

## *Imagen documental como posibilidad en la enseñanza del cine*

THE DOCUMENTARY IMAGE AS A POSSIBILITY IN FILM TEACHING

*Edwin García Salazar\**

### RESUMO

La imagen documental se desplaza entre lo real y lo irreal. El filósofo Paul Virilio habla del acontecimiento en la imagen documental, discute la trayectoria de la imagen a la sujeción del espectáculo, dado que genera una dependencia embrionaria a lo real. Se trata, de pensar la imagen por fuera de la realidad y ver el problema de lo real en su potencia y en su debilidad, donde opera bajo el principio de simultaneidad: que el ojo vea lo que ve la cámara y se desplace hacia la trayectoria. Dicha sujeción se efectúa con la supresión de la distancia señalando la identidad de la imagen, constituida por un mostrar, formar y enseñar algo, antes que nada. De ahí, la necesidad de analizar un modo de enseñar con la imagen no reducido a una herramienta.

PALAVRAS-CHAVE: Imagen; Documental; Acontecimiento; Enseñanza.

### ABSTRACT

The documentary image moves between the real and the unreal. The Philosopher Paul Virilio talks of the event in the documentary image, discuss the image trajectory to the fastening show, given that, it generates an embryonic dependency on real. It's about to think the image outside reality and see the problem on the real in his power and his weakness, where it operates under the simultaneity principle: that the eye sees what the camera sees and moves towards to the trajectory. This fastening takes place with the distant elimination pointing the image identity, constitute by a showing, making, and teaching something before nothing. Hence the need to analyze a way to teach with the image that is not reduced a tool.

KEYWORDS: Image; Documentary; Event; Teaching.

---

\* Miembro del grupo de investigación Filosofía, educación y pedagogía, categoría A. Doctorando en Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Bogotá, Colombia. edwin.gracia07@uptc.edu.co

## **Introducción**

¿Por qué analizar la imagen documental? ¿Cuál es su valor en función de la enseñanza? La constitución de la imagen documental es bastante puntual: en la superficie se le piensa como aquella que logra capturar lo esencial de un acontecimiento. Esta tendencia al mero registro marca la trayectoria de la imagen documental, anulando su capacidad de desenvolverse de otra forma, es decir, su eje fundante es lo real y por ello pensar algún tipo de desplazamiento en su interior resulta absurdo.

Parece, en este sentido, que aquello no negociable del documental es el acontecimiento, es decir, la imagen documental tiene que ver con el acontecimiento, lo que entra en discusión es la trayectoria de la imagen, la sujeción a su espectacularidad. La imagen se sujeta a su espectacularidad. (VIRILIO, 1993, p. 15) y dicha espectacularidad tiene una dependencia embrionaria a lo real. Y es que la realidad muestra máscaras, muestra poses, muestra algo, *antes* que nada, y se va en esfuerzos por mostrar *algo*: una porción de imagen, un fragmento, un punto del plano. Por eso, el problema no está en pensar la imagen por fuera de la realidad o en el interior de ella; el problema de lo real está en que muestra en tiempo real, esa es su potencia y su debilidad.

Es por ello, que lo real no engendra la imagen, la imagen no surge de una excavación que hace lo real, es más, tampoco es su condición de posibilidad. Este estatuto opera bajo un principio de simultaneidad, de duplicidad si se quiere, en el cual la imagen se para en lo real y no lo hace.

Por eso, la espectacularidad de lo real tiene como principio dirigir la mirada. “Que se vea lo que vió la cámara” (VIRILIO, 1993, p. 19)

Ver lo que la cámara ve tiene que ver con la imagen total fundada en el acercamiento, porque la capacidad de identificación crece y empieza a consolidar un estilo, un algo que tiene la imagen, un no se sabe qué atractivo para el ojo. Acontece lo que René Char describe como muerte de la imagen al suprimir la línea de vuelo de la imagen (CHAR, 2013, p. 5) se mata la imagen en una vivacidad sin límite, en una estética de la perfección, de la sujeción a lo tranquilo. ¿Qué es aquello que se sujeta de la imagen cuando entra en la supresión de la distancia? Se sujeta el campo afuera de la imagen<sup>1</sup> y vuelve a operar el mostrar *algo antes que nada*, comunicar antes que nada, enseñar algo, lo que sea. De ahí, que ese mostrar algo antes que nada entra en relación con la enseñanza, produce un modo de enseñar con la imagen, la concibe como una herramienta.

Así las cosas: ¿Puede pensarse un afuera en la imagen documental? El afuera está dentro de la imagen y esto tiene una incidencia directa en la manera en que se enseña; se trata de poner en cuestión el hecho de enseñar cine con imágenes y de dar cuenta del afuera en la imagen documental, que en últimas modifica la relación que la imagen tiene con la enseñanza.

En rigor, se trata de analizar una marca que la imagen documental le hereda al cine, a saber: en ella el cerco de la presencia es lo suficientemente visible y fuerte para lograr entender el desplazamiento que la mis-

<sup>1</sup> El campo afuera de la imagen se puede entender como un espacio en el cual la imagen logra abrirse de tal manera que posibilita la interpretación, es el espacio donde el Punctum emerge como pequeño corte. (BARTHES, 2006, p.65)

ma imagen efectúa hacia la trayectoria. Lo que se discute es el hecho mismo de no lograr, en términos de la enseñanza del cine, pasar la presencia de la imagen que es propia del documental y trasladarla al cine en general.

Asumir que la imagen documental solo profundiza la presencia de lo real tiene un costo: entender la imagen como una manifestación de lo real que se puede traslapar a cualquier contenido o campo de operación del saber. El espectro de este enunciado es fuerte, sobre todo si pensamos la manera en la que se traslada a la idea general del cine como aquel que ilustra y señala.

Toda vez que la imagen se conciba como una ilustración del algo se manifiestan dos cosas. La primera, la concepción de la imagen documental como principio de realidad para enseñar se impone por encima de una pregunta genuina por la construcción de imágenes y su relación con la enseñanza; la segunda, la imagen se vuelve herramienta para una suerte de tipología documental de todas las imágenes.

Por eso no es extraño que utilizar el cine como herramienta *para* tenga que ver con una conducta típicamente clasificatoria del modo de realidad hecha en el cine. Esto sugiere un riesgo: si la imagen muestra algo, puede servir para enseñar algo o todo. El problema radica en que se puede pensar más allá de la imagen real, más allá de la representación de esa imagen; también la imagen documental tiene una trayectoria que sugiere un *afuera*, y este *afuera* también impacta la manera de enseñar cine.

## 1. Imagen documental entre lo real y lo irreal.

Cousteau identifica en *El mundo del Silencio* que la imagen se puede posar el mutismo, la espectacularidad de la imagen está en poder asomarse a lo que nunca nadie había mirado. En este documental se debe mirar lo que mira la cámara dado que las posibilidades son limitadas. La identificación en este documental es con la imagen total, con la imagen que funda en el silencio otro silencio. Una de las lecciones que deja *El mundo del silencio* es que se puede mostrar algo antes que nada de la siguiente forma: antes de entrar en la profundidad del océano, la imagen debe tener una identificación, sea esta discursiva, filosófica, literaria, o teatral; la imagen debe tener una identificación que logre moverla.

Al detectar la identificación, ningún movimiento resulta espontáneo, dado que todos los movimientos tienden a la identificación directa o indirectamente. Creado el sistema de identificación<sup>2</sup> la imagen empieza a moverse en él, empieza a chapucear en él hasta lograr profundidad. Lo extraordinario de este sistema de identificación es que se va descubriendo a sí mismo para profundizarse en la medida en que la imagen se va moviendo en él, dando como resultado el descubrimiento, lo fantástico para el ojo. El ojo direccionado por la cámara, va siendo conducido por el sistema de identificación, que en este caso cumple el papel de narrador,

<sup>2</sup> Lucien Sfez en su texto *técnica e ideología un juego de poder* habla de la manera en que un sistema de identificación opera. se trata, de una suerte de filtro que por semejanza logra establecer relaciones que se identifican unas con otras. un ejemplo claro de ello, es la relación que establece la verdad con el experto. no solo es correspondencia, se trata también de una forma de identificación sistemática que de cierta forma ordena el pensamiento. Véase: (SFEZ, 2005, p. 17).

una suerte de Balzac que va anticipando todo lo que pasa, lo que pasará y lo que pasó; una narración con un tono determinado que abre espacio por las aguas profundas, un auriga con una luz en la mano que va indicando cuales son las sorpresas con las que el ojo se va a topar.

De esta forma, el sistema de identificación se ensancha lo que más puede y no deja al azar nada, el haz bajo la manga es una espectacularidad que predice todo lo que se verá; de ahí, que anuncie todo lo que pasará obedeciendo a un plano que permite enunciar los *descubrimientos* de manera teatralizada, logrando un efecto de sorpresa artificial en el ojo, el desarrollo del sistema de identificación cristalizado en la máxima: todo es un descubrimiento.



En *Hurdes tierra sin pan* de Buñuel el sistema de identificación es el descubrimiento, la pretensión de señalar con la cámara la vida en la miseria, la existencia en la miseria. El ojo ve lo que ve la cámara y se extraña al ver la miseria en situación, operando; por eso en cada movimiento

va descubriendo la manera de ser del cuerpo y la sujeción a una miseria enfermiza, en ciertos momentos decadente.

El cuerpo se incendia en este documental, arde en llamas todo el tiempo, el ojo descubre lo que puede soportar un cuerpo y lo que no: es el descubrimiento de la muerte en vivo y en directo, la llama incendiada no por el cadáver, sino por el calculo que el sistema de identificación ha hecho para la imagen de la muerte: su lugar es la sorpresa, sorprender el ojo.

Por eso, cuando en los dos documentales pasa algo por fuera del plano, se pone en crisis todo el sistema, el talón de Aquiles de esta imagen inscrita en el sistema de identificación más efectivo del siglo XX, resulta ser el mismo sistema que expone a una variable que fisura el sistema de identificación: El accidente.

El accidente en los dos documentales abre una fisura en la imagen totalizada y por ella empiezan a pasar variantes en la forma de hacer documentales, una de ellas es que el accidente tiene un lugar en la organización de los acontecimientos. Patricio Guzmán lo entendió a la perfección

## **1.1 El acontecimiento en la imagen documental.**



La *batalla de chile* se constituye como un documental, que claramente, no está hecho en la lógica de una descripción de la realidad, es decir, su objeto de análisis no es la realidad, no depende de ella, pasa por la realidad, pero no se fundamenta en ella. De una forma accidentada, es un documental que termina en el registro de un acontecimiento.

Lo paradójico de La Batalla de Chile resulta ser su paso y no paso por la realidad, lo que comienza como registro de la realidad termina en una manera muy particular de señalar un acontecimiento. Se puede decir, sin mayor mediación, que este documental tiene un pie en el registro, razón suficiente del documental, y otro en la percepción.

Desde Cocteau a Coppola se ha pensado que el documental tiene por objeto registrar. En Coppola se hace una variante a este registro y se piensa en el acontecimiento como lugar que recepta la fuerza de la



realidad. Aun así, el documental sigue dependiendo de la realidad y sus movimientos.

En La batalla de Chile pasa algo diferente. El documental tiene todos los planos formalizados de manera tal que pueda alumbrar y señalar con precisión lo que pasa. A este documental se le puede atribuir un concepto, a saber: precisión, es un trabajo sobre la precisión, y en este trabajo Guzmán logra poner el acontecimiento en el campo de la percepción, es decir, no se trata en él de registro, sino que se trata de poder llevar la cámara a la trayectoria de lo que acontece, de hacerle la trampa a la realidad, y en esa trampa se producen percepciones que se distancian tajantemente de un modo de registro estimulador de las emociones.

Esa distancia a la emoción es la que sitúa el documental de Guzmán en un lugar privilegiado respecto de los otros documentales cuya línea es el registro. Al dislocar la imagen de la identidad del registro, este documental produce percepciones que van más allá de la denuncia, o de un mostrar lo que no se ve, o de alumbrar aquello que está oculto. Lo que logra con eficacia y mucha eficiencia Patricio Guzmán es construir una imagen que parte del documental, pero que se descentra del mismo dando cuenta de trayectorias diferentes a las que componen el documental.

Y es que los planos del cine documental sujetan la imagen de una manera muy eficaz, dado que la realidad indica al ojo a qué lugar mirar, por eso, más allá de una dependencia, lo que le marca la realidad al ojo en el documental tiene que ver con el lugar al que se debe mirar. La batalla de Chile, en ese sentido, constituye una apertura y una variable, en la medida

en que le da posibilidades a la imagen de salirse fuera de la pregunta por lo real, y del lente de lo real. Es por ello, que en la batalla de Chile se puede ver por fuera del lente.



Patricio Guzmán le abre un horizonte diferente a la imagen documental, su pelea contra la sujeción de la realidad construye uno de los vectores por los cuales el cine documental deja de ser una manera de cubrir la realidad y de mostrar los principios que la componen, bien sean de superficie o de fuerza. No es gratuito que la fuerza de esta imagen documental se exprese en la imagen documental contemporánea.

Ahora, pensemos en dos expresiones documentales contemporáneas que no dependen del principio de realidad, a saber: *Pour Sama* y *La venganza de Jairo*. El primero, está parado sobre la trayectoria de un hecho: la manera en que Aleppo (Siria) se demuele entre la intención clara

de la destrucción, y la intención de jóvenes médicos que se quedan en la ciudad. El documental tiene una intención clara: señalar la forma en la que el estado Sirio ejerce fuerza sobre el cuerpo de civiles desarmados, pero también se bate entre la posibilidad que tiene el ciudadano de Alepo de huir o quedarse en condiciones de guerra.

¿Cuál es el enunciado que pone a circular este documental? Al estar parado en la trayectoria, el documental se sitúa en el hecho de señalar como aquello que empieza en el año 2016, como una protesta, como una lucha legítima y pacífica, termina en una sujeción extremadamente cruda del cuerpo civil sirio.



En *Pour Sama* está en juego el derrumbe de la vida, de la existencia humana, la muerte de todo impulso, de toda jovialidad. Lo potente de este documental logra ser el desmarque que alcanza a efectuar sobre uno de los vectores que componen lo real, a saber: Lo crudo.

La crudeza es una presencia en el documental, se vuelve una presencia en la medida en que sujeta por todos lados la mirada, es decir, al no existir variante en la relación espacio- tiempo la mirada se atiborra de presencia, sobre todo de aquella que proviene de la muerte. La presencia más fuerte con la que se lidia en el documental es la muerte y la resignación que provoca estar entre una caída cada vez más baja y vertiginosa en prácticas de sujeción cada vez más desesperanzadoras.

Pour Sama desplaza esta presencia al poner en funcionamiento el enunciado de la resistencia a la presencia, es decir, se puede estar en la mitad de la muerte y de los bombardeos con la fuerza de un: *No huir, no nos iremos de nuestra casa*, enunciado que no solo dicen los adultos sino los niños, entre otras cosas los más aplastados por la infamia del régimen. Por ello, Pour Sama es una resistencia de la imagen a la identidad de su presencia.<sup>3</sup>



La imagen en este documental se resiste a través del enunciado del niño: “No nos iremos de nuestro hogar”

---

3 La imagen en este documental se resiste a través del enunciado del niño: “No nos iremos de nuestro hogar”

La pregunta que deja Pour Sama es: ¿Cómo llega a su final la presencia de una imagen? (VIRILIO, 1993, p. 67). Esta pregunta no es por el final estrictamente, es por el recorrido de la imagen, las imágenes que tienen recorrido logran ponerle final a la presencia que sujeta la imagen instalándola y acercándole a su identidad. Por eso, la imagen en trayectoria se sale con tanto poder de su propia capacidad de identificación, que, entre otras cosas, está compuesta por realidad y espectacularidad. La imagen se sujeta entonces a su espectacularidad. (VIRILIO, 1993, p. 15) y dicha espectacularidad tiene una dependencia embrionaria a lo real, por eso, la espectacularidad de lo real tiene como principio dirigir la mirada.

De otro lado, la segunda expresión documental que no depende del principio de realidad ni de espectacularidad está en Colombia, pensemos el documental *La venganza de Jairo* con esta trayectoria de la imagen documental en Colombia: Las expresiones documentales del 90 sujetan muy fuerte la imagen a la realidad y a la espectacularidad. *El acordeón de papel* (1991) de Carlos Bernal; *Indigentes y otras gentes* (1993) de Pierre Heron, Héctor Barahona y Julián Lineros marcan una línea de sujeción de la imagen a la realidad que es avasalladora.

### 1.3 El ojo que ve lo que ve la cámara



*Acordeón de papel.* Carlos Bernal 1991

Esta línea documental, que recoge los impulsos de Ciro Duran con Gamín en 1978, con *La guerra del Centavo* en 1985; toman tal fuerza, que dejan la imagen instalada en la totalidad de la representación y de la identificación de ella con ella misma. Por eso, es importante mencionar la línea documental que venía impulsándose en el 70, que tomó cierta forma en el 80; que estableció lo real como fundamento de su expresión espectacular en el 90, y cuyo influjo llega hasta el siglo XXI representado en una imagen sin variantes; para lograr pensar la existencia de una imagen plana que depende de la realidad y de la narrativa de esta realidad.

Repitamos la pregunta: ¿Cómo llega a su final la presencia de una imagen? (VIRILIO, 1993, p. 67) La imagen en trayectoria se sustrae de su

capacidad de identificación en la medida en que no imita el movimiento real, su movimiento es anormal. La estela que deja el documental sujeta la imagen de tal manera, que un deslinde de esa presencia de sobreexposición es difícil de efectuar, sobre todo porque la sujeción a lo real está comunicada, está dicha.

De ninguna manera se quiere acá defender la imagen muda y surrealista; por el contrario, lo que se pone en juego es que la imagen-trayectoria pone en entredicho la sujeción de la imagen a la realidad. Por una razón, que está en el orden de la paradoja, la realidad de la imagen en trayectoria ya no retorna a su propia identidad, como si lo había hecho la imagen documental, que, en su operación, determinó el funcionamiento de la imagen posterior, sobre todo la de comienzos del siglo XXI, que parecía no tener un rasgo diferencial y lograba perpetuar la imagen documental de finales del siglo XX.

#### **1.4 El ojo que no ve lo que ve la cámara**

Al no tener relieves propios, se le pedía *algo, antes que nada*, y la fuente confiable para dar algo antes que nada era la vieja y eterna pregunta por lo real. Hagamos un paréntesis: una variante a este estado de cosas se da en el año 2019 con un documental titulado *La venganza de Jairo* de Simón Hernández. Este documental, que entre otras cosas no está reconocido oficialmente, no solo señala que Jairo Pinilla es el precursor del cine de terror y de ciencia Ficción en Colombia, sino que también señala

el modo de operar de la Compañía de fomento cinematográfico FOCINE, entidad que no solo se encargó de potenciar el cine colombiano en la década del 80, sino que también embargó cintas inéditas, las desapareció. El modo de operar de FOCINE tenía que ver con la financiación de cintas a través de *créditos de fomento* que le otorgaban a la entidad todos los derechos de exhibición y propiedad a cambio del préstamo para la ejecución de la cinta.



*La venganza de Jairo* 2019. Simón Hernández

El efecto era doble: de un lado, el cineasta se endeudaba y de otro, FOCINE embargaba toda su producción si las cuotas del crédito presentaban atraso. Esto le pasó a Jairo Pinilla, y el documental está hecho con una sutileza tal, que señala este problema, sumado al lugar que Jairo Pinilla debe tener en el cine colombiano. De otro lado, el creador del *Funeral siniestro* - 1977, *Área Maldita* - 1979, *27 horas con la muerte* - 1985 se puede ver en el documental en su trayectoria más simple, más humana,



más extravagante.

La imagen de este documental muestra un síntoma, a saber: la imagen documental esta tomando otro rumbo en Colombia, no solo por el hecho de darle un lugar a Jairo Pinilla, sino porque muestra en trayectoria la vida de un cineasta en términos de las líneas que componían su obra, no de la realidad de la cual depende. De ahí, que este documental esté situado en un lugar diferente, su problema no es la sujeción de la imagen a la realidad, sino construir una imagen en trayectoria, en movimiento, una imagen en la que el ojo no ve lo que ve la cámara.

Este antecedente se debe tener en cuenta obligatoriamente para analizar la configuración de la imagen- trayectoria. Acá, la imagen se deslinda por completo de la sujeción al sistema de identificación realidad-miseria y se abre en sus posibilidades: *hecha a andar* la imagen.

Ojos ciegos al mundo,  
Ojos en las grietas del morir,  
Ojos, Ojos:  
No leas más- ¡mira!  
No mires más - ¡anda!  
Anda, tu hora  
No tiene hermanas, estás –  
estás ahí de regreso.  
La noche  
no necesita estrellas,  
en ninguna parte  
hay necesidad de ti.

Paul Celan (BLANCHOT, 2009, p.51)

La imagen en trayectoria no está sobreexpuesta. Tiene en su interior *Dimanación*, la posibilidad de salir de su capacidad de identificación. (VIRILIO, 1993, p. 79) Lo que se presenta en ella es un entrar y salir de la identidad: se sujeta a la misma y sale, y llega a un punto en el cual no vuelve a retornar, deja su placidez.

Esto es lo que ve Blanchot en la poesía de Celan: movimiento, no uno afirmativo que va hacia adelante, sino un movimiento nómada, que se olvida del retorno porque este lo hace estéril. (BLANCHOT, 2009, p. 51) De ahí, que la imagen se salga de su placidez, cuando deja de imitar el movimiento real, empieza a experimentar velocidades anormales, intensidades diferentes.

La imagen se incomoda a sí misma, anda y para, anda, no es posible que camine, no hay camino en sus líneas, se libera de sí misma, se despoja de toda representación: el cuerpo es el que está en juego ahora, por eso: “La obsesión de los ojos designa algo distinto a lo visible” (BLANCHOT, 2009, p 53) La imagen ya no se ve; ya no se posa en la visión de lo que se quiere ver.

El ojo está donde la identidad del cuerpo quiere estar; la imagen trayectoria no está donde la identidad fija debe estar, el ojo está en la exterioridad, por eso la velocidad es anormal, por eso vuelve *al afuera* todo el tiempo, entra y sale. La imagen busca un lugar, trata de estar lejos de la identidad, pero en ese estando lejos todavía mira a la identidad, parada en el camino, la liberación de la exterioridad la sitúa en la marcha, y es allí donde surge su relación con su naturaleza: llega un punto en que no

mira más el camino y se hecha a *andar*, sin relación con la raíz, mira hacia adelante no importa con que se encuentre.

Esta imagen no deja atrás nada, esa es su diferencia con el arte despiadado, no hace cortes, su desplazamiento es imperceptible; lo difícil acá es que lo imperceptible de su movimiento la deja en la exterioridad, ya la tibieza placida de la interioridad se abandona y se convierte en pura exterioridad.

¿Tiene temperamento la exterioridad? Hoy, se puede decir que sí, es un temperamento peligroso. Entonces: ¿Cuál es el costo de esa salida? El costo no es el mismo que pago el hombre moderno por pararse en la identidad, el valor es distinto; es un costo similar al que Nietzsche pensó en los griegos: la fatalidad. El griego se sale del ritual y se para en la tragedia, ¿El costo? La fuerza de la fatalidad sobre la vida, ¿Capacidades de resistencia? Todas las que se inventa la vida.

La imagen de trayectoria no está en caída libre, está en la posibilidad del morir, que en este caso está dentro y fuera de un *quizá*. La imagen-trayectoria quizá muere. El quizá es un aumento en la capacidad de morir y de vivir, es un doble que se abre y no se abre, es un *hundimiento*, en él la caída libre se anula y el presente se ofrece (BLANCHOT, 2009, p. 69)

## 1.5 Mostrar, formar y enseñar

Enseñar con imágenes, esa resulta ser la expresión más categórica de la presencia en una imagen, y lo es, en la medida en que dicha presencia se va volviendo una herramienta que tiene una cierta utilidad. La fe ciega

en la idea de una expresión mejorada, de una expresión perfecta se vuelve una de las manifestaciones más categóricas de una imagen que se puede enseñar con sus propias identificaciones, y lo que sale de su propia identificación: la herramienta como atajo. La pregunta por resolver es quizá el por qué la imagen establece una relación con la enseñanza.

Es una relación sencilla, pero se trata también de no superponer un concepto sobre otro: ¿Por qué enseñar cine? La contundencia de esta pregunta puede llevar a dos planteamientos: el primero pararse sobre la historia del cine, el segundo pararse sobre el lugar en que se para el trayecto cinematográfico para establecer una relación con la enseñanza. Aquí, se trata de lo segundo.

En un trayecto la imagen cae a fondo. El trayecto tiene movimiento, contiene saltos, frecuencias. Pensemos un ejemplo con detenimiento: El idiota de Dostoievsky está hecho con trayectos, no son trayectos típicos en los que el trayecto se reduce al hecho de viajar en tren, con todo y lo que esto implica, sino trayectos que  *sintetizan la vida*  y la despliegan al mismo tiempo. Esa es la naturaleza de un trayecto: muestra la vida ondulada, no por episodios, sino el movimiento ondulante.

¿Qué es el príncipe idiota sino un hombre ondulante? Un hombre que se mueve todo el tiempo, no puede parar, y en la profundización de ese movimiento se enamora, quiere, se decepciona, pero esos afectos surgen en el movimiento. El príncipe idiota se mueve de un lugar a otro y esa urgencia del movimiento crea afectos, percepciones.

Un trayecto tiene que ver con crear miradas también. Un trayecto claro en el Príncipe de Dolstoievsky es este: 1. El príncipe piensa en el

efecto de la epilepsia: ella sintetiza la vida (DOSTOIEVSKY, 1949, p. 632) 2. El príncipe libera la epilepsia de la síntesis que el mismo ha pensado y concebido:

Si en aquel segundo, es decir, en el último momento consciente anterior al ataque, tenía tiempo para decidirse de un modo claro y lúcido: “Si, por ese momento daría yo toda la vida”, era indudable que aquel momento, para él valía la vida entera. (DOSTOIEVSKY, 1949, p. 633)

En un trayecto se produce liberación, es decir, un trayecto cinematográfico no es una porción de realidad, ni un segmento: es una liberación constante. Tal liberación tiene que ver con el hecho mismo de poder situar la imagen por fuera de su propia identificación. ¿Qué es lo que libera el trayecto entonces que lo pone en relación con la enseñanza? La liberación es similar a la de Dostoievsky: siempre gravitando el mismo eje de la identificación se produce simultáneamente una forma de liberación de la vida. El príncipe idiota, epiléptico, ve a través de la epilepsia una forma de amar la vida, de querer el sufrimiento (DOSTOIEVSKY, 633)

## 1.6 Consideraciones finales

Decir que el trayecto es lo enseñable a modo de fórmula empírica es irresponsable, no solo con la enseñanza, sino con la naturaleza misma de la imagen. Esto significaría extraer de la imagen una porción y señalar su existencia, una extracción acomodada a ciertos contextos y a ciertas necesidades.

Esto equivale a ver el objeto técnicamente, pero no las relaciones que produce. (NADORODOWSKI, 1999) y es que el ocaso de la *Bildung*

alemana da cuenta de ello. El cine pensado como manifestación de la *Bildung* tiene dos posibilidades; o establece la alianza entre una historia de los lugares comunes del cine y el contenido, o hace de la imagen un artefacto que media entre el concepto y el cuerpo.

La relación entre el trayecto cinematográfico y la enseñanza está construida sobre las relaciones que la imagen tiene como objeto, por ello, tiene que ver con la construcción de problemas más que con la enseñanza de algo o de todo. *Mostrar algo antes que nada* ese es el objeto técnico; enseñar algo antes que nada es situarse sobre ese objeto. El problema de esta ubicación es que reduce a la imagen a ser el artefacto con el que se enseña algo o todo.

Esta ubicación de la imagen tiene dos implicaciones considerables, a saber: la enseñanza de todo y el sujeto del no saber como al que se le enseña todo o algo. La enseñanza de todo a todos a fin de ser una utopía moderna (Nadorowski, 1999 23) es una reacción nostálgica por la *Bildung* debilitada. Tal debilitamiento de la *Bildung*, que en el fondo tiene que ver con el ocaso de la escuela moderna, arrastra la imagen de una forma específica.

La imagen- *Bildung* está en relación directa con la cultura, con lo que significa la cultura y todos sus desplazamientos, sean estos de sentido, estructura, o espirituales. La imagen moderna, que está romantizada, obtiene su realización más profunda cuando entra en relación a la presencia, tiene un vínculo con lo primordial de la imagen romántica, a saber: se fija, y tal fijación tiene que ver con un *más allá de todo*: se fija la imagen a un más allá de todo; más allá de la imagen incluso.

¿Cómo se produce esta fijación? Se fija una imagen introduciéndola en un sistema de identificación<sup>4</sup>. Esto de ninguna forma sugiere que la imagen tenga una suerte de sustrato puro o algo por el estilo. El problema, es que se conduce la imagen hacia una serie de identificaciones, que, en cierto sentido, modelan la imagen para hacerla enseñable. (NADOROWSKI, 1990, p. 30) ¿Qué es lo que se hace enseñable de la imagen? Al inscribirla en el sistema de identificación, este la operativiza extrayendo de ella el lugar común a todo: poses, perspectivas, discursos, para así, introducirle en una suerte de transmisión de algo, *algo, antes que nada*.

¿Qué implicaciones tiene esto? Aparece el discurso de la imagen como aquello que logra enseñarlo todo. Así, la imagen se empieza a situar en la mitad de modelos de transmisión. En dicho modelo se encarga de transmitir conocimiento a la perfección, y la apuesta cobra más valor cuando se le deposita a la imagen la confianza de ser aquella que puede reparar todo lo que en la enseñanza está mal.

La trampa consiste en lo siguiente: se deposita toda la fe en la *Bildung* que arrastra tras de sí una imagen inmediata de sí, se puede decir, una imagen del pensamiento; con esta imagen del pensamiento se trata de enseñar algo, lo que sea. El problema es que al estar fija la imagen se extrae de sí su perspectiva, su modo de ser más orgánico y esto es lo que entra en contacto con la enseñanza, el resultado: la imagen le transmite algo al niño que no sabe.

---

4 El sistema de identificación tiene que ver con una manera de ordenamiento del pensamiento, con una manera en que lo semejante se agrupa y se vuelve una suerte de rejilla que filtra la imagen y la hace enseñable. (Nadorowski, 1990)

Una de las formas en las cuales la modernidad ordena la noción de sujeto es el no saber. Poner al sujeto en el lugar del no saber más allá de situarle en el lugar de la incultura o la minoría de edad; tiene que ver con la pregunta por cómo educar a los hombres ¿Qué tiene que ver la imagen con este no saber?

Se trata de la pretensión pedagógica de acabar con la incertidumbre respecto del proceso de educación escolar y reducirlo todo a la razón pedagógica: la voluntad racional del pedagogo estará dirigida ahora, no al diseño del orden social, sino al del orden escolar: será capaz de eliminar el azar, la imprevisión, las incertezas o la indisciplina en las escuelas por medio del recurso al método didáctico. (NADOROWSKI, 1999, p. 24)

En primera medida, la imagen que porta el pensamiento es la imagen Dramática- moderna, la imagen que antecede al pensamiento o que lo refuerza tiene como función hacer una suerte de diseño de la realidad, hacer de la realidad una imagen del pensamiento. De otro lado, la imagen entra a jugar una función determinante en la resolución de incertidumbres y en la eliminación de contradicciones, dado que se le toma como una salida inmediata a la pregunta por lo que se enseña y por lo que se aprende.

En suma, se trata de una profundización del cómo se enseña en el cual la imagen traduce todo lo que está a su alcance. La imagen es aquella que resuelve las contradicciones; esta entra en una suerte de causalística de la imagen que a fuerza de no tener contradicciones en su interior sirve como *herramienta*, es el cómo desplegado de una forma instrumental si se quiere. Esto es de un *cómo* de la esperanza lo que porta la imagen es la esperanza de un poder enseñar algo, en el fondo es la esperanza y su decadencia al mismo tiempo, porque se efectúa una alineación: Conte-



nido-imagen, y dado que carece de trayectoria representa una enseñanza efectiva: la utopía moderna de enseñar todo a todo el despliegue de una cultura repleta de lugares comunes y de estéticas geniales.

## **Referências Bibliográficas**

BALÁZS, Béla. El hombre visible, o la cultura del cine. Buenos aires: El cuenco de plata, 2013.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida, Barcelona: Paidós comunicación, 2006.

BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Madrid: RIALP, S.A, 2017.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, Madrid: La moderna, 2003.

BLANCHOT, Maurice. Una Voz venida de otra parte. Madrid: Arena libros, 2009.

CHAR, René. Selección de poemas: Unam, 2013.

COPPOLA, Francis Ford. El cine en vivo y sus técnicas. Barcelona: Random House, 2019.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. El idiota. Madrid: Aguilar, 1949

FILLOL, Santiago. Cuestión de ópticas. Juan José Saer, el cine como una Birome. Revista Cuadernos Hispanoamericanos. Julio- Agosto de 2016. N 793- 794.

NADOROWSKI, Mariano. Después de Clase. Buenos Aires. Novedades Educativas, 1999.

SFEZ, Lucien. Técnica e ideología un juego de poder. México: Siglo XXI, 2005.

VIRILIO, Paul. Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Buenos Aires: Libros el Zorzal, 2006.

VIRILIO, Paul. El arte del motor. Buenos Aires. Manantial, 1993.

VIRILIO, Paul. La estética de la desaparición. Barcelona, Anagrama, 1998.

VIRILIO, Paul. La Máquina de Visión. Madrid, Catedra, 1989.