

CADA IMAGEN ES UN MUNDO

COLECCIÓN JANO COMUNICACIÓN Y HUMANIDADES

2

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

José Ángel Agejas Esteban. Universidad Francisco de Vitoria. España

Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid. España

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Susana Herrera Damas. Universidad Carlos III. España

Jorge Martínez Lucena. Universidad Abat Oliva-CEU. España

Marie-Laure Ryan. Investigadora independiente. Estados Unidos de Norteamérica

Álvaro Abellán-García Barrio. Universidad Francisco de Vitoria. España

Ignacio Blanco Alfonso. Universidad San Pablo-CEU. España

Carmen Marta Lázaro. Universidad de Zaragoza. España

Rogelio del Prado Flores. Universidad Anáhuac. México

Ana María del Valle. Universidad Francisco de Vitoria. España

Guadalupe Arbona Abascal. Universidad Complutense de Madrid. España

Alberto Nahum García. Universidad de Navarra. España

Humberto Martínez-Fresneda Osorio. Universidad Francisco de Vitoria. España

Catalina Martín Lloris. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. España

Diego Botas Leal. Universidad Francisco de Vitoria. España

ÁLVARO ABELLÁN-GARCÍA BARRIO
(coord.)

CADA IMAGEN ES UN MUNDO



Editorial Síndéresis

2020

1ª edición, 2020

© Juan José García-Noblejas, Alberto Nahúm García Martínez, Antonio José Planells de la Maza, Pedro Javier Gómez Martínez, Álvaro Abellán-García Barrio, Ricardo Guixá Frutos, Sara Dias-Trindade, Javier Aranguren Echevarría, Jorge Milán Fitera, Francisco Javier Rubio Hípola, Ana B. Gallego-Martínez, Enrique García Parreño y Lucía Garijo Cortés

© 2020, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-18206-33-7

Depósito legal: M-27718-2020

Produce: Óscar Alba Ramos

Foto portada: Título “*Realidad*” de Emma Molina Hernández

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

- Presentación: la imaginación de los gusanos***
Álvaro Abellán-García Barrio..... 7-16
- Ética, Poética y asuntos fortuitos al hilo de ‘Agua Oscuras’***
Juan José García-Noblejas 17-38
- El regreso del héroe: imágenes de redención en la serialidad ‘noir’ contemporánea***
Alberto Nahúm García Martínez..... 39-58
- Videojuegos e ideología en la ludoficción post-crisis: imagen espectáculo, mundo-laberinto y nuevas anagnórisis heroicas***
Antonio José Planells de la Maza 59-72
- La imagen pública de la guerra: una cosmovisión a partir del fenómeno bélico***
Pedro Javier Gómez Martínez..... 73-86
- «Mundo actual» y «mundos posibles» a propósito de una fotografía de Henri Cartier-Bresson***
Álvaro Abellán-García Barrio..... 87-108
- Huellas de luz: fotografía, efectos de verdad y producción de presencia***
Ricardo Guixá Frutos 109-134
- Moving Pictures: a Way of Understanding and Studying History in Higher Education***
Sara Dias-Trindade 135-148
- La valentía del Capitán Trueno***
Javier Aranguren Echevarría..... 149-166

<i>El vídeo institucional como reflejo de la identidad y tradición universitarias</i>	
Jorge Milán Fitera	167-186
<i>La construcción del modelo integral del héroe: el caso de Geralt de Rivia</i>	
Francisco Javier Rubio Hipola	187-204
<i>La Habitación Roja ‘lynchiana’: lo real, lo imaginario y lo simbólico</i>	
Ana B. Gallego-Martínez	205-220
<i>Paisaje y anestesia ideológica: usos del documental británico frente a la guerra en 1941</i>	
Enrique García Parreño	221-234
<i>Los límites de lo objetivo en el cine documental. Una mirada a la obra ‘Diary’ de David Perlov a la luz de la poética de Aristóteles</i>	
Lucía Garijo Cortés	235-258
Autores	259-263

PRESENTACIÓN: LA IMAGINACIÓN DE LOS GUSANOS

Así pues, y en términos generales, el animal "–como queda dicho– es capaz de moverse a sí mismo en la medida en que es capaz de desear. Por su parte, la facultad de desear no se da a no ser que haya imaginación. Y toda imaginación, a su vez, es racional o sensible (*De anima*, 433b27-30)¹.

El paso de los *manuales* a las *fuentes* se asemeja al tránsito de la infancia a la primera juventud. Los manuales son algo así como un mapa y una introducción a su uso. El mapa nos ofrece una imagen sintética del territorio a explorar; y su autor nos enseña a utilizarlo, a obtener del mapa una primera iluminación sobre un territorio que, sin él, permanecería para nosotros en total oscuridad. Gracias a los manuales, jugamos a movernos por el mundo de las distintas disciplinas sin abandonar la seguridad del hogar. Pero una vez que tenemos el mapa y sabemos usarlo, llega la hora de abandonar la casa y la escuela para empezar a explorar por nuestra cuenta.

Cuando iniciamos esta segunda navegación, ya en el terreno, realizamos hallazgos sorprendentes. Es improbable, por ejemplo, aprender en un manual de Historia de la Filosofía que Aristóteles disertó sobre la imaginación de las hormigas, las abejas y los gusanos. Si alguna vez llegamos a saber esto, es posible que tal descubrimiento nos asaltara por sorpresa mientras explorábamos *Acerca del alma* (428a10-25) buscando respuestas a preguntas muy distintas.

¿Por qué se mueven los animales? Es el problema que trataba de responder el griego. Y concluye que, para que el animal se mueva, son necesarios tres elementos: el «objeto de deseo», que es lo se espera alcanzar con el movimiento; el «deseo» del animal, motor del movimiento; y la «imagen» del objeto de deseo que presenta la imaginación al animal, sin la cual no puede activarse el deseo. Así que la imaginación tiene por objeto mediar entre la realidad y el deseo, presentando a los animales una imagen de lo real que les permite, a un tiempo, tener cierta noticia de algo y perseguirlo.

Aristóteles distingue dos tipos de imaginación, la específica del ser humano y la común a todos los animales²: la «imaginación deliberativa» o racional y la «imaginación sensitiva» o sensible; y ambas activan sendos tipos

¹ Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez, 1ª (Madrid: Gredos, 1978).

² Al seguir a Aristóteles sin problematizar su pensamiento más de lo necesario para los propósitos de esta presentación, evitamos discutir con mayor precisión las distinciones entre lo

de deseo: el «deseo racional», querer o volición y el «apetito». El «deseo racional» desea un bien propuesto por el entendimiento, tal vez futuro, inmaterial, incluso inexistente, de entre otros bienes posibles y elegibles; el «apetito» presenta un bien inmediatamente presente a los sentidos, placentero y absoluto. De este segundo modo desean los gusanos, que si bien son movidos por la imaginación, no tienen otra elección. Pero los seres humanos, en principio, frente a los limitados poderes de las lombrices, podemos elegir. Esto es posible porque reconocemos una dualidad en las imágenes: reconocemos en cada imagen sensible y su atracción inmediata, otra imagen, inteligible, que ubicamos en un contexto más amplio –nuestro mundo–, en el que reconocemos otros bienes posibles y, tal vez, preferibles.

La imaginación humana es, por lo tanto, mediación indispensable entre, por un lado, los estímulos que reciben nuestros sentidos y, por otro, nuestro entendimiento y nuestra voluntad. Las imágenes nos son indispensables para nuestro conocimiento de lo real y para nuestra acción en el mundo, de modo similar a como un mapa nos da noticia del territorio y nos propone destinos. El mapa anticipa una luz sobre un terreno que de otro modo permanecería oscuro, pues todavía no lo conocemos; identifica el lugar al que deseamos llegar; y nos permite movernos acertadamente hasta llegar a él.

Del mismo modo que un mal uso del GPS o una mala calidad de sus mapas puede poner en riesgo nuestra vida, un mal uso de la imaginación, o una imaginación de baja calidad, puede poner en riesgo nuestra experiencia de la vida. Y viceversa: una buena imaginación, bien aplicada, da cualidad y matiz a la vida y prevé sus posibles desarrollos, pues anticipa imaginativamente el futuro, iluminando nuestro camino hasta él.

Los capítulos que componen esta obra colectiva exploran diversos objetos culturales (fotografías, series y películas de ficción, documentales, videojuegos, cómics) fruto de la imaginación humana. Como objetos culturales, son «medios expresivos» cuya dimensión sensible, reconocible por cualquiera, ejerce una primera mediación entre autor y espectador (poeta y teórico, diría el griego). Pero esas imágenes sensibles están compuestas de tal modo que alumbran una cierta cosmovisión –imagen racional y deliberativa– conectada con todo un mundo –el nuestro– en cuya interpretación intervenimos todos, y lo hacemos juntos en la medida en que entramos en diálogo con las mismas obras. Al participar en ese diálogo ensayamos nuestra potencia especulativa

específicamente humano y lo propio del animal. Sobre esto, Cf. Leopoldo Prieto López, *El hombre y el animal: nuevas fronteras de la antropología*, 1.^a ed. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008).

(de pensar, teorizar o imaginar diversas interpretaciones posibles, verosímiles o necesarias de aquello que observamos) y nuestra potencia práctica (de imaginar y proyectar diversas posibilidades de acción para obtener un bien y realizar nuestra propia vida). Así, al revisar en diálogo crítico nuestra imagen del mundo, estaremos prevenidos para evitar naufragar en nuestra circunstancia y procurarnos una navegación favorable a nuestro destino.

Los autores y sus textos

El índice anticipa el orden de los capítulos y su autoría; y en las páginas finales de este volumen puede consultarse una pequeña hoja de vida de los autores. Aquí me limito a presentar los notables trabajos de mis colegas, tomando como hilo conductor el argumento sobre la imaginación especulativa y práctica ya esbozado.

En «Ética, poética y asuntos fortuitos al hilo de ‘Aguas Oscuras’», Juan José García-Noblejas muestra cómo la Poética sale en auxilio de la Ética. Pues si bien la Ética aborda el estudio filosófico de las acciones buenas, ocurre que en la práctica es la experiencia de lo bueno –y de lo malo– lo que más aprendizaje proporciona. Ahora bien: si sólo pudiéramos aprender lo bueno y lo malo después de haberlo hecho, nuestra vida se vería afectada por una fatal incertidumbre y correría un grave y constante peligro. Las obras poéticas nos permiten ensayar imaginativamente, por identificación mimética con los personajes, diversos cursos de acción, y sufrir en carne ficticia sin necesidad de padecer en la vida real. El tipo de acción sobre la que centra su atención este capítulo es la del *whistleblower* o denunciante de asuntos públicos gravemente injustos, que el cine estadounidense suele emplear tomando pie en sucesos históricos. En este caso, la acción heroica del protagonista se ve mezclada con asuntos fortuitos que, sin embargo, posibilitan la victoria (parcial) del héroe, por lo que el filme ofrece una imagen del mundo más esperanzada (y contemporánea) que trágica (como correspondía a la cosmovisión griega).

Aunque no era el tema que convocó a los autores de este libro, lo cierto es que la heroicidad es abordada directamente en cinco capítulos. Cuál será la razón se me escapa –y no, no es el renovado uso de la palabra a consecuencia de la pandemia de coronavirus, pues los textos fueron ideados antes de marzo de 2020–. Pero me atrevo a sugerir, como hipótesis, que tal vez el asunto

tenga que ver con que nuestro tiempo está deseoso de contemplar imágenes de héroes, por no hablar de superhéroes³.

Alberto Nahúm García sugiere en el título de su escrito que esto de la heroicidad está de moda: «El regreso del héroe: imágenes de redención en la serialidad ‘noir’ contemporánea». Su aportación más notable tiene que ver con las mutaciones del género *noir*, por cuanto sugiere un cambio en la cosmovisión o imagen del mundo que se ofrece a los espectadores. El *noir* clásico –y aún más el *neo-noir*– se caracteriza por la ambigüedad moral y un sentido final de desesperación. Frente a este canon, García acuña el término *bright-noir* para referirse a un cambio de tendencia: un tono más optimista y un final que proporciona una cierta clausura moral, a menudo vetada de esperanza, redención, perdón u optimismo. El autor justifica esta variante del género analizando finales de series como *Broadchurch*, *Happy Valley* y la primera temporada de *True Detective*; así como la estructura dramática completa de *Terriers*, *Daredevil*, *Justified* y *Fargo*. A su juicio, el mundo confuso del *noir* responde más bien a una imagen del mundo postmoderna; mientras que en el *bright-noir* hay una cierta recuperación de la imagen moderna.

Antonio Planells, en «Videojuegos e ideología en la ludoficción post-crisis», analiza los dos grandes estilos de producción de videojuegos (*mainstream* e *indie*) y encuentra en ellos tendencias ideológicas contrapuestas, que se manifiestan en puntos de vista sobre el mundo y la heroicidad muy distintos. En líneas generales, el videojuego *mainstream* propone una imagen-espectáculo de un mundo-laberinto amenazante y una aceleración de la temporalidad que refuerzan la ideología dominante. El videojuego *indie*, sin embargo, muestra un mundo ludoficcional fallido, en el que el establishment ha colapsado y en el que a veces (*Papers, please*, *This War of Mine*) la velocidad –que no el ritmo– se ralentiza y la temporalidad se tiñe de lo ordinario. Los análisis de Planells son especialmente sugerentes porque no analizan los videojuegos sólo desde el enfoque narrativo clásico, sino que incorporan las características de la simulación mimética propia del medio lúdico, iluminando lo que resulta posible o necesario para los habitantes de ese mundo. Así analiza al pirata de *Assasin’s Creed IV: Black Flag*, mostrando que, a pesar de las diferencias formales entre los héroes pre-crisis y post-crisis de los títulos *mainstream*, no hay en ellos un verdadero cuestionamiento ideológico de fondo.

³ Sobre la inflación del cine de superhéroes, cf. Arturo Encinas, ed., *El antifaz transparente: antropología en el cine de superhéroes*, 1ª, Nuevo ensayo, no 13 (Madrid: Encuentro, 2016).

Javier Aranguren aprovecha su pasión por los cómics para analizar dos modelos de héroe en «La valentía del Capitán Trueno». Al contraponer los procesos de producción del tebeo español de los 50 con los de, por ejemplo, *El Príncipe Valiente*, muestra la influencia que estos procesos tienen en la narrativa del producto, al margen de otras cuestiones ideológicas. Al analizar detenidamente al héroe español, descubre que en la historia de Trueno no hay verdadero drama, pues nada cambia nunca para el protagonista de la gesta. Aranguren cuestiona así la denominación de «héroe» para un personaje, en cierto sentido, *ahistórico*, que ni sufre, ni padece, ni cambia, ni madura y que no mantiene vínculos sólidos con tiempos ni lugares, más allá de sus relaciones –esquemáticas y abstractas– con el coro que le acompaña en cada aventura. Frente al esquema-Trueno, contrapone Aranguren la humanidad de Valiant y concluye su escrito enunciando las características de un verdadero héroe, incluso de un héroe ordinario, encarnado en la figura de Charlie Brown.

Javier Rubio examina «La construcción del modelo integral del héroe» en el caso de Geralt de Rivia, en sus versiones literaria, videolúdica y televisiva. Para hacerlo, subraya las posibilidades y límites de los análisis formales de Joseph Campbell («El viaje del héroe») y propone otro esquema interpretativo que arroja evidentes diferencias entre el modelo de héroe clásico (como el Aquiles de Homero) y el postmoderno (como el Batman de Christopher Nolan). Asumiendo la teoría mimética aristotélica, Rubio sostiene que el héroe primitivo o centrífugo aparece inserto en un pueblo centrado en lo divino; mientras que el héroe postmoderno o centrípeto se afirma como individuo centrado en sí mismo y en la magnitud de su propia hazaña. ¿Dónde queda ubicado, en este esquema, Geralt de Rivia? A los pertinentes análisis de Rubio yo añadiría, como clave interpretativa, el valor de la ironía en la literatura contemporánea, que ofrece un modo inteligente de criticar los tópicos clásicos, salvando, a un tiempo, su «semilla de la verdad».

Si la imagen del héroe parece ser algo mudable y de presencia discontinua en las últimas décadas, el tema de la objetividad no ha abandonado nunca el primer plano de la reflexión en, al menos, el último siglo. De un modo u otro, este tópico aparece en los cinco próximos textos que paso a presentar.

Ricardo Guixà repasa el valor epistemológico de la fotografía en «Huellas de luz: fotografía, efectos de verdad y producción de presencia». Este capítulo proporciona una apretada síntesis de las relaciones entre fotografía y verdad desde la invención del daguerrotipo hasta la fotografía digital. La interrelación entre el positivismo científico –que identifica la verdad con el dato sensible, *objetivo*- y la fotografía –huella *objetiva* del espectro luminoso refle-

jado por los objetos— ha fortalecido el planteamiento ideológico que determina como modo eminente de realidad la *cosa*. Por otro lado, no hay mejor estrategia de manipulación que usar los medios que mayor apariencia de verdad proporcionan, de forma que parte de la historia de la fotografía es su uso engañoso en beneficio de intereses parciales. La fotografía digital no sólo ha facilitado los procesos de manipulación, sino que los ha hecho evidentes para un público que, sin embargo, sigue considerando la fotografía como un medio fiable, entre otras cosas, por el «efecto de presencia» que proporciona a sus contempladores, por el cuál la fotografía es reconocida siempre como un *índice*: un señalamiento de una realidad existente al margen de la propia fotografía. Ver una fotografía es ver *una* imagen (inteligible) en *otra* (sensible).

Pero ocurre que la objetividad de la fotografía está, definitivamente, en crisis, en cuanto cobramos conciencia de que toda imagen —también la fotográfica— exige al menos *un punto de vista*, que no sólo es el de la toma fotográfica, sino también el del sujeto que toma la fotografía y el del sujeto que la contempla. Así, en perjuicio del *objetivismo*, cobra protagonismo el *testimonio* del fotógrafo. Es lo que explica Pedro Gómez en «La imagen pública de la guerra: una cosmovisión a partir del fenómeno bélico». Nos enfrentamos, de nuevo, a una breve historia de la fotografía (que comienza en el siglo XIX y alcanza hasta 2018), esta vez centrada en el reporterismo de guerra. Este repaso visual nos permite comprender un importante cambio en nuestra visión del mundo a partir del modo en el que es presentada la guerra por los fotógrafos. Gómez subraya el contraste entre el uso ideológico o parcial de las imágenes por parte de medios de comunicación y políticos en contraste con la veracidad testimonial y comprometida con lo fotografiado de la mayor parte de los reporteros.

Enrique García cuestiona en «Paisaje y anestesia ideológica» los «usos del documental británico frente a la guerra de 1941». Después de contextualizar la posición de Gran Bretaña en la II Guerra Mundial y su vinculación con el movimiento documentalista británico vinculado a John Grierson, García analiza tres documentales propagandísticos producidos por el Estado. De ellos, interesan al autor sus características formales y sus recursos de *objetivación* para dotar de credibilidad a los documentales. Y, desde el punto de vista del contenido, subraya García la construcción de un «imaginario nacional» a partir de los paisajes de la patria. Esta construcción es una evidente idealización que García considera virtual y, sin embargo, necesaria. Para superar esta aparente contradicción, García acude a Julián Marías, quien denuncia la reducción de la realidad a su dimensión material (*objetiva*) recordando

que lo propio del ser humano es su capacidad de proyectarse imaginativamente en un futuro deseable. Esta capacidad del ser humano de proyectarse a sí mismo más allá de lo inmediato resulta crucial para atisbar un sentido que trasciende el sinsentido inmediato de la guerra, sin el cual uno perdería la guerra antes de haber combatido.

Lucía Garijo enfrenta el problema ya en el título de su escrito: «Los límites de lo objetivo en el cine documental», a partir de «una mirada a la obra *Diary* de David Perlov a la luz de la poética de Aristóteles». Perlov comienza *Diary* con la intención de hacer un cine completamente objetivo pero, a medida que avanza en su rodaje, se da cuenta de que esto es imposible. Pronto aparece en su obra el elemento de la ventana, que marca un lugar desde el que se mira, un objeto mirado y una trayectoria o perspectiva que va del observador a lo observado y viceversa. La *Poética* de Aristóteles sirve a Garijo para eludir el farragoso problema de la objetividad, que nosotros, modernos, hemos heredado de Descartes. Garijo plantea la cuestión desde otro ángulo: el de la verosimilitud o necesidad de lo mostrado y contado por Perlov, concluyendo que tal vez el cine-documental pretende mostrar lo universal –lo propio de todo ser humano– evidenciado en lo concreto –el relato de una vida–.

Por mi parte, he tratado de eludir el problema del *objetivismo* en «Mundo actual y mundos posibles a propósito de una fotografía de Henri Cartier-Bresson». Y lo trato de hacer en dos sentidos: en primer lugar, por situarme en una perspectiva hermenéutica, claramente distanciada del positivismo; en segundo lugar, por desplazar los sentidos de lo «actual», lo «posible» y lo «necesario», rescatándolos de su significado adquirido en el positivismo lógico y devolviéndolos a su terreno original, el de la actualidad, la posibilidad y la necesidad existenciales. En este sentido, nuestro trabajo se asemeja a los realizados por Planells y García-Noblejas en estas mismas páginas. Mi objetivo, en este caso, ha sido el de evidenciar el potencial especulativo y práctico de la fotografía, remita o no esta a una realidad objetiva o históricamente acontecida.

Ya en el ámbito de la ficción pura, Ana B. Gallego también plantea asuntos epistemológicos en «La Habitación Roja *lynchiana*: lo real, lo imaginario y lo simbólico». Su tesis es que la Habitación Roja, que aparece por vez primera en el tercer episodio de *Twin Peaks* (1990), es clave para entender todo el universo narrativo de David Lynch. Según Gallego, la Habitación Roja forma una especie de nudo borromeo (Lacan) en el que los círculos de lo simbólico, lo imaginario y lo real se entrelazan de tal manera que si uno solo de esos círculos se rompe, también lo hacen los otros dos. Así, lo simbólico y

lo imaginario serán factores decisivos para resolver el caso, es decir, para enfrentarnos con mejores posibilidades de éxito a lo real. Además, mediante la Habitación Roja, lo simbólico e imaginario irrumpen en lo cotidiano alterando la superficie de lo real y mostrando aspectos oscuros de lo humano que una artificiosa y educada vida cotidiana tiende a ocultar. En este sentido, Lynch, como Cartier-Bresson, parece encontrar en el surrealismo una forma de combatir la mirada insuficiente del positivismo.

He dejado para el final de esta presentación dos capítulos que se ocupan expresamente del hecho universitario. El primero de ellos corre a cargo de Jorge Milán y lleva por título «El vídeo institucional como reflejo de la identidad y la tradición universitarias». Su hipótesis principal es que las universidades con gran tradición histórica remarcan este valor en todas sus producciones institucionales. Al examinar hasta seis vídeos de las universidades más antiguas, Milán pretende además identificar recursos audiovisuales que puedan ser empleados posteriormente en el ámbito docente y en el de la producción de futuros vídeos institucionales. Su trabajo evidencia que los vídeos institucionales pretenden ofrecer una imagen de la institución conectada con el mundo en el que esta se inserta, que contribuya al diálogo de la institución con su entorno.

Sara Dias-Trindade ofrece en «Moving Pictures: a Way of Understanding and Studying History in Higher Education» un notable repaso a la bibliografía sobre la tríada Educación-Cine-Historia. Es ya un tópico decir que el cine puede ser una herramienta importante para el aprendizaje de la Historia, pero también lo es acabar decepcionado ante aplicaciones pedagógicas muy poco rigurosas. El valor de este capítulo reside en identificar las implicaciones metodológicas de este modo de enseñanza. Entre otras, reconocer que el cine contribuye –querámoslo o no– a construir nuestra imagen del mundo –no sólo del pasado, sino de cómo hoy somos como somos, por referencia a ese pasado–. Teniendo esto en cuenta, el cine es tomado como algo mucho más complejo que una mera ilustración de la Historia (cosa que, en realidad, nunca es): el cine es analizado para comprender cómo se construye el conocimiento y el pensamiento histórico. El texto ofrece ejemplos de cómo pueden trazarse estas conexiones y de cómo son aplicadas en la actualidad.

Sobre este volumen

Este libro recoge algunos frutos del II Congreso Internacional Imagen y Reconocimiento, organizado en el seno de la IV Semana de la Imagen de la Universidad Francisco de Vitoria (SIMUFV 2020). En aquel congreso se presentaron seis ponencias invitadas y 14 comunicaciones orales, previo proceso de selección por pares. El comité científico seleccionó 13 de las 20 intervenciones y animó a los ponentes a desarrollar sus disertaciones por escrito, en forma de capítulo de libro. Los 13 escritos fueron revisados por el comité científico, con el objetivo de garantizar su calidad académica. El editor de este volumen hizo también sugerencias a los autores, para garantizar la coherencia temática, y entregó la propuesta de publicación a la Editorial Síndéresis, que sometió la obra, en su conjunto, a un nuevo proceso de revisión por pares.

El objetivo del congreso, a medio plazo, es convertirse en una referencia nacional para el encuentro y el debate entre los diversos agentes vinculados a la comunicación audiovisual: estudiantes universitarios, profesionales, académicos y empresas que desarrollan y comercializan tecnología. La pretensión es convocar un congreso internacional anual con al menos cinco ediciones que cuente con una cada vez mayor participación de investigadores de otras universidades. En función de los frutos del congreso, se publicarán próximos libros colectivos en «Jano Comunicación y Humanidades», colección que se estrenó con un volumen que recogía los frutos de la primera edición del congreso⁴.

Agradecimientos

Decía G.K. Chesterton que «The test of all happiness is gratitude»⁵. La prueba de toda felicidad no es para él la satisfacción –como suele decirse ahora–, sino la gratitud. Esta reflexión es muy liberadora, pues nadie en su sano juicio puede estar totalmente satisfecho por el fruto de sus obras; más bien encontramos con frecuencia razones para pedir perdón por los errores cometidos. Sin embargo, basta hacer memoria del corazón para reconocer acontecimientos que hacen brotar en nosotros el agradecimiento.

⁴ Álvaro Abellán-García Barrio, ed., *La imagen: caminos del reconocimiento*, 1ª (Madrid: Síndéresis, 2019).

⁵ «The Ethics of Elfland», §14, en Gilbert Keith Chesterton, *Orthodoxy*, 1.ª ed. (Londres: Proyecto Gutenberg, 1909), <https://www.gutenberg.org/ebooks/130>.

A Diego Botas y Juan Gabriel García, co-directores de la SIMUFV, les debemos el inventarse una semana memorable para el aprendizaje y disfrute de los amantes de la imagen. A mis colegas del comité científico del II Congreso Internacional Imagen y Reconocimiento, el sumarse a esta realidad cargada de futuro. A Patricia Peguero y Carmen Cid, secretarias del comité organizador, les debemos una coordinación y gestión del congreso que contribuyó a la buena experiencia vivida por organizadores y participantes.

Álvaro Abellán-García Barrio