



Rey asirio Asurbanipal a caballo clavando una lanza en la cabeza de un león.
Fuente: Wikipedia.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Reflexiones en torno a la cinematograficidad del arte: prehistoria y antigüedad del arte en clave (pre)cinematográfica

199

Reflections on the Cinematographicity
of Art: Prehistoric and Ancient Art in a
(Pre-)Cinematographic Key

Agustín Garcells Suárez

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

Candidato a Doctor Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

agustin.garcells@uartes.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-1909>

RESUMEN

Este estudio consiste en la creación de una estrategia interdisciplinar, «giro cinematográfico», con el objetivo de reflexionar en torno a la dimensión cinematográfica de las artes. El estado del arte general ha revelado que el problema fundamental aquí es que existe una dificultad de raíz a la hora de separar el concepto de «cinematograficidad» del de «cinematógrafo convencional», teniendo en cuenta que el primero se encuentra instrumentalizado al descubrimiento e invención del cinematógrafo convencional. En este sentido, intentaremos demostrar que todo arte se trata, o puede tratarse, de una «cinematografía», «precinematográficamente» también y específicamente aquí, en la medida en que consiste en expresión a través de la imagen y el tiempo. Con este fin, desarrollaremos una serie de conceptos centrales, como «principio de la cinematograficidad», «voluntad cinematográfica», «consciencia cinematográfica», que nos permitan sustentar nuestras reflexiones a través de un período histórico que hemos restringido a la prehistoria y antigüedad del arte.

Palabras clave: giro cinematográfico, principio de la cinematograficidad, voluntad cinematográfica, consciencia cinematográfica, arte prehistórico, arte antiguo.

200

ABSTRACT

This study involves the creation of an interdisciplinary strategy, a “cinematic turn,” aimed at reflecting on the cinematic dimension of the arts. The general state of the art has revealed that the fundamental problem here is the inherent difficulty in separating the concept of “cinematographicity” from that of “conventional cinematography,” given that the former is instrumentalized in the discovery and invention of conventional cinematography. In this sense, we will attempt to demonstrate that all art is, or can be, a form of “cinematography,” “pre-cinematographically” as well, and specifically here, insofar as it consists of expression through image and time. To this end, we will develop a series of central concepts, such as the “principle of cinematographicity,” “cinematic will,” and “cinematic consciousness,” which will allow us to ground our reflections in a historical period that we have restricted to the prehistory and antiquity of art.

Keywords: cinematographic turn, principle of cinematographicity, cinematographic will, cinematographic consciousness, prehistoric art, ancient art

Introducción

Este artículo parte de reflexiones que hemos venido desarrollando hace varios años. Se trata más bien de una investigación que tiene varias capas, concebidas pacientemente, también como resultado de una serie de retroalimentaciones diversas, mediante conferencias, intentos de publicación, diálogos, correspondencias.¹

La presentación en junio de 2017 de la conferencia «En torno a la cinematograficidad del arte», en el auditorio de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, revelaba entonces que este relacionamiento entre arte y cinematografía podía parecer algunas veces demasiado forzado. Nuestro diagnóstico en principio arrojaba la posibilidad de que se hubiese entendido como una especie de improvisación en reversa de determinado concepto restringido del cinematógrafo convencional. Con el afán de ceder un poco en aras del entendimiento, propusimos una variante conciliadora, es decir, que «cinematograficidad», la condición formal por excelencia del cine, la capacidad de registrar el movimiento, incluido el sonido como forma particular de movimiento desde el cine sonoro, puede entenderse también aquí, en el sentido de «precinematograficidad». De esa manera pretendíamos blindar la hipótesis fundamental de la investigación, la idea de que todo arte se trata o puede tratarse de una «cinematografía» de algún modo, «precinematográficamente» también, es decir, en la medida en que consiste, igualmente o posiblemente, en expresión a través de la imagen y el tiempo, a través de los acontecimientos y no solamente una condición inherente al cine, una vez implementado desde su descubrimiento a finales del siglo XIX.

Ya en febrero de 2018, fue rechazado un texto facsímil que pretendíamos publicar en una prestigiosa universidad ecuatoriana. Los encargados de la publicación declararon que encontraban nuestra idea poco

¹ Los más fructíferos se dieron entre colegas entrañables, como es el caso de los cineastas Juan Martín Cueva, Libertad Gills y Andrés Dávila, así como los investigadores Paolo Vignola y Sara Baranzoni, todos compañeros de magisterio en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

consistente con una posición actual en el campo de la teoría estética, por ejemplo, la insistencia de trasladar la idea de cinematograficidad a un arco de tiempo que rebasaba los límites de la historia del cine.

A nuestro juicio, aquí se revela parte del estado de la cuestión de nuestra hipótesis, al menos en el contexto artístico-regional. Esto es precisamente lo que indica que se haya entendido exactamente lo contrario de lo que pretendíamos realizar, nuestra idea principal aquí, es decir, que se puede sustentar el cine desde la cinematograficidad o precinematograficidad, definida anteriormente, inherente a las expresiones artísticas o simbólicas del pasado, cercano o lejano, hasta el presente, del arte en general, teniendo en cuenta que el cine es en efecto un arte. El que crea que esta reflexión es antihistórica —esto es que subordine la esencia del cine a los mecanismos fortuitos que empleó históricamente, la base fotográfica, electromagnética o digital— estaría pasando por sobre la condición artística del cine y estaría manejando una estructura lineal obsoleta de la historia. La artísticidad del cine parece entonces que tiene un sentido ontológico también, por cuanto pudiera darse por sentado que el arte es inherente al ser humano, así como demostrar que la cinematograficidad o precinematograficidad es un principio inherente al arte también, es decir, que se trata de un principio artístico.

202

De aquí procede el problema real: resulta difícil separar el concepto de «cinematograficidad» del «cinematógrafo convencional», precisando que este último no se considera restringido al invento de los Lumière, sino a toda expresión considerada como cine en su desarrollo posterior, analógico, digital, etc. Esta cuestión nos lleva a advertir que este ensayo no es en rigor una teoría del cine, sino, en todo caso, una teoría —o parte de— del arte, en la medida que persigue la intención de entender el cine en su carácter interdisciplinar, en relación con las otras artes, o del arte desde su carácter cinematográfico. Nos planteamos, entonces, una hipótesis segunda: a estas alturas es posible y al parecer absolutamente necesario separar los conceptos de «cinematograficidad» y «cinematógrafo convencional».

Esta no se trata solo de «nuestra hipótesis», considerando que algo bastante parecido a lo que entendemos como «cinematograficidad» cuenta con un número importante de contribuciones por parte de célebres teóricos, filósofos, psicólogos y estetas, sobre todo franceses y germanos, entre los que destacan Henri Bergson (1859-1941), Arnold Hauser (1888-1966), Rudolph Arnheim (1904-2007), Andre Bazin (1918-1958), Edgar Morin (1921), Christian Metz (1931-1993), Gilles Deleuze (1925-1995).

Se detectó un segundo problema aquí: no solo es difícil separar «cinematograficidad» de «cinematógrafo convencional», sino que la noción de cinematograficidad se encuentra instrumentalizada ya al descubrimiento e invención del cinematógrafo convencional, cuestión que no solo limita la reflexión en torno al carácter cinematográfico de las «otras artes», sino que restringe el propio cinematógrafo a su concepción cinematográfica, valga la redundancia. En consecuencia, esta resulta no solo una postura bastante ordinaria, sino elitista, dado que conlleva peligrosamente a la idea de que arte y cinematógrafo se encuentran subordinados aquí a una especie de noción de «progreso».

203

Habría que preguntarse, no obstante, si cada una de estas contribuciones, a pesar de que parece que diferencia ya entre «cinematograficidad» y «cinematógrafo», no estaría favoreciendo implícitamente a la mencionada instrumentalización, una vez que suele considerarse como referente o hasta como *telos* propiamente, la invención, existencia y consolidación del cine como séptimo arte. A excepción de Bergson, cuya reflexión sí que es puramente ontológico-existencial², cabe considerar aquí que la instrumentalización de la cinematograficidad en el cine no solo fue algo inevitable, sino un paso dialéctico imprescindible a la hora del

² Tan existencial que no fue preciso que conociera el cine como tal, probablemente le bastó con que fuera incipientemente patentado, cuestión que por otra parte, le lleva a aniquilar la consideración artística del cine, esto es, en esencia, que el cine parece aquí más una herramienta o una metáfora circunstancial, un medio fortuito, elemento que incide casi que peor que la propia instrumentalización del cine: «A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica». Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984), 11.

descubrimiento y concepción de una «cinematograficidad del arte». Sin embargo, esto último no implica que lo otro no se haya dado de manera implícita, aunque sí que existe una didáctica muy poderosa aquí, que es posible implementar como metodología reflexiva, como metodología pedagógica, o como «giro cinematográfico».

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo principal del texto presente consiste en la aplicación de este «giro cinematográfico» sobre determinado contexto artístico. Con este fin, será preciso, en principio, fundamentar nuestra estrategia a través de algunas herramientas que debemos definir previamente, tales como «principio de la cinematograficidad», «voluntad cinematográfica», «consciencia cinematográfica». El trabajo se encuentra estructurado siguiendo esa misma lógica: 1) la construcción cuidadosa de un marco teórico y 2) el análisis histórico-cronológico restringido a determinados casos que nos permitan verificar las hipótesis planteadas. Es necesario advertir que estas dos partes de la estructura terminan diluyéndose entre sí, por cuanto nos parecía más conveniente que, a partir de determinado momento, la reflexión teórica viniera acompañada de ejemplos concretos.

204

Desarrollo

Uno de los grandes aciertos de Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) son sus consideraciones «universales» o «integrales» de las artes. En *Poética*, por ejemplo —un texto escrito entre 335 y 323 a. C.—, no limita solamente sus reflexiones al género poético —entonces la epopeya, la lírica, el drama o la comedia—, sino que advierte también acerca de las bondades de la pintura y la escultura, de la danza y la música, de todo arte donde la visualidad y el sonido, así como la espacio-temporalidad, se constituyen en sustancia o soporte propio.³

A esto debemos aducir que el arte se trata, además de una especie de la filosofía, de la mimesis o mimética óptico-temporal de aconteci-

³ Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe (Madrid: Gredos, 1999), 20.

mientos de índole «universal», de sucesos «universales», pero también «particulares» u ordinarios. Y por eso dice que «imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios»; o que «es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de esta sobre todo, de los que actúan»⁴, haciendo referencia al objeto por excelencia de esta imitación, los seres humanos y sus acciones e interacciones.

Una simbiosis tal —entre la imagen, el sonido, la palabra y el movimiento— constituye también una «cinematografía» o «registro del movimiento», en el sentido más literal posible de la palabra. El hecho de que la pintura no tenga sonido ni se mueva, o que la música, incluso la más «narrativa», no tenga imágenes, obedece a la condición más literal de la disciplina, cuestión que se ve complementada con la sinestesia, o cualquier otro recurso simbólico-alegórico donde se demuestra el verdadero carácter y poder del arte. Quedaría por precisar también en qué medida es y cómo es este registro, γράφω, que significa grabar, tallar, raspar, trazar, dibujar y, por supuesto, escribir. Esta precisión es imprescindible, pues aquí el filósofo griego se refería también a un tipo de artes efímero, el teatro o la danza, imposibles de registrar o almacenar durante su época, asumiendo que con *graphé* hacemos referencia a la permanencia posterior y convencional de algo, posiblemente de un lenguaje o una práctica simbólica.

205

En este último caso, la problemática quedaría señalada con mayor exactitud, un par de milenios después, por el filósofo y psicólogo alemán Rudolf Arnheim (1904-2007): «Cuando los intérpretes representan una obra de teatro o cuando los bailarines primitivos representan al cazador y su pieza de caza, crean representaciones que carecen de la cualidad esencial de la fijación»⁵.

En el caso del teatro, esta «fijación» podría tratarse de la existencia de un texto *a priori*, pero este no constituye la obra como tal, sino más bien

⁴ Aristóteles, *Poética...*, 25.

⁵ Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1986), 79.

una especie de «guion» o «instrucción» de esta obra. Por otra parte, ¿podría considerarse también aquí como registro o «fijación» la «impresión» en la memoria del espectador? Habría que verificar entonces la factibilidad de esta idea, tomando en consideración que la mnemónica resulta difícil de sistematizar, de practicar, o no queda claro qué implica aquí la idea de «espectador», si se trata en efecto de un individuo autónomo o de un colectivo de espectadores. Igual podría ser interesante la exploración de la memoria como soporte, ya sea colectivo o individual, sin embargo, creemos que este argumento podría hacernos perder del objetivo de nuestra investigación, dado que consiste en una hipótesis lo suficientemente poderosa en sí misma como para derivar en otro tipo de investigación.⁶

Una forma de resolver la cuestión sería asociar el término *graphé* con *mímesis* y de esta manera considerar determinado recurso mimético como especie de esta misma *graphé*, o quizás viceversa. Esto último no solo se pudiera demostrar desde el origen mismo de la escritura, es decir, desde el pictograma como la forma más antigua de escritura, especie de híbrido entre la representación pictórica y la articulación de lenguaje escrito, cuyo procedimiento es esencialmente de tipo mimético. En última instancia, la palabra latina *escritura* no tiene aquí el alcance de su homólogo griego *graphé*. El problema es que aquí estaríamos considerando lo

206

⁶ La literatura oral sería un ejemplo magnífico de este procedimiento, o incluso la subordinación de determinada morfología poética a los procesos de creación artística con el objetivo expreso de una mnemotécnica, ya sea del autor o el espectador, el caso de la rima o las estructuras canonizadas del relato en la antigüedad, la estructura de las epopeyas, teogonías, tragedias, evangelios, etc. Este proceso pudiera verse incluso en abstracto, como en el caso de H. Bergson que argumenta que la memoria es un proceso espiritual y no material, lo que podría interpretarse como una forma de arte en sí mismo. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006).

También está Paul Ricoeur que, en *La memoria, la historia, el olvido*, aborda la compleja interacción entre estos y sugiere que la memoria puede ser un acto de interpretación, similar al arte. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).

Otro ejemplo pudiera tratarse de Pierre Nora y su exploración de los lugares, eventos y símbolos: cómo se convierten en depositarios de la memoria colectiva que puede emplearse y presentarse artísticamente. Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Trilce), 2008.

inverso propiamente, a saber, que la mimesis, en ausencia de una *graphé* convencional, se trata en sí misma de una *para-graphé*, y que por tanto constituye una forma alternativa de registro espacio-temporal, a veces de tipo efímero. Sin embargo, lo más importante aquí es hacer notar que la palabra *mimesis* la estaríamos restringiendo a su carácter operativo, en este caso el de la *imitatio* propiamente, que, por cierto, tiene también determinado emparentamiento con la noción de *imago*.⁷

En el caso de las artes plásticas sí se trata con toda seguridad de una *graphé* propiamente dicha, a pesar de que el movimiento aquí tiene una naturaleza implícita. En última instancia, este tipo de «registro» abordado por el estagirita, la «imitación de una acción», parece una de las definiciones más antiguas del cinematógrafo, en ausencia de uno de sus elementos más peculiares, la cuestión tecnocrática inherente a este descubrimiento del siglo XX: la fotografía y el propio cinematógrafo, desde el punto de vista tecnológico-tecnocrático más explícito. Esto último, insistimos, no es relevante a la hora de reflexionar sobre una cinematograficidad del arte, y la prueba de ello es que estos mecanismos se han visto superados y sustituidos continuamente durante el siglo XX y lo que va del XXI, sin que el cine deje de ser cine.⁸

Hasta el momento, de todas estas argumentaciones se puede entrever un hilo favorable a nuestra hipótesis, si tenemos en cuenta también que la cuestión suele ser recurrente a su manera entre aquellos referentes teóricos más contemporáneos, franceses y germanos. Sea como sea, es necesario apuntalar cualquiera de estos precedentes partiendo de la premisa de que la (pre) cinematograficidad del arte todavía suele en-

⁷ Los antiguos ya nos hubieran reprochado tanta superficialidad, teniendo en cuenta que la mimesis como imitación es solo una arista de la μίμησις originaria, que esta se encuentra relacionada, o designaba directamente, una especie de ritualidades místicas posthoméricas que se vinculaban con la *performance* sacerdotal. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001).

En todo caso, se pudiera profundizar muchos más en este tema con Jacques Derrida, *La farmacia de Platón* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975).

⁸ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen* (Madrid: Pirámide, 2002), 29.

tenderse de manera demasiado aleatoria o ambivalente, que esto no se trata solo de un síntoma regional en torno a nuestras peripecias editoriales ecuatorianas.

Este asunto se pudo verificar una vez levantada cuidadosamente la bibliografía. Al respecto, se constató que suelen resolverse determinados problemas puntuales, de índole arqueológica, por ejemplo, preferiblemente en la prehistoria del arte, donde a nuestro juicio esta «cinematograficidad» se aprecia con una exquisita pureza. Aquí, además, pudiera identificarse cierta instrumentalización de la cinematograficidad en la arqueología, una vez que los criterios de sus autores no establecen una definición del arte sólida, o que no puede precisarse claramente si la premisa se utiliza para validar el propio arte prehistórico, el cine o la ciencia arqueológica. Es el caso de los textos de Marc Azéma (1967), *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (2011) o *Animation in Palaeolithic art: A pre-echo of cinema* (2012). Sin embargo, el documental *Cave of Forgotten Dreams* (2010), del cineasta alemán Werner Herzog (1942), es una excepción y también una demostración poética de que, si bien es necesario separar «cinematograficidad» de «cinematógrafo convencional», esto no significa que, necesariamente, haya que separar «arte» de «cinematógrafo».

208

Por suerte, existen alusiones muy específicas también, aunque esporádicas, en textos como *La evolución creadora* (1907), de H. Bergson; *El cine como arte* (1932), de R. Arnheim; *Historia social de la literatura y el arte* (1951), de A. Hauser; *El cine o el hombre imaginario* (1956), de E. Morin; y *¿Qué es el cine?* (1958-1963), de A. Bazin, pero que, dada su adscripción a diferentes métodos o concepciones, historiográficas, sociológicas, psicológicas, ontológicas, estéticas, se hacía preciso sintonizar y adaptar a la metodología teórico-artística, además de evaluar desde una estrategia que separe cinematograficidad de cinematógrafo. De aquí, precisamente, es que nace la idea de convertir esto en una estrategia interdisciplinar, «giro cinematográfico», que en este ensayo restringiremos al contexto prehistórico y antiguo del arte.

Lo cierto es que, en definitiva, todo arte se trata, además, de producción simbólica, cuestión que amerita en principio «definir» de qué se trata el arte, algo que desde hace mucho tiempo no resulta factible ya. En todo caso, lo que sí se puede es «identificar» una obra de arte, con menor o mayor dificultad, y reconocer una serie de características, identificadores, que le son inherentes, más allá del «aspecto» o del *eidos*, siguiendo a Aristóteles también. Teniendo en cuenta esto, pudiera considerarse que una obra de arte consiste en expresión simbólico-alegórica, *téchne-poésis*⁹, condicionada por la intención estética¹⁰ inherente al ser humano.

Partiendo de allí, es necesario verificar primeramente la existencia histórica de lo que denominamos «principio de la cinematograficidad» y su inherencia a los procesos creativos artísticos. Esto se remonta al arte o «producción simbólica» de la prehistoria, donde ya puede documentarse esta «capacidad» del ser humano por atrapar el instante de la manera más literal posible y en relación directa con la función específica de la obra plástica a la sazón, a saber, mágico-religiosa o proto-religiosa, en ausencia todavía de una religión específica. Se trata de representaciones parietales de animales, de estilo más bien naturalista, en ocasiones en reposo o en movimiento, a veces en presencia de seres humanos que participaban de la cacería u otras actividades. La cuestión aquí no solo es que para el hombre primitivo era imposible distinguir entre la realidad y la representación artística, casi del mismo modo que para los espectadores del siglo XX ocurriría con el recién descubierto cinematógrafo, sino que parecía experimentar también una ausencia de límites en lo referente a la cuestión creativa y las restricciones que oponía al registro del movimiento la condición del arte bidimensional o tridimensional. Las imágenes entonces no solo imitaban o mimetizaban la realidad en un contexto estático, sino que apostaban por un realismo superior.

A nuestro juicio, esto es la representación de determinada dialéctica temporal, explícita e implícita, que ha maravillado a los críticos del arte

9 Martin Heidegger, *Arte y poesía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992).

10 José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A., 2002).

moderno, como es el caso del húngaro A. Hauser (1892-1978)¹¹. Al respecto, se ha podido constatar que se trataba de una «dialéctica explícita», en la medida que el «artista prehistórico» intentaba¹² literalmente expresar o reproducir la experiencia del movimiento, cuestión en la que contribuía también, a nuestro juicio, la capacidad real de estos hombres «legendarios» incapaces de separar el «símbolo» de lo «simbolizado». Como en aquel caballo de la cueva de Lascaux (38 000-30 000 AP) en Francia, que representa la secuencia correcta del movimiento de sus extremidades al galope, estudio que ni el mismo Leonardo da Vinci (1452-1519) a la altura del Renacimiento habría logrado superar.¹³ En la cueva de Chauvet (30 000-32 000 AP), en Francia también, pueden apreciarse intensas peleas de rinocerontes, así como esbozos de secuencias o siluetas de movimientos de animales.

Por otro lado, se trata también de una «dialéctica implícita», porque al «espectador» (un término bastante problemático si lo utilizamos desde aquí) de estas imágenes le era necesario previamente realizar una serie de asociaciones que conducían en un segundo paso a la «ilusión de movimiento» también. Como ocurre con imágenes donde es posible relacionar la representación del galope de caballo con flechas esbozadas en torno a este y que parecen complementar maravillosamente la sensación de que se trata, en efecto, de una cacería y una fuga, que se da en tiempo y espacio, en el sentido «(pre) cinematográfico» más posible que permitía esta época.

210

11 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I* (Madrid: Guadarrama, 1978), 14.

12 Debemos aclarar que todavía, y hasta el descubrimiento del cinematógrafo propiamente dicho, se trata siempre de un «intento», a decir de R. Arnheim: «Por vivas que nos parezcan estas descripciones gráficas les falta el rasgo distintivo de los acontecimientos, a saber, la transformación en el curso de tiempo. La pintura y la escultura son artes estáticas: pueden captar el tema característico de una acción y registrarlo, pero no pueden mostrar su despliegue temporal». Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, 2006), 117. Esta es la razón por la que se propone la utilización de la terminología «implícita» y «explícita», en un intento de «redireccionar» algo más la relación artes pictóricas-cinematografía, cuestión que dará sus frutos más adelante.

13 Gabor Horvath, Etelka Farkas, Ildiko Boncz, Miklos Blaho y Gyorgy Kriska, «Cavemen Were Better at Depicting Quadruped Walking than Modern Artists: Erroneous Walking Illustrations in the Fine Arts from Prehistory to Today», *PLoS ONE* 7, n.º 12 (2012): 1-10, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0049786>

En lo profundo de la caverna¹⁴, iluminado con antorchas vacilantes, también ocurría un fenómeno peculiar: el juego de luces y sombras que transmite una especie de ilusión o sensación de movimiento. La «alegoría de la caverna» de Platón (427-347 a. C.) también parece un remedo de la cuestión presente, así como el legendario teatro de sombras de origen indoeuropeo, las «sombras chinescas», que constituyen antecedentes más «directos» de nuestro cinematógrafo contemporáneo.¹⁵

Desde este primer rastreo (pre) histórico-teórico-filosófico, se puede constatar ya una terminología profusa que podría utilizarse en lo sucesivo con comodidad y que fundamenta la implementación del «giro cinematográfico». Es el caso del «principio de la cinematograficidad», así como el reconocimiento de ese par de «dialécticas espacio-temporales», a nuestro juicio «implícitas o explícitas». Hay que reconocer que puede ser preciso investigar en profundidad estas últimas, hasta refinar y desambiguar, teniendo en cuenta que resulta comprometido identificarles en este sentido «cinematográfico» por sobre cualquier contexto, dado que pueden responder a cuestiones de índole filosófico-cultural y hasta metafísicas.

No obstante, lo cierto es que cualquier experiencia espacio-temporal, sin importar con qué contexto se corresponda, puede tener implicaciones de índole «(pre) cinematográfica», considerando lo que ya se dijo, que tiene un sentido ontológico, esto es que, si el arte es inherente al ser humano y el «principio de la cinematograficidad» es inherente al arte también, entonces el ser humano se trata de un «ente (pre) cinematográfico». La cuestión ha sido reflexionada profundamente por Bernard Stiegler (1952-2020) en esa trilogía, *La técnica y el tiempo*. Aquí incluso se pudiera evaluar mejor la implicación dialéctica entre «consciencia téc-

14 El cineasta alemán Werner Herzog (1942) ha rodado un importante documental en torno a la célebre caverna de Chauvet, donde puede apreciarse in situ a qué nos referimos con este «juego de sombras». Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* (Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, 2010).

15 Edgar Morin, *El cine y el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2021), 19.

nica» y «consciencia creadora» en *El pecado de Epimeteo. Vol. I*, la primera como «anticipación sin toma de consciencia creadora»¹⁶, esto con el objetivo de entender mejor a qué nos referiremos con estas «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica».

Sin embargo, a todo lo anterior se le puede dar la vuelta y plantearse desde otra dirección, pues el ser humano es un ente espacio-temporal, entonces se trata de un «ente cinematográfico» al cual le es inherente el arte también, cosa que quizás concuerda mejor con la dialéctica de Stiegler, desde la «consciencia técnica» a la «consciencia creadora» como *téchne*. A partir de aquí pudiera explicarse también la cuestión de la *graphé*, que tiene que ver posiblemente con la memoria y la mimesis, que sí son inherentes al ser humano, o también suponiendo que la *graphé* siempre se trata de una especie de *téchne* también. Es por estos últimos argumentos que se implementó también la terminología «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica», teniendo en consideración que el «principio de la cinematograficidad» constituye tanto el *telos* como el origen de estas dos, es decir, que la una le conduce, mientras que la otra procede a este principio, cosa que no hace sino redundar en torno a la idea de Stiegler mencionada más arriba, o mucho más exactamente, lo que denomina «consciencia de la ilusión cinematográfica», ahora en volumen III, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*.¹⁷

212

Alguna de esta terminología ya se utiliza, a pesar de que no designa con exactitud o completamente lo que definimos al respecto. Es lo que ocurre con el término «cinematograficidad», utilizado ya como «filmicité», «filmic», «filmicity», por algunos teóricos del cine, incluyendo a Gilles Deleuze (1925-1995) en *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (1983)¹⁸ y

16 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo. Vol. I* (Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003), 226.

17 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar. Vol. III* (Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003), 15.

18 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984).

Cinéma 2. L'Image-temps (1985)¹⁹ respectivamente, o David Bordwell (1947) en su texto *Poetics of Cinema* (2007)²⁰. «Cinematicity» es otro término utilizado por Edward Branigan (1945-2019) en *Narrative Comprehension and Film* (1992)²¹, así como por Noël Carroll (1947) en *The Philosophy of Motion Pictures* (2008)²². Por último, está el término «fotogenia», que la profesora Annalisa Mirizio (1971) ha vinculado hábilmente con «cinematograficidad», considerando que el cine resume cualidades esenciales de la fotografía, «mostración y registro»²³, combinadas con el determinante básico o esencial de la «cinematograficidad», es decir, que se encuentra «derivada (...) de las posibilidades del montaje».²⁴

Sin embargo, queremos insistir en que la terminología «cinematograficidad» nos sigue pareciendo más completa literalmente, y por lo cual nos es preciso «normalizar» su uso, ya que engloba las características formales fundamentales del cine, a saber, «movimiento» (κίνημα), es decir, «espacio-tiempo» o «transformación de la materia», y «registro» (γραφή), o sea, que se trata de un «registro espacio-temporal», del «registro de acontecimientos como transformación de la materia». Esto último no solo le es inherente al cine en cuanto tal, sino a todo arte también, en la medida que es posible que consista en un «registro» parecido a este, «implícito o explícito», además de que no implica necesariamente que la condición de «registro» se contraponga a la de «creación», anteponiendo en este caso las consideraciones de «matriz de tiempo», o hasta «esculpir el tiempo», de Andrei Tarkovski.²⁵ Tanto «filmicidad», «fílmica», «cinematicidad», como «fotogenia», pese a la intención de sus autores, no solo no remiten etimológicamente a las cualidades formales del cine,

19 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1985).

20 David Bordwell, *Poetics of Cinema* (Londres: Routledge, 2012).

21 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (Londres: Routledge, 2013).

22 Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Malden MA: Blackwell, 2007).

23 Annalisa Mirizio, «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad», en *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*, edición de Annalisa Mirizio (Madrid: Pígalion Edypro, 2014), 19.

24 Mirizio, «Primeros debates sobre el cine...», 21.

25 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2002).

es decir, al registro o la *graphé* del movimiento o *kínema*, sino que tienden a restringir sus cualidades al arte cinematográfico en cuanto tal y sus medios fortuitos a partir de la invención del cine a finales del siglo XIX.

Es en este sentido que venimos intentando rastrear también el uso singular y literal del término «cinematograficidad», con el objetivo de comprobar si su implementación ha sido compatible con lo que hemos tratado de definir hasta aquí. Ya mencionamos el caso de la profesora Mirizio, además de que existe alguna que otra bibliografía que responde también al término, es decir, se utiliza, pero no se encuentra normalizado, sino excepcionalmente. En definitiva, parece que apenas existe la intención de convertir esta categoría en un concepto más decisivo, y menos en el tema principal de algún ensayo o libro sobre el arte en general. Precisamente, esta es una de las motivaciones de la investigación presente: si el fundamento de todo arte se encuentra en la «artisticidad», entonces lo lógico es convenir que la esencia del arte cinematográfico no solo se fundamenta en su «artisticidad» como arte, sino en la «cinematograficidad» en cuanto cine.

214

Hay que destacar que la «cinematograficidad» como categoría ha sido poderosamente constatada por Christian Metz; hemos de reconocer que sí tenía normalizada la terminología, hasta donde hemos podido averiguar, y hasta la lógica de lo anterior (artisticidad-cinematograficidad), aunque menos sustancialista quizás, así como restringida al ámbito cinematográfico, es decir, que sigue siendo demasiado autorreferencial para nuestros propósitos. Es el caso de ese texto maravilloso, *Lenguaje y cine*: «El cine, y hay autores que lo han dicho, es también un «arte plástico»: aspecto que se vuelve importante en determinados filmes, como los de la escuela expresionista alemana o los últimos de Eisenstein (...)»²⁶. Algo así sería como «plasticidad» del cine o lo que el propio Metz reconoce aquí también como «iconicidad»²⁷, cosa que no se trata específicamente de la «artisticidad», pero que sí induce a pensar en, o desde, esta lógica. Una

²⁶ Christian Metz, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), 275.

²⁷ Metz, *Lenguaje...*, 275.

«lógica» que consiste también, al menos en el marco de la investigación presente, en un método, en una «estrategia interdisciplinar», «giro interdisciplinar», «giro cinematográfico».

Mientras tanto, la utilización de la terminología «principio de la cinematograficidad» no solo se justificaba en cuanto tal, es decir, desde lo cinematográfico propiamente, sino como parte de una dialéctica muy conocida en la historia del arte. Las primeras grandes civilizaciones sedentarias, las culturas mesopotámica y egipcia, habrían explorado ya la dialéctica obra-espectadores como expresión de determinada verdad, sagrada, pero también pedestre, esto es, como mecanismo de perpetuación del poder y las dinastías políticas, si es que entonces resultaba posible separar estas dos dimensiones, es decir, la teológica y la política. De cualquier manera, estos elementos o dimensiones se representaban usualmente, a partir de un principio histórico-estético devenido canon de representación, conocido como «principio o ley de la frontalidad», concebido por el historiador del arte danés Julius Henrik Lange (1838-1896) en el año 1892. Este consistía, en el caso de los bajorrelieves y pinturas, en la representación de la figura humana o divina con las extremidades y el rostro de perfil, en tanto el torso, y particularmente los ojos, permanecían de frente, nociones que llegan a documentarse también desde la cultura prehistórica, específicamente en la escultura.

En lo que respecta a la escultura de bulto egipcia y mesopotámica, este principio ha podido detectarse en la rigidez extrema de las posiciones del cuerpo y la ausencia de protagonismo del resto de planos, que no se tratasen del plano frontal, eliminando cualquier perspectiva de tipo tridimensional, al menos desde el punto de vista del espectador. A través de este recurso se conseguía el efecto contrario a cualquier tipo de «cinematograficidad», es decir, la ausencia aparente de toda temporalidad y, en todo caso, la representación de una «eternidad» que, como habíamos comentado, perseguía un propósito tanto teológico como político. Todo esto se veía reforzado también a través de la ausencia de expresión de los rostros y, en definitiva, de cualquier movimiento.

Representar una eternidad implica también eternizar, o inmortalizar, lo que es susceptible de perderse como consecuencia de la corrupción, y de aquí la práctica del embalsamamiento o momificación: «(...) fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida»²⁸. El propio arte, dice también Andre Bazin (1918-1958), constituye una versión más refinada de esta momificación, «el complejo de la momia», cuyo objetivo resulta incluso ambiguo, pues se trata o de detener el tiempo, esto es literalmente «eternizar», o precisamente otorgarle un tiempo de vida más, «inmortalizar» cualquier objeto representado, especialmente al ser humano, una «necesidad incoercible de exorcizar el tiempo»²⁹. Esta ambivalencia se hace más evidente en función de la naturaleza del ente representado, o sea, que si se trata de una divinidad entonces consiste en un proceso de «temporización», mientras que en el caso de los seres humanos o percederos un proceso de «eternización». En este sentido, debemos advertir que la ambigüedad no la tomamos como una carencia dentro de nuestra investigación, sino como la oportunidad de que estimule todo tipo de reflexiones en torno el meollo de nuestro análisis.

En definitivas, esta ambivalencia pasa a sugerir que existe una dialéctica frontalidad-cinematograficidad que permite deducir que el principio de la cinematograficidad no se trata solamente de un accidente histórico, o de una innovación histórica, sino más bien de una característica recurrente que emana de nuestros presupuestos antropológicos; o hasta de la existencia de una especie de «voluntad cinematográfica», en acepción, considerando aquí cierto sentido apriorístico. Esto se puede salvar aquí mucho mejor, retomando la dialéctica de Stiegler «consciencia técnica-consciencia creadora», o hasta explorando etimológicamente la palabra «voluntad», los matices que existen entre una terminología griega originaria muy rica, como βούλησις, θέλημα, προαίρεσις, πιθυμία, etc., donde puede distinguirse con mayor preci-

28 Andre Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2008), 23.

29 Bazin, *¿Qué es el cine?*, 24.

sión la naturaleza de esta voluntad, deseo o pulsión y, por consiguiente, distinguir entre voluntad y consciencia.

En todo caso, la dialéctica frontalidad-cinematograficidad puede observarse en el relieve mesopotámico de la *Cacería de leones del rey Asurbanipal* (645-635 a. C.), donde aparece una leona moribunda, flechada y sangrante, exhalando su último aliento. La imagen constituye un minucioso estudio anatómico en el que la rigidez de las patas delanteras del animal contrasta a su vez con la flacidez de los miembros posteriores, a lo que puede asociarse una especie de dialéctica causa-efecto, pero también la existencia de una dualidad (vida-muerte) que viene a sugerir la presencia de un acontecimiento, o sea, un registro en tiempo y espacio.

Asimismo, ocurre con representaciones más complejas, en las que no solo es posible descubrir esta dialéctica causa-efecto, «implícita» en aquellos elementos de naturaleza zoomórfica referidos ya, sino que afloran también los ingredientes fundamentales de lo que será conocido posteriormente como *Teoría de la Gestalt*. Este enfoque puede resultar restringido también, especialmente si pretendemos que como teoría absolutice el entramado de las percepciones humanas por encima de las particularidades, sobre todo de índole cultural, pero también cronológica. Sin embargo, lo cierto es que existen elementos de la Gestalt que constituyen lo suficientemente universales como para ser aceptados dentro del contexto de nuestra investigación. Es el caso de las cuestiones relativas al «movimiento» y la «dinámica»³⁰, según Rudolph Arnheim (1904-2007) y, más específicamente, al «tiempo», según Justo Villafañe y Norberto Mínguez³¹, realizando una reinterpretación del primero.

En cualquiera de los dos casos se hace referencia a la cuestión del «ritmo» y la «tensión» (dinámica) de la imagen artística. En el primero se trata, siguiendo el hilo de nuestras reflexiones, de la temporalidad «explícita» en la imagen a través del espacio o la «medida» de índole «topográfica»³². Es lo que ocurre en otros relieves, ahora de la *Cacería del*

30 Arnheim, *Arte y percepción visual*.

31 Villafañe y Mínguez, *Principios de teoría...*

32 Villafañe y Mínguez, *Principios de teoría...*, 140.

león de Asurnasirpal (865-860 a.C.). Aquí el artista representa otra escena de caza, mucho más compleja, donde no aparecen solamente animales moribundos, sino una serie de actantes, incluido el propio soberano desde su carruaje. La «cinematograficidad» de esta obra viene dada de manera «explícita» a través de la repetición de elementos, no solo como si se tratase de un calco el uno del otro, como en el caso de los rostros y las piernas de los soldados, así como de las cabezas y las extremidades de los caballos, sino también por el desplazamiento oblicuo de los escudos de los soldados, cuestiones que denotan determinado fenómeno de «ritmo».

Por otra parte, está el fenómeno de la «tensión» o «dinámica» que sí es de naturaleza mucho más o completamente «implícita» y que precisa de una capacidad de «ilusión» mayor desde el punto de vista del espectador, elemento que de por sí trae consigo una connotación cultural añadida.³³ En este caso se trata de un factor de naturaleza «implícita» y, por tanto, de una especie de dialéctica «causa-efecto» que, en el caso de la *Cacería del León de Asurnasirpal* (865-860 a.C.) puede reconocerse, por ejemplo, en la representación del arco del soberano en estado de tensión, literalmente. Aquí la flecha se encuentra dirigida hacia uno de los animales que parece anticiparse al impacto del arma. Este tipo de recurso resulta mayormente efectivo en la medida que se reconoce previamente el funcionamiento de este tipo de implemento bélico, así como el efecto inmediato de la acción. Lo que, de vuelta, nos lleva a la reflexión en torno a la articulación de una «consciencia cinematográfica», ya sea por el lado del artista, como del espectador, una vez que tomamos en acepción la idea de que existe también una especie de «voluntad cinematográfica». Con el objetivo de refinar todavía más esta idea, lo más sensato nos parece, en principio, reconocer que tanto «voluntad» como «consciencia» se tratan de condiciones inherentes al ser humano. La primera, como dijimos, tendría un sentido apriorístico, mientras que la segunda es la que implica un procedimiento *a posteriori*, esto es, que

33 Arnheim, *Arte y percepción...*, 442.

consciencia se encuentra determinado por la acción de conscientizar, o «tomar consciencia», según Stiegler.³⁴

Existe también otra imagen muy interesante, en este caso un bajo relieve de la cultura egipcia en el que aparece el faraón Ramsés II en la batalla de Qadesh, realizada en el siglo XIII a. C. La composición aquí no difiere esencialmente de cualquiera de los elementos de la *Cacería del león de Asurnasirpal*, razón por la cual no puede descartarse su carácter intercultural, a excepción de un mecanismo que resulta curioso y que viene a sustentar vehementemente el carácter cinematográfico de esta representación en particular. Se trata de que la figura del faraón aparece interpretada por partida doble en sí misma, específicamente de sus brazos, el arco y la flecha, y no de ningún otro personaje adyacente a la presencia de Ramsés. Este detalle es de una gran sutileza y viene a demostrar que la representación del movimiento se va constituyendo como una hipótesis cada vez más sofisticada.

La sugerencia de movimiento necesita casi siempre de esta composición de tipo oblicuo, que es la que verdaderamente alude algún tipo de «desplazamiento» temporal. Al contrario, las líneas verticales u horizontales denotan siempre, o casi siempre, composiciones de tipo más estático, que obedecen mayormente a la referida «ley de la frontalidad». No obstante, constataremos más adelante que este no es el único recurso de movimiento existente y que algunas culturas, épocas y géneros, parecen ingeniárselas mejor con la «inmovilidad», para producir paradójicamente «movilidad». A estas alturas resulta difícil figurarse en qué medida estas culturas eran conscientes de la efectividad o incluso de la existencia de estos recursos. Lo cierto es que consisten en patrones ya fácilmente reconocibles y que con el tiempo adquieren determinada lógica frente al ojo crítico.

De cualquier manera, parece constituir la mencionada «ley de la frontalidad», en oposición a la «ley de la cinematograficida-

34 Stiegler, *La técnica y el tiempo...*

d»³⁵, no solo una antropología también, sino, en resumen, el otro extremo de una dialéctica a la que se ha encontrado sometida todo arte, desde el comienzo de la humanidad. Esto es, un devaneo continuo entre «temporalidad» y «eternidad», entre «movimiento» y «frontalidad», que durante siglos ha obedecido a razones disímiles, ya sea de tipo teológico o político, pero que emana de los presupuestos antropológicos inherentes al arte y la cultura en general.

Conclusiones

220

Esta breve exploración del carácter cinematográfico de las artes ha pretendido sustentar, primeramente, una serie de conceptos que partían de la necesidad imperante de separar, desinstrumentalizar la noción de cinematograficidad del cinematógrafo convencional, partiendo de la hipótesis de que todo arte puede considerarse como una «cinematografía». En este sentido, se han analizado una serie de términos y operaciones, experiencias antiguas, atestiguadas por algunos filósofos también, donde ha quedado definido este carácter, tales como *graphé*, mimesis, memoria, etc.

El levantamiento de bibliografía arrojó, además, un grupo prominentemente de pensadores más contemporáneos, como Bergson, Hauser, Arnhem, Bazin, Morin, Metz, Deleuze, en los que la hipótesis se percibe, aunque todavía de manera ambivalente y aleatoria, autorreferencial, por lo que se plantea la necesidad de sintonizar y adaptar estos enfoques teóricos al contexto artístico más general, ya sea premoderno o moderno. Con este fin es que se intentó implementar la idea de un «giro cinematográfico», como estrategia interdisciplinaria, restringiéndose especialmente al contexto prehistórico y antiguo del arte, donde suelen surgir debates o resistencias a la aplicación de estos conceptos.

35 Acudimos a esta terminología, procurando ampliar el concepto de «ilusión cinematográfica», de Henri Bergson (1859-1941) en *La evolución creadora* de 1907, restringido a la evolución de la imagen fija a imagen en movimiento, en lo que denomina Gilles Deleuze (1925-1995) la cuestión del «falso movimiento». Deleuze, *La imagen-movimiento...*,14.

Ya desde la cultura prehistórica, hemos podido detectar la existencia de un «principio de la cinematograficidad», inherente a los procesos creativos artísticos, así como una especie de «dialéctica explícita e implícita», mediante las cuales se intentaba reproducir, literalmente o sugerida, la experiencia del movimiento. El sentido cinematográfico de estos procesos trasciende cualquier contexto particular, ya que pueden servir para abordar cuestiones filosófico-culturales e incluso metafísicas.

Cualquier experiencia espacio-temporal, sin importar el contexto, puede tener implicaciones de índole (pre) cinematográfica, considerando que la cinematograficidad parece tener un sentido ontológico. Esto se relaciona con las reflexiones de Stiegler, quien explora las implicaciones de la «consciencia técnica» y la «consciencia creadora». En consecuencia, se ha planteado la posibilidad de que el ser humano consista en un «ente cinematográfico» al que le es inherente al arte también.

La relación entre *graphé*, memoria y mimesis sugiere la posibilidad de que consistan en sí mismas mecanismos de índole cinematográfico, e incluso como especies determinadas de la *téchne*. Con base en estos argumentos, se introdujo la terminología de «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica», donde se considera que el «principio de la cinematograficidad» constituye tanto el fin como el origen de ambas, en línea con la idea de «consciencia de la ilusión cinematográfica» planteada por Stiegler en su volumen III, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*.

La terminología implementada, como es el caso de «cinematograficidad», ya ha sido empleada por teóricos del cine, aunque no necesariamente con el mismo significado o alcance que le atribuimos aquí. Términos como «filmicité», «filmic», «filmicity», «cinematicity» y «fotogenia» han sido utilizados por Deleuze, Bordwell, Branigan, Carroll y Mirizio, respectivamente. Sin embargo, consideramos que el término «cinematograficidad» abarca de manera más completa las características formales fundamentales del cine, es decir, el movimiento y el registro

espacio-temporal. Creemos que esta noción no se limita exclusivamente al arte cinematográfico y puede aplicarse a todas las expresiones que involucren un registro similar, de manera implícita o explícita.

La implementación del término «cinematograficidad» como una categoría central en el estudio del arte en general aún se encuentra en proceso de normalización. Es importante destacar la necesidad de aplicar este concepto de manera interdisciplinaria y superar las restricciones del enfoque cinematográfico tradicional. Además, el estudio de la «cinematograficidad» nos puede llevar a comprender la dialéctica entre obra y espectadores a lo largo de la historia del arte, desde las antiguas civilizaciones hasta la actualidad.

222 Una vez aplicado el «giro cinematográfico» en restricción cronológica, se pudo constatar que la dialéctica frontalidad-cinematograficidad revela la recurrente presencia del «principio de la cinematograficidad» en el arte, que va más allá de una mera operación de innovación histórica. Esta dialéctica se puede observar en relieves mesopotámicos y egipcios, donde se aprecia la representación de un acontecimiento en tiempo y espacio. Además, se evidencia la presencia de lo que se conoce hoy como teoría Gestalt, a través del estudio del movimiento, la dinámica y el tiempo en la imagen artística. En este sentido, el ritmo y la tensión son elementos fundamentales que también contribuyen a la experiencia temporal implícita en la lectura de la imagen.

Durante esta investigación, hemos conseguido la creación de un marco teórico funcional, pero que todavía necesita profundizarse, refinarse, así como aplicarse gradualmente en otros contextos históricos. La aplicación del «giro cinematográfico» se revela no solo como una herramienta reflexiva, sino como una didáctica poderosa que pudiera darle mucho más sentido, tanto al estudio interdisciplinar y transversal de las artes como a la formación de nuestros futuros artistas. Queda pendiente por el momento el desarrollo de otras reflexiones, el descubrimiento de otros mecanismos de índole cinematográfica, que el «giro cinematográ-

fico» sea un giro completo verdaderamente, que la «cinematograficidad» del arte conlleve a la reflexión sobre la «artisticidad» del cine. Estas cuestiones serán desarrolladas paulatinamente y, por supuesto, comprobadas y sometidas al criterio de nuestros estudiantes, que han sido el germen principal de estas reflexiones.

Cómo citar este artículo:

Garcells Suárez, Agustín. «Reflexiones en torno a la cinematograficidad del arte: prehistoria y antigüedad del arte en clave (pre)cinematográfica». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 198-225.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2006.
- Aristóteles. *Poética. Edición trilingüe*. Madrid: Gredos, 1999.
- Azéma, Marc y Florent Rivère. «Animation in Palaeolithic Art: a Pre-Echo of Cinema». *Antiquity* 86, n.º 332 (2012): 316-24. doi:10.1017/S0003598X00062785.
- Azéma, Marc. *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París: Errance, 2011.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2008.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Bergson, Henri. *Obras escogidas: Henri Bergson*. Madrid: Aguilar, 1963.
- 224 Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. Londres: Routledge, 2012.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge, 2013.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden MA: Blackwell, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Derrida, Jacques. *La farmacia de Platón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- Horvath, Gabor, Etelka Farkas, Ildiko Boncz, Miklos Blaho y Gyorgy Kriska. «Cavemen Were Better at Depicting Quadruped Walking than Modern Artists: Erroneous Walking Illustrations in the Fine Arts from Prehistory to Today». *PLoS ONE* 7, n.º 12 (2012): 1-10. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0049786>
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Herzog, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, 2010.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A., 2002.
- Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Mirizio, Annalisa. «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad». En *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Editado por Annalisa Mirizio, 15-50. Madrid: Pigmalion Edypro, 2014.
- Morin, Edgar. *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2021.
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo. Vol. I*. Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar. Vol. III*. Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2002.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2002.