucitar” una flor. Para él, la invención del cinematógrafo no sólo trajo el advenimiento del “séptimo arte” sino también una filosofía o incluso, de una “antifilosofía”³⁰. En este sentido, Epstein suele nombrar al cinematógrafo como “filósofo-robot cinematográfico”.

Para este cineasta el cine pertenece a un linaje antidogmático, revolucionario y libertario, y por esto fue incomprendido en sus inicios. “Su temor viene de más lejos y abarca más; adivina el monstruo de novedad, de creación, cargado de toda la herejía transformista del continuo devenir. Abramos el proceso. El cinematógrafo se declara culpable”³¹. Por estos motivos, para Epstein el cine está vinculado a la energía del Diablo. Lejos de una concepción cristiana, él considera que “(...) el Diablo aparece como el gran inventor, el maestro del descubrimiento, el príncipe de la ciencia, el utilero de la civilización, el animador de lo que se llama progreso.”³² Así, en concordancia con la perspectiva de los tiempo profundos que venimos trabajando, rompe la historia lineal y pone al cine en constelación con una serie de inventos que fueron revolucionarios y condenados por la moral de su época como la invención del lente astronómico, la invención de la imprenta, y también en secuencia con la figura del inventor y artista Leonardo Da Vinci: “Diabólicos, los planes secretos de Da Vinci, quien sueña una máquina para elevarse por los aires. Artificios del demonio, los autómatas...”³³ Así Epstein hace una asociación entre el Diablo, el devenir, el cine y el movimiento. “(...) el cinematógrafo no es hoy lo que era ayer ni lo que será mañana; no es sino que deviene sin cesar, difiere continuamente de sí mismo. Comenzó como juguete científico, como pasatiempo de laboratorio. Luego fue un fenómeno de feria, perfeccionamiento de la linterna mágica, y ya tenía mala reputación: se le reprochaba abismar la vista.”³⁴ Similar a la perspectiva del *entre act* de Zielinski, Epstein también pone el énfasis en la capacidad de transformación. Y esto se ve de manifiesto en su filmografía, por ejemplo *La tempestad* (1947) el protagonista es el movimiento propio de la naturaleza, su transmutación: los mares, el viento y las tormentas. La tempestad, la calma.

28. Ruiz, Raúl, *Poética del cine* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000) p. 105.

29. *Ibidem* p. 91.

30. Para Epstein el cine contiene dentro de sí el germen de una filosofía que se aleja de las “opiniones corrientes” y por eso propone llamarla antifilosofía.

31. Epstein, Jean, *El cine del diablo*. (Ciudad autónoma de Bs As: Cactus, 2014), p. 9.

32. *Ibidem*

33. *Ibidem*. p. 8.

34. *Ibidem*. p. 21.

El cine está también en otro “entre”: entre la vida y la muerte, entre lo vivo y lo inerte. Ya que, a la par que conserva y preserva la vida, también la destruye, la fija e inmoviliza. En otro de sus textos Agamben rastrea la pérdida de los gestos en la Modernidad, ya que observa cómo a lo largo del siglo XIX aparecen distintos síndromes del gesto, con la aparición de trastornos como los tics, movimientos espasmódicos, el tourettismo etc. Estos hablan de una “catástrofe del gesto” o de una caída de ciertos mecanismos de su representación. Es frente a la imagen cinematográfica que Agamben encuentra un dispositivo apto para una doble tarea: tanto de registrar esta pérdida de los gestos, como de recuperar la potencialidad de ellos para el ser humano: “En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida”³⁵. La potencia del cine es la posibilidad de capturar el tiempo, atrapar lo efímero, pero, paradójicamente lo hace fijándolo, es decir, inmovilizándolo.

En este sentido, para Bazin el origen de la fotografía y del cine son los “procesos de momificación” ya que tienen la capacidad de traer al momento presente algo que ya pasó, algo que está muerto. Ya que también el acto de proyectar implica una relación entre vida y muerte en tanto aparición de fantasmas. En el inicio del manifiesto “Del Cine-ojo al radio ojo” (1920) del cineasta ruso Dziga Vertov —al que pensaremos como un antecedente a la celebración de la unión entre hombre y máquina que, posteriormente, será desarrollada en otro manifiesto, el manifiesto *cyborg* de Haraway— se describe una proyección cinematográfica donde, ante la imagen de una niña, una mujer corre hacia la pantalla gritando, la llama por su nombre y llora. Es el cinematógrafo el que permite el reencuentro de una madre con su hija muerta. Para Ruiz esta situación cinematográfica corresponde a una actividad chamánica ya que “(...) lo es en tanto ritual que nos hace viajar en un *más allá* en donde habitan los fantasmas del tiempo”³⁶.

En la misma línea, para Morin el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad. Compara este invento con el del cuento de Adolfo Bioy Casares “La invención de Morel” (1940), donde, un científico llamado Morel (vinculado al personaje del Doctor Moreau de la novela “La isla del Dr. Moreau” escrita por H. G. Wells), inventa una máquina que reproduce indefinidamente las actuaciones de una persona tras su muerte. “Dicho invento nos revela que si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra donde está el refugio primero y último contra la muerte?”³⁷ Para Morin el cine puede desafiar a la muerte, ya que en él rige el principio de metamorfosis: “(...) sobre la pantalla las imágenes se alternan, se superponen, se suceden. Es un principio generativo: una imagen muere y otra nace; es un mecanismo de muerte y renacimiento”³⁸. Es decir, no solo hay una constante mutación en su devenir

35. Agamben, Giorgio “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin*, (Valencia: editorial Pre-Textos, 2002). p. 41.

36. Ruiz, *Poética del cine* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000), p. 91.

37. Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* (Buenos Aires: Paidós, 2001). p. 21.

histórico, sino también en su interior: en el modo de encadenar las imágenes y sonidos.

Como venimos trabajando, esta potencia monstruosa que acontece en el cine, mezcla y profana reinos que estaban —supuestamente— separados en las esferas de la modernidad. El acto mismo de filmar implica tomar una cámara, y establecer determinada relación entre cuerpo y máquina, que, en muchas ocasiones, puede pensarse casi a modo de prótesis. A diferencia de Agamben, Haraway va un paso más allá y realiza una indistinción entre sujetos y máquinas: “La máquina no es una cosa que deba ser animada, trabajada y dominada, pues la máquina somos nosotros y nuestros procesos, un aspecto de nuestra encarnación. Podemos ser responsables de las máquinas, ellas no nos dominan, no nos amenazan. Somos responsables de los límites, somos ellas”³⁹. En sintonía con esta postura veremos a continuación a la figura del ya mencionado Vertov quien funda el movimiento del “Cine-ojo” (1919) creyendo y entendiendo a la cámara como extensión y perfeccionamiento del cuerpo humano.

EL CINE-OJO COMO CINE-CYBORG

En las décadas que siguieron a la invención del cinematógrafo, surgen distintos modos de utilizarla y numerosas discusiones sobre si el cine puede, o no, ser considerado arte, porque, como hemos visto, el cine abarca términos que suelen oponerse. Nos interesa tomar como ejemplo de una perspectiva monstruosa y *cyborg* sobre el cine, a un personaje que pertenece a los albores del desarrollo de esta técnica: Dziga Vertov⁴⁰ y su propuesta del *Kino Ojo* (Cine-Ojo), ya que nos parece un caso emblemático para pensar al cine como un arte *cyborg*.

Vertov celebra con entusiasmo la invención de la máquina cinematográfica ya que la considera como una extensión del cuerpo que permite emanciparnos de las limitaciones biológicas y, es gracias a este ojo ortopédico —o un “super ojo artificial”, como diría posteriormente Epstein— que podemos ampliar nuestras capacidades visuales. En uno de sus manifiestos, “Consejo de los tres” (1922), dice: “Me libero desde ahora para siempre de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, paso por debajo, me encaramo encima, corro junto al hocico de un caballo, me sumerjo rápidamente en la multitud (...)”⁴¹.

Para John Berger el caso de Vertov sirve para ejemplificar cómo con la invención de las cajas negras⁴², se rompe con la ilusión espacial de la perspectiva. Filippo Brunelleschi (1377-1446) es considerado como el “descubridor” de la perspectiva lineal mediante un método matemático y científico. Su objetivo es imitar un espacio tridimensional en una superficie plana tal y como sería contemplado por el ojo humano. Esta labor tiene algunos precedentes como el pintor

38. De Gaetano, Roberto, “Abrir un horizonte sobre aquello que es negado” entrevista a Roberto Espósito en *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, (Bs As.: El cuenco de plata, 2015). p. 35.

39. Haraway, Donna “Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. (New York; Routledge, 1991), p. 37.

40. Dziga Vertov es un seudónimo que significa “trompo que gira” en ucraniano.

41. Vertov, Dziga “Consejo de los tres”, en *Memorias de un cineasta bolchevique*, (Madrid: Capitán Swing, 2011). p. 180.

Giotto. La técnica de Brunelleschi consiste en que todas las líneas del dibujo convergen en un mismo punto de fuga, creando una sensación de profundidad. Posteriormente, en el siglo XIX, las fotografías producirán la perspectiva cónica mediante un elemento fotosensible que recoge la imagen proyectada desde el foco de una lente. La fotografía, sigue esta convención y reproduce esta perspectiva. Pero al mismo tiempo, como hemos visto, en sus inicios, hubo algunos experimentos como el de Marey que rompen con la representación en perspectiva. Berger se inspira en Walter Benjamin y su texto “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936), y nos muestra cómo la cámara cambió, no solo lo que vemos, sino también cómo lo vemos. “La cámara —sobre todo la de cine— demostraba que no había centro”⁴³. En este sentido, para Gilles Deleuze la percepción que genera el cine de Vertov puede ser considerada como una percepción “gaseosa”, “(...) ya que rompe con la perspectiva del punto de vista, es a-centrada. Su propuesta es utilizar todas las posibilidades de la cámara, generar visiones que el ser humano no puede tener por sí solo. En sus films se utilizan todos los encuadres y angulaciones posibles. El Cine-ojo “(...) es como un gran rizoma donde todo está interconectado, donde cada imagen o registro puede componerse con cualquier otro”⁴⁴. En su película *El hombre de la cámara* (1929) pone a prueba todas las posibilidades de la cámara y los recursos cinematográficos para realizar un retrato de un día en la ciudad de San Petersburgo. Esta película fue reconocida en su época porque realiza un *mise en abisme*, ya que desde su inicio plantea un efecto de extrañamiento: vemos una animación donde está el protagonista, el camarógrafo, montado sobre una cámara y luego entra a la sala de cine donde está por comenzar la función de la película. Poco a poco, la gente se va acomodando, la orquesta empieza a tocar y comienza la proyección. Y también la puesta en abismo se da al mostrar en pantalla a los realizadores de la película ya que el protagonista es un camarógrafo que recorre la ciudad filmando, maravillado ante las posibilidades de la modernidad: el tren, la multitud, la industria, los trabajadores. Pero no sólo está quien filma la película, sino quien la edita, Yelizaveta Svílova, a quien vemos eligiendo fotogramas, cortando el filmico con sus tijeras y con su mirada concentrada en un plano detalle. Generando así un efecto de distancia, donde se pone énfasis en las condiciones de producción del documental, el cine como resultado de un trabajo entre humano y máquina, haciendo eco a los postulados marxistas de la época.

A la luz de los planteos de este trabajo, consideramos que Vertov fue un cineasta que logró condensar las dicotomías entre arte y ciencia, ya que no sólo valoró la capacidad maquina, sino que también exploró nuevos modos estéticos, inventó el “montaje de los intervalos”, que propone valorar el movimiento *entre* las imágenes⁴⁵, pensar la correlación de los planos, de los ángulos, de los movimientos en el interior de la imagen, tanto como observar la luz y sombra,

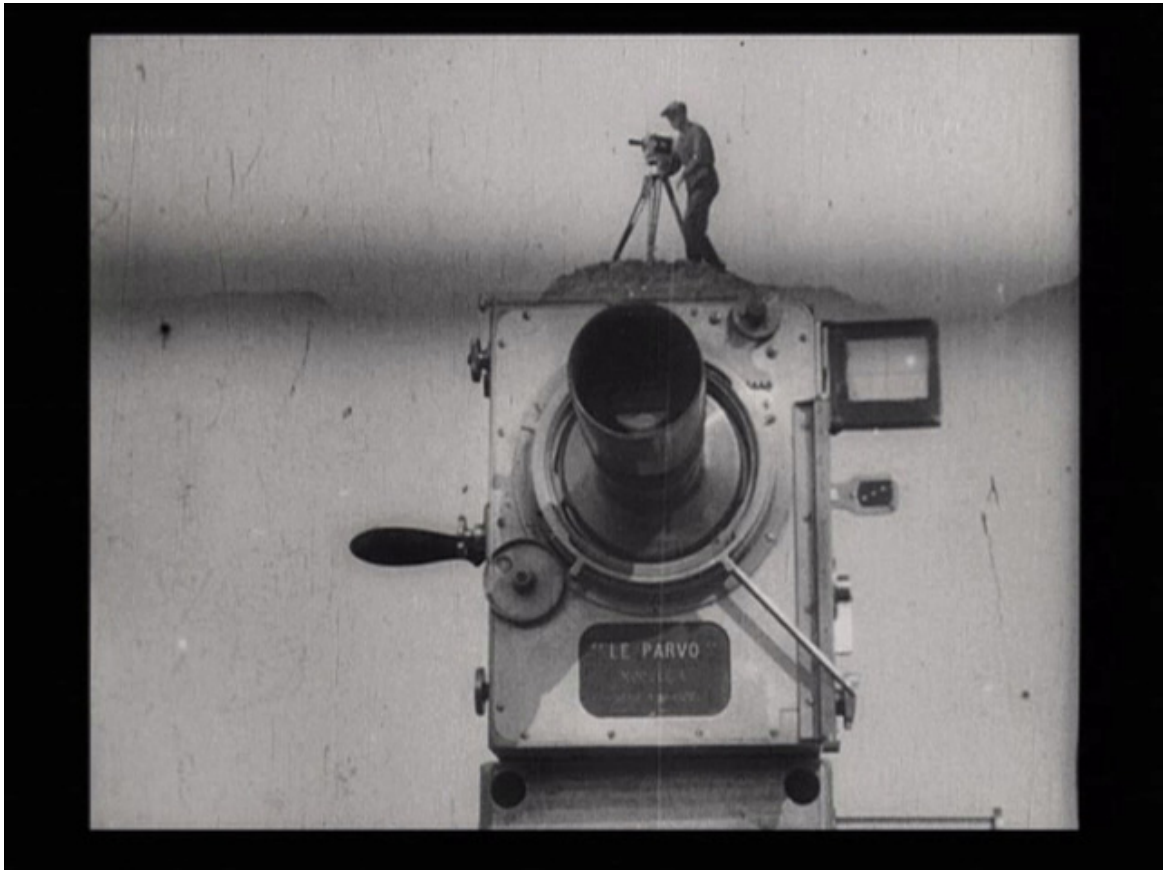
42. En *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983) Vilem Flusser analiza el gesto de fotografiar. Este autor se concentra en el dispositivo de la máquina fotográfica en tanto ésta es una caja negra. Para él esta es su característica principal, por lo tanto, el gesto del fotógrafo se desenvuelve en el interior del programa de su aparato. Según este autor estamos condicionados y limitados por los aparatos técnicos. Esta misma reflexión puede trasladarse a la cámara de video, a la cámara cinematográfica o las computadoras. Operamos cajas negras de las cuales ignoramos su funcionamiento, su interior, las podemos programar pero no aprendemos verdaderamente sobre ellas. Tocamos las máquinas a ciegas, creamos imágenes por medio de un vínculo abstracto.

43. Berger, John, *Modos de ver* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016) p. 18.

44. Bouhaben, Miguel en *Memorias de un cineasta bolchevique*, (Madrid: Capitán Swing, 2011). p. 27.

45. Como hemos desarrollado en nuestro artículo “Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard” (2020), este cineasta ha influenciado a muchos otros, entre ellos al Grupo Dziga Vertov, fundado por Jean Luc Godard, junto con Jean Pierre Gorin, y otros compañeros de militancia en 1968. Este grupo toma del cineasta soviético la noción de intervalo para pensar el montaje y denominar la correlación visual entre imágenes.

las velocidades del rodaje. Su modo de montaje consistía en ensamblar fragmentos de película sin tener en cuenta su continuidad formal, temporal o lógica. También fue el creador de Kino-Pravda, (Cine-Verdad), una serie de 23 noticiarios que realizó junto con Elizaveta Svilova y Mikhail Kaufman en 1922. Su vocación documental lo llevó a discutir fuertemente con el cine dominante del momento, el cine de ficción, postura que se ve plasmada en su manifiesto “La importancia de un cine sin actores” (1923). Allí establece una dicotomía entre los *kinoks*, que mediante el cine documental buscan la organización de la vida real, y aquellos cineastas que desarrollaron el “drama artístico”, buscando sensaciones



Fotograma *El hombre de la cámara* Dziga Vertov, 1929.

fuertes o aventuras —que podríamos vincular con los planteos respecto del conflicto central que realiza Ruiz muchos años después—.

Para Haraway el *cyborg* lucha “(...) por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo. Se debe a eso el que la política de los *cyborgs* insista en el ruido y sea partidaria de la polución, regodeándose en las fusiones ilegítimas de animal con máquina.”⁴⁶ En concordancia con ello, en Vertov vemos un entusiasmo revolucionario y utópico frente a las posibilidades que brindan las cámaras cinematográficas. Tanto en sus textos y manifiestos, como en sus noticieros o películas, deja clara su posición frente a la posibilidad de ampliar el campo de visión: la confianza en el dispositivo de la cámara como una herramienta de hacer visible lo invisible, de expandir la mirada, de lograr por ejemplo, que todos los obreros del mundo se vean mutuamente, para así romper con el fetichismo capitalista y acompañar el proceso revolucionario ruso. Su cine, se encuentra en medio del arte y la ciencia, con su particular modo de filmación y montaje, genera “ruido” en la escena artística y política de su época, y los ecos de sus propuestas pueden escucharse hasta hoy. Los distintos fotogramas de su film *El hombre de la cámara*, donde superpone el ojo humano con el lente de la cámara, parecen encarnar y condensar la imagen del *cyborg* en tanto fusión ilegítima.

CONCLUSIONES: EL CINE CYBORG ENTRE EL PELIGRO Y LA SALVACIÓN

Para cerrar deseamos pensar la potencia de un cine *cyborg* en el contexto actual, donde los desarrollos tecnológicos ponen en la luz de la escena la múltiple e íntima relación entre cuerpos y tecnologías. Tal como hemos trabajado, desde una mirada de los tiempos profundos, podemos pensar que desde el nacimiento de lo que llamamos “cultura” esto ha sido así, por ejemplo, la invención del fuego o de la rueda (que se estima que fue inventada en el V milenio a. C.) pueden ser pensadas como dispositivos o técnicas. Siguiendo a Agamben vimos que no existe un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo. Y, también desde Haraway, podemos decir que no existe una vida de lo que llamamos “natural” que no sea, a su vez, también técnica: “Todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo (...) un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios”⁴⁷. En este sentido, recorrimos la ambivalencia constitutiva de la figura de lo monstruoso y lo *cyborg* en relación al cine. El cine como arte/ciencia, el cine como creación entre humano/máquina o animal/tecnología, el cine como

46. Haraway, Donna “Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. (New York; Routledge, 1991), p.32

47. Haraway, *Donna Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), p. 254 y 263.

centauro impuro mezcla de documental y ficción, el cine como frontera entre lo vivo, lo muerto y también, el cine como convivencia con fantasmas.

El énfasis que se ha hecho desde sus inicios en el problema de su mediación técnica, y la consecuente dificultad que ha tenido para ingresar al campo artístico, han hecho que haya sido históricamente considerado de forma dialéctica. Por un lado como un peligro: peligro de no ser arte o de arrancarle al arte su aspecto aurático, peligro de ser arte de masas o puro espectáculo y divertimento como advertieron Benjamin, Vertov, Ruiz, entre otros. Pero por otro lado, esta mediación técnica que lo caracteriza, puede ser vista como una salvación: por las múltiples posibilidades que brindan las cámaras —“la inteligencia de la máquina”, diría Epstein—, la potencia de ser un arte que contiene dentro de sí todas las artes, o su capacidad de estar en constante metamorfosis y transformación como resaltaba Morin.

La ontología de lo monstruoso, como hemos visto con Torrano, ha sido considerada históricamente como una “negatividad”. De hecho, ya de por sí es contradictorio hablar de “ontología monstruosa”, ya que su característica principal es la liminalidad: “La monstruosidad en tanto potencia irreductible e inclasificable nos permite esclarecer una mirada sobre la producción de humanidad a partir de su figura “opuesta” (animal, monstruo) que nunca alcanza un carácter ontológico”⁴⁸. En este sentido, desde el campo de la estética pensar lo monstruoso implica abrazar lo desproporcionado, lo inconmensurable, el caos, abrazar lo que siempre está cambiando, como las relaciones mediales que mencionamos al inicio con Zielinski, entre las que se encuentra el cine como *entre act*.

Deseamos entonces considerar que la monstruosidad puede ser pensada también desde una “positividad”, como un resto de vida que es inapropiable, ya que “Lo monstruoso habilita la constitución y el reconocimiento de la vida en todas sus formas”⁴⁹. Así las estéticas cinematográficas monstruosas, tal como lo proponen muchos de los autores que hemos recorrido, como Dizga Vertov, Raúl Ruiz, o Jean Epstein, entre otros, hacen aparecer estas múltiples formas o desformas como una afirmación, un valor o una potencia. En la mitología griega, Hydra de Lerna⁵⁰ era un monstruo acuático ctónico con forma de serpiente policéfala cuyo número de cabezas va desde tres, cinco, siete o nueve hasta cien, e incluso diez mil según la fuente. La Hydra poseía la virtud de regenerar dos cabezas por cada una que perdía o le era amputada. Como Hydra es el cine, en constante transformación y mutación, se adapta y sobrevive hace 127 años.

La figura de lo monstruoso habita en el pliegue, en el *entre* de términos opuestos, habita en el medio del peligro y de la salvación. Para pensar los dilemas de la técnica moderna el filósofo Martin Heidegger⁵¹ toma del poeta Friedrich Hölderling una frase paradójica: “En el peligro está la salvación” y esta es la posición que proponemos tomar frente al cine en tanto es un arte constitutivamente monstruoso y *cyborg*.

48. Correa, César y Ávila, Juan “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coom Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea. (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, 2018) p. 162.

49. Correa, César y Ávila, Juan “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coom Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea. (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, 2018), p.163.

50. Para el poeta Hesíodo, Hydra fue la madre de Quimera, que significa *animal fabuloso*; este era un monstruo híbrido.

51. Heidegger, Martin “La pregunta por la técnica”. Traducción de Eustaquio Barjau en *Heidegger, M., Conferencias y artículos*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994) pp. 9-37.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin*, (Valencia, España: editorial Pre-Textos, 2002).
- . ¿Qué es un dispositivo? pp. 249-264, (México: Revista Sociológica, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011).
- Badiou, Alan, . “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, Gerardo, *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía* (pp.23-35). (Buenos Aires: Manantial, 2004).
- Bazin, André. “A favor de un cine impuro”. En ¿Qué es el cine? (pp. 101-127). (Madrid: Rialp, 2001).
- Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. “Experiencia y pobreza” En *Discursos interrumpidos I*. (Madrid: Taurus. 1982).
- Berger, John, . *Modos de ver*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2016).
- Bouhaben, Miguel, Antonio, “El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión”, en *Memorias de un cineasta bolchevique*, (Madrid, España: Capitán Swing libros, 2011).
- Comolli, Jean Louise. “Elogio del cine monstruo” en *Ver y poder: la inocencia perdida : cine, televisión, ficción, documental*. (Buenos Aires: Nueva Librería. 2007).
- Correa, César y Ávila, Juan (2018). “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coom Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea. Editorial: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Córdoba.
- Eco, Umberto *Historia de la fealdad*, (Barcelona: Editorial Lumen, 2007).
- Epstein, Jean *El cine del diablo*. (Ciudad autónoma de Bs As: Cactus, 2014).
- Epstein, Jean *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. (Ciudad autónoma de Bs As: Cactus, 2015).
- Espósito, Roberto, “Abrir un horizonte sobre aquello que es negado” entrevista a Roberto Espósito por Roberto de Gaetano. *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, (Bs As.: El cuenco de plata, 2015).
- Femenías, Maria, Luisa, y Soza Rossi, Paula. coomp. *Saberes situados/Teorías trashumantes*, Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. (Buenos Aires: Edit. Dunken, 2011).
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas*, (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).

- Haraway, Donna. *Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*” in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York; Routledge, 1991.
- . *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).
- Heidegger, Martin “La pregunta por la técnica”. Traducción de Eustaquio Barjau en *Heidegger, M., Conferencias y artículos*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).
- Lois, Carla y Depetris Chauvin, Irene. “¿Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag - Le jeu de l’oie (une fiction didactique à propos de la cartographie) (1980)” en *Intervalo I: Entre Geografías e cinemas*. (Braga-Portugal: UMDGEO, Departamento de Geografía, Universidade do Minho, 2015).
- Macón, Cecilia “Cómo seduce un cyborg. Mito, ironía y grotesco,” en *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación interdisciplinada*. Depetris Chauvin, Irene y Taccetta, Natalia, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros. 2019).
- Moller, Natalia. *Entrevista con Siegfried Zielinski*. (Santiago de Chile: Revista laFuga, 14. 2012).
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- Oubiña, David, *Una juguetería filosófica*. (Buenos Aires: Manantial, 2009).
- Ruiz, Raul *Poética del cine*. “Por un cine chamánico” (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000).
- Torrano, Andrea, “Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico”. En *Actas VI Encuentro interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*. (Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2009).
- Vargas, Maia, “Un cine-monstruo para un territorio monstruoso”, (Santiago de Chile: Revista *laFuga*, 20, 2017). Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-cine-monstruo-para-un-territorio-monstruoso/849>
- . “Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard” *Revista Imagofagia N 21*, (Buenos Aires: Asociación Argentina de estudios de Cine y Audiovisual, 2020). Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1958/1656>
- Vertov, Dziga *Memorias de un cineasta bolchevique*, (Madrid, España: Capitán Swing libros, 2011).
- Zielinski, Siegfried *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*, (D. C., Colombia: Universidad de Los Andes, Bogotá, 2011).

Filmografía:

Entreacto, 1924, René Clair.

El hombre de la cámara, 1929, Dziga Vertov.

El regador regado, 1895, hermanos Lumiere.

La tempestad, 1947, Jean Epstein.

Viaje a la luna, 1902, George Méliès .