

La Conquista de la Percepción. El cine y la Gran Guerra en la estética de Paul Virilio

The Conquest of Perception. Cinema and the great War in the aesthetics of Paul Virilio

Oscar Urralburu

Universidad de Murcia

RESUMEN

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, el modelo capitalista de conocimiento y producción de la *economía de guerra* se extendió al conjunto de la economía, la política y la cultura. Se conformó así una alianza estratégica entre un incipiente *complejo militar-industrial*, décadas después denunciado por Eisenhower, y una todavía precaria industria cinematográfica que puso al servicio del poder toda su capacidad de creación simbólica.

La tesis viriliana propone que del mismo modo que la *aceleración del disparo* y la tecnología bélica transformaron *el campo de batalla*, la *aceleración visual*, impuesta por la cámara cinematográfica, comenzará a partir de 1914 a transformar el *campo de percepción* natural del espectador, diluyendo la experiencia fenomenológica de la mirada y volviendo prácticamente imposible la reconciliación de la imagen con sus referentes. Es la *separación perfecta* según la cual se puede describir la historia de la *Conquista de la Percepción* en el siglo XX de acuerdo a tres momentos cruciales en el desarrollo de las tecnologías bélicas: en primer lugar, la *desregulación fenomenológica de la percepción* a la que acompaña al cine durante la Gran Guerra, en segundo lugar, la *industrialización de la mirada* y la experiencia *in live* impuesta tras la II Guerra Mundial y de modo especial durante la guerra de Vietnam y, por último, la actual *automatización de la visión y la creación de imágenes de síntesis* en la infoguerra

virtual contemporánea desplegada en las redes informacionales (Virilio, 1989). En el presente artículo nos ocupamos de analizar desde el prisma viriliano la producción cinematográfica de la primera de estas fases.

PALABRAS CLAVE: cinematografía, logística de la percepción, mutación perceptiva, *crash visual*.

ABSTRACT

After the end of the Second World War, the capitalist model of knowledge and production of the economy of war reached economy, politics and culture. Therefore, a strategic alliance was created between an incipient military-industrial network, reported decades afterwards by Eisenhower, and a still precarious film industry which put at the disposal of power all its ability of symbolic creation.

Virilian thesis proposes that in much the same way the acceleration of firearms and war technology transformed the battlefield, the visual acceleration imposed by the film camera would begin to transform the viewer's natural perceptual field as of 1914. Thus, the phenomenological experience of the gaze is diluted as well as the reconciliation of the image with its referents is almost impossible. It is a perfect separation according to which the Conquer of the Perception can be described in accordance to three crucial moments in the development of war technologies: firstly, the phenomenological deregulation of the perception which accompanied filmmaking during the Great War. Secondly, the industrialization of the gaze and the in live experience imposed after the Second World War and especially during the Vietnam War and, lastly, the current automation of vision and the creation of synthesis images in the contemporaneous virtual inforwar spread through information networks (Virilio, 1989). In this article we analyse from a virilian prism the film production of the first of these phases.

KEY WORDS: *filmmaking, logistics of perception, perceptual mutation, visual crash*.

“1914 no sólo fue el año de la deportación física de millones de hombres hacia los campos de batalla, también supuso, con el apocalipsis de la desregulación de la percepción, una diáspora de otra naturaleza: el momento pánico en el que las masas norteamericanas y europeas, ya no creyeron a sus ojos...” (Virilio, 1989).

No confiar en la mirada, no creer en lo que se ve, tal y como decía el doctor Lebon en su obra *Enseignements psychologiques de la guerre européenne* (1915), no puede ser sino producto de una grave perturbación perceptiva provocada por una variación radical y crítica del medio en el que se desarrolla la vida: una experiencia desconcertante de habitar lo *inhabitual*, de percibir lo nunca *percibido*. Esa debió ser la sensación que compartieron millones de europeos en la Gran Guerra: sentirse protagonistas de una de las experiencias personales y sociales más insólitas de la historia de la humanidad y, sin duda alguna, la experiencia fenomenológica compartida de mayor tensión fisiológica y psicológica de cuantas hasta entonces habían acontecido.

A pesar de que los generales franceses y alemanes presumían de que la guerra sería breve, el avance de las técnicas del disparo y la capacidad de penetración de los obuses mostraron la obsolescencia de las técnicas militares de herencia napoleónica y el límite de la clásica fenomenología guerrera del “*cuero a cuerpo*” (Virilio 1977). De la inicial guerra de *movimiento* de caballería en la batalla de *Le Marne*, que recreó Griffith en *Hearts of the World* (1918), se pasó pronto a una estática *guerra* de trincheras tan sólo interrumpida por fracasadas intentonas de avance de infantería en Verdún y la Somme. La *acción bélica* que, con todo su despliegue de colorido de uniformes y señalética militar, se había caracterizado hasta aquél momento por el acierto en la elección del campo de batalla y por la *organización* de las distancias en la comunicación de tropas, se definirá partir de 1914 por el trabajo de organizar y poner bajo control la *percepción* misma del campo de batalla (Virilio 1984): control sobre *el juego de*

las apariencias, de lo visto y no visto, de la iluminación nocturna de los focos y las bengalas, de las líneas dibujadas en la noche por las balas trazadoras, la vigilancia teleóptica del movimiento de tropas y control, mediante fotografías aéreas, de la variación producida en el paisaje por los constantes bombardeos, del camuflaje de los uniformes, de los trucos visuales y del atrezzo de un frente dispuesto y concebido como un gran escenario.

A partir de 1914 la guerra, como técnica y como fenomenología, dejó de primar la cinética del cuerpo, del cuerpo vivo en movimiento, traspasando su foco de atención a la *percepción visual*, tanto individual como colectiva. Al menos esa es la tesis que defiende Paul Virilio, quien en *Guerre et Cinéma I* (1984) señala lo paradójico que resulta que a los reclutas franceses de la Gran Guerra se les adiestrara militarmente con *L'Education du Marcheur*, un prolífico texto de Georges Demy, fisiólogo experto en educación física y del movimiento del cuerpo y asistente durante años de Marey, para que una vez en la línea de frente terminaran enterrándose hasta las rodillas en el barro de las trincheras, introduciéndose inmóviles dentro los claustrofóbicos carros de combate Renault FT-17 o realizando cabriolas espaciales dentro de la estrecha cabina de un Morane-Saulnier, intentando evitar que una ráfaga de metrallera o cualquier obús disparado a kilómetros de distancia desintegrara sus cuerpos en un “visto y no visto” más cercano a las fantasmagorías propias del ilusionismo de Mèlies y de los sonoros efectos futuristas del *Monoplan du pape* (1912) de Marinetti, que a la retórica heroica de la mencionada *Hearts of the World* (1918):

En el cambio inesperado de la visión indirecta, el soldado tiene menos el sentimiento de ser destruido que desrealizado, desmaterializado, siente perder bruscamente todo referente sensible en favor de una exageración de las marcas visibles... (Virilio 1984).

La Gran Guerra es, en términos virilianos, el punto *cero* en el comienzo de un proceso de *metamorfosis y conquista de la percepción humana* que no

completará su primera fase de desarrollo hasta terminado el segundo conflicto mundial, dos momentos del mismo acontecimiento histórico interrumpido por un frágil armisticio. La segunda y más profunda fase se extenderá a partir de la *industrialización de la mirada* que incorpora la invención de la televisión y el despliegue de la experiencia visual *in live*, hasta la contemporánea y posmoderna experiencia de la automatización perceptiva que incorporan las máquinas *infográficas* (Virilio 1989). En este proceso quedarían implicados, por un lado, el inicio de una *mutación perceptiva* que nacería como efecto de una *sinergia* sensorial provocada ante el desarrollo de las técnicas de aceleración visual puestas al servicio de la lógica simbólica y productiva del capitalismo moderno que diluiría el estatuto sólido, geométrico y físico de la percepción clásica: aceleración del movimiento físico, aceleración del disparo, aceleración de la imagen fotográfica y cinematográfica, aceleración de la información televisiva e intensificación acelerada de la propaganda de Estado, generalización de la publicidad y el marketing en la incipiente sociedad de consumo, vigilancia del espacio público y urbano, intervención en las redes de comunicación, etc. Y, por otro, por el desarrollo de una *logística* entendida como el cálculo ajustado de las necesidades, los recursos y los flujos para la consecución del citado objetivo de adaptación de *la percepción humana* al fenómeno cognitivo de *la aceleración visual*. La conjunción de estos fenómenos definirá la *logística de la percepción* (Virilio, 1984) como una *desterritorialización* de la experiencia de la mirada humana, precisamente en el momento en el que se extiende el modelo capitalista de conocimiento y producción de la *economía de guerra* al conjunto de la economía política y cultural de las sociedades¹, extensión que afectará al conjunto de la economía de producción simbólica, es decir, tanto a *la logística* de *la percepción espacial*, en cuya centralidad se encuentran las tecnologías e industrias de producción de *la ciudad*, como a *la logística* de *la percepción visual*

¹ Virilio (1983) comparte con muchos otros teóricos de la geopolítica (véase Mann, 1986; MacNeill, 1982 o Mumford, 1970) la idea de que a partir de la Primera Gran Guerra el estado moderno se va a estructurar como una máquina bélica.

que, desde el inicio del siglo XX y hasta la aparición de la televisión y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, será producida principalmente por la industria cinematográfica:

El cine no es más que un género bastardo, un pariente pobre de la sociedad militar-industrial. Por ello se empeñó en destruir por sí mismo lo que llegó a parecer una vanguardia de la cinemática, el *film d'Art*. (...) Pronto se creó una industria de masas que traía hasta el espectador el realismo del mundo por la aceleración cinemática, un cinema que se basaba en una transformación psicotrópica, una perturbación cronológica (Virilio 1984).

El cine, primer motor que une la velocidad y la imagen, herramienta primera de *la estética de la desaparición* (Virilio 1988) no parece ser sino un “*uniforme para el ojo*” que diría Kafka (Zischeler 2008), toda una industria de la visión aplicada a la mirada del espectador, un juguete extraordinario como diría el checo, que no le permite *mirar* o, mejor, que le obliga *a ver* de un determinado modo: bloqueando el pensamiento, inundando la conciencia y determinando su *saber* y su oportunidad de conocimiento de un *modo tecnologizado*. El primer cuarto del siglo XX será testigo, en este sentido, de cómo la necesidad de mejora de *la visión* y la *supervisión* a distancia, planteadas en *el conflicto*, van a operar como motor de investigación, innovación y desarrollo del conjunto de las tecnologías de la representación, la imagen y la comunicación, desde el cine mudo hasta la actual *ubicuidad instantánea* de lo audiovisual:

No hay guerra sin representación, no hay arma sofisticada sin mistificación psicológica, las armas no son solamente útiles de destrucción sino también útiles de percepción (...) la historia de las batallas es también principalmente la historia de la metamorfosis de sus campos de percepción” (Virilio, 1984).

Invirtiendo la tesis psicoanalista lacaniana sobre la estructura de la verdad, para Paul Virilio el cine no será sino una suerte de *simulacro*, una *ficción* con estructura de verdad, que no encerrará en sí sino una gran *mentira*, la mentira del cine: “esos cineastas que parecen haber “desviado” la imagen como los surrealistas, desviando el lenguaje, simplemente han sido “desviados”, ellos mismos, por la guerra” (Virilio 1988). Nunca antes el ojo, convertido ya en un “órgano sin cuerpo” (Zizek 2006), había sido tan rápido ni el cuerpo tan lento. Nunca antes la *visión, como visión acelerada*, había ejercido semejante *colonización perceptiva* imponiéndose sobre el resto de los sentidos. 1914 inaugura la guerra de la “*tercera dimensión*”, la guerra *informativa* de los cielos, evolución natural de la *Guerre Lumière*² y paso consecuente de “imagen-luz” a la “imagen-movimiento” (Deleuze 1994) en la que el efecto de la “*profundidad de campo*”, recreado en *La llegada del tren a la Estación* (1895)³, perderá la fijeza de la imagen estática y será reemplazado por el efecto de “*profundidad en la percepción*” provocado por la imagen-movimiento que surge, por ejemplo, al acoplar las cámaras fotográficas y cinematográficas en los aviones de observación:

Si al final del siglo XIX, el cine y la aviación aparecen estrictamente al mismo tiempo, es en 1914 cuando la aviación, que hasta entonces había sido una manera de volar para alcanzar nuevos *récorde*s de velocidad (el *Deperdussin* supera los 200 kilómetros por hora en 1913) se convierte en

² “*Guerra Luz*” es como Virilio denomina a la guerra ruso-japonesa de 1904, la primera en la que se emplea la iluminación nocturna mediante potentes reflectores de luz, paso previo de la *guerra total*: “una guerra que no se interrumpirá ni de noche ni de día” (Virilio, 1984).

³ Si en las primeras grabaciones de Lumière, Méliès o Edison, la cámara permanecía fija mientras los objetos se movían en torno suya, el norteamericano Edwin Porter revolucionó el lenguaje cinematográfico, con *The Life of an American Fireman* (1903) o en *The Great Train Robbery* (1903), al montar la cámara sobre unos raíles e inventar el *travelling*.

una forma de ver o quizás en el último medio para ver. En efecto, contrariamente a lo que se piensa generalmente, la aviación de observación es el origen del arma aérea...” (Virilio 1984).

De este modo nos encontramos, por una parte, con el *avión-ojo*, nuevo mirador *volante* del que habla Jean Renoir en *La Gran Ilusión* (1937), que transforma la *percepción* del campo de batalla en una suerte de “*campo de percepción*”: un campo de *información* recorrido por una “*máquina de guerra*” que actúa como un “instrumento de representación, semejante al pincel y a la paleta del pintor” (Virilio 1984). Por otra, con el piloto-fotógrafo provisto de una *visión motorizada* que, alternando los pulgares sobre los botones de sus mandos, bien fija sobre la emulsión las luces y sombras del paisaje como destruye, en la distancia, cientos de vidas: “...para el hombre de guerra, la función del arma es la función del ojo” (Virilio 1984). Bajo la mirada viriliana, el campo de experimentación cronofotográfica de Marey, que se extiende en el último cuarto de siglo XIX y que fue aplicada a la investigación militar por su discípulo Claude Bernard, culmina su fase inicial de puesta a punto durante el primer conflicto mundial. Posteriormente, en el periodo de entreguerras, tendrá su continuidad de servicio a los intereses de la “máquina bélica” bajo el *inocente* manto de la experimentación cinematográfica vanguardista.

Y, nuevamente, invirtiendo esta vez a Clausewitz -como desde otras perspectivas lo harán Foucault (1980), Deleuze y Guattari (1994) y Baudrillard (1991)-, Paul Virilio (1984) enfoca *el cine-espectáculo* posterior a 1914 a través de sus estrategias, sus técnicas y sus tácticas y lo define como la continuación de la guerra por otros medios (“...medios militares realmente escénicos”), para terminar haciendo suya la máxima rotunda de Abel Gance que identificaba ambas maquinarias de producción de experiencia: “La guerra es el cine y el cine es la guerra”. Y si la Gran Guerra marca el fin de la coalición histórica entre el complejo militar-industrial de los estados-nación y *la religión*, en cualquiera de sus formas, dando inicio a un siglo de *laicismo* moral, de desmitificación y de

racionalismo científico-técnico, la *técnica* (bélica, cinematográfica, arquitectónica o informática) junto a la ciencia, como nuevas mistificaciones del mundo, vendrán a cubrir el vacío de orfandad en el que cayeron abandonados la identidad individual y colectiva. De este modo es como la pregunta por la verdad de la *técnica* y su *esencia*, manifestación última del *fin de la metafísica occidental* que dirá Heidegger (1954), pasará a ocupar un lugar central en la reflexión filosófica, epistemológica y cultural del siglo (Virilio 1993) y sólo podrá ser captada mediante un proceso de “desvelamiento” que supere la vía iniciada en el pensamiento moderno para la descripción del comportamiento técnico, pensando más profundamente en lo que hay de *factual* en tal comportamiento. Virilio (1984) encontrará la respuesta en el sentido originario que Heidegger (1954) atribuye a la *tekné* en el siglo XX: la técnica moderna, “gran asalto del mundo”, no será ya la definición de un medio eficaz para la consecución de unos determinados objetivos cuanto un “modo de saber” capaz de aunar voluntades y unificar intenciones, “...a la vez lo mejor y lo peor” (Virilio 1997), un *lugar común* del pensamiento civilizatorio en el que quedará depositada la confianza histórica definida como la “puesta en obra de la verdad”.

Si Foucault (1980) afirma que no *hay guerra sin verdad*, es decir, que todo conflicto bélico, como conflicto entre discursos de poder, no es sino la expresión del enfrentamiento de las diferencias que vienen a imponer *su verdad* sobre el mundo, no podríamos encontrar *verdad*, entendida incluso en su sentido más heideggeriano, fuera de los sistemas de poder que la producen: esto y no otra cosa es para Virilio (1997) la *técnica*, y de modo especial la técnica cinematográfica, un sistema de producción e imposición de discursos legitimadores de *verdad* que, reemplazando la función liberadora del sueño, se introducen en la conciencia contribuyendo a la conformación de *un modelo unificado y hegemónico de pensamiento* sobre el mundo: “Vosotros, quienes entráis en el infierno de las imágenes, perded toda esperanza”, con esta sentencia de Abel Gance titula el tercer capítulo de *Guerre et Cinéma I* (1984). Es así como el cine se convierte, a partir de 1914, en “esa ilusión impuesta a la fisiología de nuestros órganos de percepción visual” que viene a entorpecer su natural

disponibilidad y a condicionar su visión con la seducción de la luz en movimiento: mucha luz, “...un sol en cada imagen”, y mucho movimiento, “... saturando el ojo del espectador” (Virilio 1984). Perfecta máquina de producción simbólica, la tecnología y el lenguaje cinematográficos se aplicarán de modo sistemático, a partir de 1914, en la *conquista de la mirada* del espectador con el objetivo de disolver la capacidad de pensar sobre la apariencia del mundo visible: “Ya no puedo pensar en lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen ‘mis pensamientos (...) De ahí viene el shock ejercido por el cine” (Walter Benjamin, 1989).

Teoría del *shock*, que no es sólo visual sino también emocional, psicológico, político y social, que hace encallar al producto cinematográfico en un *espacio crítico*, cargado de paradojas sin resolver, como estructura principal de una industria de la *imagen* puesta al servicio de los poderes políticos o económicos, casi siempre totalitarios, especialmente en aquellas “... naciones en estado de menor resistencia moral e intelectual” (Virilio 1989). Un ejemplo de esta transposición cultural del *shock visual* a la teoría política lo encontramos en el reconocimiento (Benjamin 1989) de que la heterogeneidad temporal del cine de vanguardia facilita el despliegue del concepto dialéctico del tiempo y desafía la ordenación lineal de la ideología capitalista del progreso y la historia, algo que para Virilio (2002) no será sino una inicial manifestación del actual y total *crash visual* contemporáneo. En este sentido, nuestro autor llevará al extremo el análisis formal de la base experimental de la producción cinematográfica vanguardista realizado por Benjamin (1989) y lo empleará para cuestionar sus implicaciones políticas y culturales. Si la intensificación de los efectos visuales (Buck-Morss 2004) parece querer conectar de modo inofensivo los ritmos frenéticos de la tecnologizada vida moderna al aparato sensorial humano, la aportación viriliana hace hincapié en que *la más superficial mutación perceptiva* arrastra consigo una *profunda mutación cognitiva* que dificulta en extremo las posibilidades de discriminación del sentido de la imagen y de su representación:

(...) variaciones de encuadre, fondos e imágenes diafragmadas, movimientos inesperados, ralentización, marcha atrás, introducción habitual de objetos, personajes, lugares nuevos sin explicaciones, movimientos de masas. (...) Distancia, profundidad, tercera dimensión, el espacio en unos años de la guerra se ha convertido en un campo de maniobras para la ofensiva dinámica, la gran maquinación energética.(...), el cinema es la metáfora de esta geometría nueva que configura a los objetos, fusión-confusión de géneros que anuncian la futura y terrorífica transmutación de las especies, el privilegio exorbitante acorde con la velocidad de penetración de la guerra y una industria militar que se reconvierte, tras el primer conflicto mundial, en producción de medios de comunicación y de transporte, en comercialización del espacio aéreo...” (Virilio 1984).

Como consecuencia de todo ello, el cineasta asumirá un nuevo rol de artista, como reconoce el mismo Benjamin (1999), pasando de ser mero “suministrador” de imágenes y productos culturales a convertirse en un *productor* icónico principal dentro del conjunto de industrias organizadoras de la visión del mundo. En un comienzo, el despliegue de este nuevo rol presentó ciertos problemas en un entorno cinematográfico deslavazado y poco industrializado como el europeo, pero se desplegó con rapidez en los EEUU donde el amplísimo y uniforme mercado de distribución hizo que se desarrollara tempranamente un tupido y activo tejido industrial cinematográfico plenamente asentado en la década de 1910 con compañías como Paramount, Fox, Universal, Vitagraph (después Warner Bros.) y los estudios de la Metro Goldwyn (origen de la MGM). Este temprano desarrollo industrial se mantuvo inicialmente vinculado al espectáculo y a la cultura del entretenimiento, al margen de los intereses de una industria militar todavía alejada de las tensiones bélicas europeas. Pero a partir de 1916, cuando el gobierno del Presidente Wilson reconoce la inevitabilidad de la entrada en el conflicto, se modifica el *discurso de la verdad* y se despliega una

de las más intensas y eficaces campañas comunicativas de control, dirección y manipulación de la opinión pública.

En primer lugar, a través de la industria del entretenimiento de Hollywood que, beneficiada por la crisis productiva francesa, se lanzó de lleno a una campaña a favor de la guerra pasando "... sin dificultad de la ficción cinematográfica a la propaganda bélica" (Virilio 1984). El mismo presidente recibirá a los representantes de la industria cinematográfica en la Casa Blanca, entre los que se encontraban Eastman de *Kodak*, Zukor de *Paramount*, y Goldfish de *Goldwyn*, quienes desde la revista *Motion Picture News*, publicación oficial del sector, desplegarán una intensa campaña para poner el mundo del cine al servicio del poder "de la forma más inteligente y útil" (Álvarez 2010), contribuyendo a través de una intensa campaña social a que cada trabajador aportara lo que pudiera de su labor en beneficio del conflicto. De ahí que, por ejemplo, se pudiera ver todos los jueves por la tarde a Cecil B. DeMille, uno de los más afamados directores de la década, desfilando por *Hollywood Boulevard* al frente de un *contingente* de trabajadores del estudio con uniformes y armas de atrezzo. Después de la realización de varias películas de carácter pacifista al comienzo del conflicto, como *Civilización* de Thomas H. Ince, o *Novias de guerra*, de Herbert Brenon, ambas de 1916, a partir de abril de 1917 la industria hollywoodiense se volcará en la producción de un importante número de *films* belicistas: *Silvia en el servicio secreto* (1917), de George Fitzmaurice, que cuenta la historia de una agente secreta americana que combate a los espías alemanes en Nueva York, o los diez capítulos de *Patria* (1917), de Jaques Jaccard, Leopold y Theodore Whartom, que representan a una heroína llamada Patria Channing que se enfrenta a unos pérfidos japoneses y mejicanos que han invadido California para apoyar al II Reich del Kaiser. Estos films presentan una narratividad ficcionada, pero hasta cierto punto coherente y con sentido, nada que ver con *El nacimiento del Patriotismo*, *La guerra espera* o *Libertad*, todas ellas de 1917 y producidas por *Universal Film*, propiedad del alemán Carl Laemmie, en las que los argumentos se deslizarán hacia la ridiculización y burla soez del pueblo alemán y de su emperador, su criminalización y desprecio, así como la identificación de todo lo

germánico con la barbarie inhumana. Imagen deformada que no dejará de aumentar en las películas producidas el año siguiente: *El Káiser, la bestia de Berlín* (1918), de Rupert Julian, *El final del Káiser* (1918), de Jack Harvey o *La sombra del Káiser* (1918), de Roy William Neill.

Sin ninguna duda, la película de mayor calidad cinematográfica y que mejor representa el furor probélico surgido tras 1917 será la ya citada *Hearts of the World* (1918), de David W. Griffith, film subvencionado por multimillonarios británicos que buscaban la necesaria justificación de la intervención. Cuando Griffith visitó las trincheras del frente en 1917, observó con estupor que la batalla real carecía de la espectacularidad y el brillo que un film bélico como el que había imaginado requería, lo que le obligó a sostener toda su narración mediante un ficcionado melodrama romántico de héroes, amadas y villanos que estetizó la vulgaridad dramática de la indigna y poco heroica vida de las trincheras, tan espléndidamente representada, por otro lado, en el medimetro *Armas al Hombro* (1918), de Charles Chaplin.

En segundo lugar, a través de la puesta en funcionamiento del “Comité de Información Pública” encargado de servir de correa de transmisión del discurso oficial recogido en el “*Program for the Peace of the World*”, así como por la promulgación en junio de 1917 de la “*Ley de Espionaje*” que, bajo amenaza de cárcel a quien robara o difundiera información clasificada y crítica para la seguridad nacional, puso de manifiesto la voluntad del gobierno de Woodrow Wilson de controlar, reprimir y censurar cualquier manifestación pública que fuera contraria a sus intereses. Bajo el amparo de esta norma, vigente en la actualidad y en base a la cual se ha producido la reciente condena del soldado Bradley Manning y la imputación de Julian Assange, se produjo en 1917 la detención de Robert Goldstein y la confiscación de su película *The Spirit of 76* (1917), en la que se mostraban las atrocidades británicas en la guerra de la Independencia. No será casual, ni resultará inocuo para el devenir del siglo, que uno de los integrantes del referido *Comité de Información Pública* fuera el joven sobrino norteamericano de Freud, Edward Bernays que, al tanto de las teorías de

su tío, no dudó en ensayar su eficacia tanto durante el conflicto como con posterioridad. Bernays, considerado como el gran creador de las relaciones públicas y el marketing moderno, todo un genio en la manipulación de las palabras, tuvo la brillante idea de cambiar el nombre del *Ministerio de la Guerra* por el de *Ministerio de Defensa*, precisamente en el momento en el que la política exterior norteamericana, tradicionalmente contraria al proceso colonial, tomó una actitud mucho más ofensiva. Queda inaugurada de éste modo la época de la *separación perfecta* (Debord 1999), entre la realidad y una imagen que va a ocupar la centralidad de la experiencia humana, tanto individual como colectiva: *imagen*, pura imagen y nada más que imagen porque “... a partir de ahora el único vehículo verdaderamente eficiente será la imagen” (Virilio 1999).

Otra cosa, como cuenta Kracauer (1996), será lo que ocurra en el cine alemán que tomará pulso precisamente al término de la Primera Gran Guerra. En el periodo inmediatamente anterior, cuando no existía prácticamente industria y las salas de proyección se llenaban con películas de western americanos y el humor de Keaton y Lloyd, los *reformadores futuristas*⁴ encontraron en el aislamiento de “la guerra” la oportunidad de impulsar la industria cinematográfica a partir de la enorme maquinaria teatral alemana del *kammerspiel*. Fueron los preludios del “gran cine expresionista alemán”: *Der Student von Prag* (1913) dirigida por Rye y protagonizada por Paul Weneger, una de las primeras estrellas del cine alemán, *Der Andere* (1913), el premonitorio serial de ‘*Hommunculus*’ (1916) de Rippert, o las dos versiones de *Der Golem*, de 1915 y 1920, ambas dirigidas por Weneger a partir de la novela de Gustav Meynrik. Estos *films* hunden sus raíces en el teatro de cámara, como nos recuerda Virilio (1989), pero van a ir evolucionando a lo largo del conflicto de la mano de unos *ambientes* y *lugares* que han perdido su cotidianidad y de unos personajes que se presentarán siempre como sujetos insignificantes, incompletos

⁴ “Quiera (la guerra) purificar nuestra vida pública así como un trueno limpia la atmósfera. Quiera permitirnos volver a vivir y darnos ansias de arriesgar la vida en acciones tales como lo ordena esta hora. La paz se ha tornado imposible” (Häfkern Der Kino und die Gebildeten, pág. 4, citado de Kracauer 1996: 29).

o desdoblados, artificiales, frustrados y abatidos, siervos del mal movidos por las más perversas de las intenciones y los más bajos instintos; unos personajes insertos en historias sin significado, derrotados o cínicos, obsesionados con la ambigua dimensión de su identidad individual y colectiva, representaciones todas ellas que contribuirán, a lo largo de las décadas de los 20 y 30, a arrastrar a toda una sociedad hacia el precipicio de la violencia y la locura.

Todo este trasfondo simbólico, enraizado en la *atormentada alma alemana*, no gustaba a los dirigentes del *II Reich* preocupados desde 1917 por la ofensiva mediática y propagandista anti-alemana del gobierno norteamericano. En este contexto ordenaron la fusión de la mayor parte de las pequeñas productoras independientes y la prestación colectiva de su producción a la defensa de la identidad nacional. El nacimiento de la industria cinematográfica alemana, la UFA (Universum film A.G), fue una decisión del General Ludendorff quien fue el primero en variar la célebre sentencia de Clausewitz al concebir la producción discursiva cinematográfica como una política de propaganda que no era sino un modo de *hacer la guerra por otros medios*.

Tras la firma del armisticio en 1919, la empresa será nuevamente privatizada lo que provocará que se oriente de nuevo la producción del recientemente industrializado cine alemán hacia el novedoso discurso de un *expresionismo filmico* que, *continuyendo la guerra por otros medios*, se esforzará de nuevo por conectar psicológicamente con una sociedad derrotada física y moralmente, humillada y desencantada con el mundo, una sociedad inmersa en el caos político, económico y social e instalada en una incertidumbre histórica solo comparable a su ansia de revancha. Aunque la crítica *filmica* no ha dejado de ver en estos oscuros *films d'art* expresiones de la *libertad creativa* de sus directores, ciertamente estas películas sedujeron profundamente al *volk* alemán que las recibía con entusiasmo. Se adaptaron como un guante a una psicología social herida (Kracauer 1985) para terminar *transformando la percepción de la realidad* (Virilio 1984) y condicionando en extremo las posibilidades futuras de pensamiento colectivo: negando la posibilidad de la historia y la justicia,

expresando y representando una identificación existencialista con el “dolor y la nada”, con el vacío simbólico y con la atracción hacia un abismo de raíz romántica que terminará arrastrando a los ciudadanos de la convulsa *República de Weimar* hacia pensamientos *terminales*. Como señala Foucault (1980), las diferentes formas de poder político, entre las que hemos de considerar el *poder simbólico de la cinematografía*, no habrían hecho sino *reinscribir perpetuamente* las relaciones de fuerza fijadas tras el armisticio. Es probable que ninguna imagen sustente mejor esta idea de *victimización y derrota* que los personajes malvados, hipnóticos, perdidos e inmorales que invaden sus pantallas en la década de los 20: el desquiciado Dr. Caligari y su *Cesare* en *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), de Wiene, el siniestro Dr. Mabuse, en *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) de Lang, la desgraciada Lulú, en *Die Büchse der Pandora* (1929) de G. W. Pabst, el humillado y despojado portero de *El Último* (1924), de Murnau, y, de modo especial, el personaje de *Nosferatu* (1922):

El alma alemana, perseguida por las imágenes alternadas de dominación tiránica y del caos gobernado por el instinto, amenazada por la fatalidad, se sacudía en el espacio tenebroso como el barco fantasmal de ‘Nosferatu’ (Kracauer 1996).

La angustia, el agotamiento físico y la saturación psicológica alimentados por el cine expresionista alemán culminará la década de los veinte con la producción de una de las grandes obras de la historia del cine: *Metrópolis* (1929) de Fritz Lang, un film en el que el *imaginario revolucionario utópico* torna en pesadilla distópica cargada de amenazas. Película de interpretación abierta que el mismo autor quiso considerar años después como un trabajo menor, quien sabe si por pudor estético o político, en cualquier caso ofrece una lectura poco optimista del capitalismo y la industrialización. La afición de Lang por los escenarios excesivos y pomposos, el minucioso detalle en los paisajes, la representación cultural de las máquinas y el comportamiento de las multitudes humanas, en medio de toda una

reivindicación mística de la espiritualidad religiosa, hicieron que Kracauer, en su libro *De Caligari a Hitler* (1985), viera en ella más una representación de los ideales fascistas y un modelo de propaganda pro-nazi que un manifiesto social crítico del capitalismo liberal. Virilio (1984) comparte esta visión y reconoce que esta película contribuye, con su hipnótico y seductor poder, a la atracción del abismo, de la anarquía, de la revolución y del caos del que emergieron los tiranos europeos durante el “armisticio”. Es precisamente en este momento en el que sitúa el nacimiento de la era de la *transpolítica*, en la que el poder real recae en las manos del complejo militar-industrial-mediático, entre los ministerios de la “guerra” y el de “propaganda”, y en el que mientras los directores de cine y las productoras juegan a ser dirigentes políticos, por su política de colaboración con los gobiernos, los *grandes dirigentes políticos* se convierten en una suerte de “*directores de cine*”:

Para realizar su proyecto político, Hitler tenía necesidad de cineastas y hombres del espectáculo, pero aún le hacía más falta hombres capaces de hacer del pueblo alemán una masa de visionarios ordinarios, “obedientes a una ley que no conocían pero que podían repetir en sueños” (Goebbels 1931) (cita recogida en Virilio 1984).

La *fabricación de ciudadanos* en el nuevo orden mundial posterior a 1918 requiere de un proceso *ritual* que haga comprender al individuo que la pérdida de su propia libertad se hace en beneficio de la colectividad (Virilio 1996). Bajo el amparo de la identificación cultural entre *opinión pública* y *control de la información* se construyen, en los diferentes polos de poder geopolítico, modelos civilizatorios cuyas características y diferencias se nos muestran a través de sus *representaciones filmicas*. ¿Cómo no imaginar que los requisitos visuales impuestos por los nuevos complejos de poder militar-industrial-mediático, en cuanto a la regulación y el control de la mirada y la definición de la libertad, no fueran a determinar el devenir de la cinematografía como determinaron el de las

relaciones de poder? Precisamente, lo que recrimina Virilio (1984) a toda la vanguardia cinematográfica de posguerra será su obsesión por indagar *técnica y lingüísticamente* en las diferentes formas de regular temporalmente la mirada del espectador para provocar en él cierta forma de *shock* psíquico y emocional con el que, en definitiva, servir a los intereses de los *enemigos* de la emancipación humana. Virilio (1996) considera que la diferencia entre las sociedades tiránicas y las sociedades democráticas, definida en el periodo de entreguerras, quedaría limitado a la diferencia entre el ejercicio de una *violencia física y moral* frente al uso exclusivo de la *violencia moral*. Violencia moral ejercida por una industria cinematográfica y por una producción independiente vanguardista que se convertirán, cada una con sus posibilidades, en el principal instrumento de despliegue de todo el poder institucionalizado de la *logística de la percepción visual*, reuniendo en un proceso secuenciado según órdenes narrativos concretos, unitarios y con sentido, el trabajo articulado y coherente de conquista de la *percepción*. En los diferentes *films* de los años 20 podemos reconocer las distintas técnicas a través de las cuales la *ruptura cinematográfica de vanguardia* se impone sobre la experiencia perceptiva para conquistar *ideológica y psicológicamente* la mirada del espectador:

- *La ralentización o aceleración* psicomotora y perceptiva del tiempo de la imagen que servirá tanto para recrear de modo melancólico y emocional el pasado rural y prebélico en films como *L'auberge rouge* (1923) y en *La caída de la casa Usher* (1928) de Epstein, en la poesía lírica del poema visual de Kirsanoff titulado *Brumes d'Automne* (1929), en la denuncia moral ante el sacrificio humano de la guerra en *J'accuse* (1919) de Gance, o para provocar el choque visual, contribuyendo desde la pantalla a mejorar la adaptación al medio y la cognición perceptiva del nuevo ciudadano soviético "moderno" en las escenas más impactantes y emotivas de *Octubre, los diez días que conmovieron al mundo* (1927) o de *Acorazado Potemkin* (1927) de Eisenstein;

- *La mecanización de la mirada, el desbordamiento de la perspectiva renacentista* y la multiplicación de los “*puntos de vista*”, recreando una sinergia perfecta entre *el ojo* y *el motor* en los recorridos visuales acelerados que permiten a Chomette convertir París en una especie de *montaña rusa* en *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923), o a Dziga Vertov proponer la recreación de una mirada *arrancada* del cuerpo en el *Kino Glatz* (el cine-ojo) del *Hombre de la Cámara* (1929);

- El *sometimiento del cuerpo humano* a los movimientos maquinales en el *Ballet mécanique* (1924) de Léger, en *La glace a trois faces* (1927) de Epstein, en *Thèmes et variations* (1928) y en las *Danses espagnoles* (1928), de Dulac;

- Las *experimentaciones excéntricas, electrizantes y liberadoras de la técnica* de la FEKS (*La fábrica del Actor Excéntrico*), en films como *Las aventuras de Octobrina* (1924), *La ruta del diablo* (1926) o *La Nueva Babilonia* (1929) de Kozintsev y Trauberg;

- *La elevación del vuelo de la mirada* para ofrecer un mapa comprensible pero múltiple e inhabitual del movimiento vital de la ciudad en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, en *Lluvia* (1929), de Joris Ivens, o en *À propos de Nice* (1930) de Vigo y Kaufman.

- *El principio de realidad* del documentalismo británico de Grierson o Flaherty que inspirado en una profunda fe en la capacidad del cine de ser *liberado por su técnica* nos ofrece, a medio camino entre el control mediático y publicitario de la institucional *Dominion's Office* y las influencias socialistas y comunistas del ambiente revolucionario de Cambridge, una suerte de *antropología de la visión pública* orientada a *informar al mundo moderno* de diferentes formas de vida: *Moana* (1926) de Flaherty, *Drifters* (1930), de Grierson, o *Song of Ceylon* (1933) de Basil Wright, entre tantos otros magníficos documentales británicos nos acercan a uno de los intentos políticamente más comprometidos en la unificación de la imagen y la verdad;

La *estructuración según la lógica lingüística* de la frase filmica, en *La extraordinaria aventura de Mr. West en el país de los bocheviques (1924)*, de Lev Kuleshov, creador del *efecto* que lleva su nombre y su posterior *ruptura* en los films de carácter dadaísta o surrealista, serán otra interesante variación del *shock visual* como procedimiento cinematográfico: *Fantasmas antes del desayuno (1927)*, de Hans Richter, *La coquille du Clergiman (1926)* de Germaine Dulac, sobre guión de Antonin Artaud, *Le Chien Andalou (1929)* de Buñuel y Dalí, *La sangre de un poeta (1930)* de Jean Cocteau, o las múltiples exploraciones *filmicas* que realizará Man Ray a lo largo de la década de los 20 y que se caracterizarán por explorar todas las posibilidades de las deformaciones, las tomas borrosas, los trabajos caleidoscópicos, los reflejos, las solarizaciones, el uso del negativo, las infraexposiciones o sobreexposiciones, los ralentís y las aceleraciones, las superposiciones, etc., para la generación de nuevas formas representaciones de la fragmentariedad, la ambigüedad y el desconcierto que caracterizará al nuevo sujeto moderno: un sujeto de percepción *desregulada* (Virilio 1984), en estado de *shock* permanente por su inadaptación a los ritmos y las exigencias espaciales y temporales de la gran urbe (Benjamin 1989), y cuya psique atormentada se verá afectada por aquellos trastornos psíquicos y nerviosos que describe el psicoanálisis freudiano (Deleuze 1994).

Ya en la década de los 30 se irán progresivamente ordenando gran parte de estas experimentaciones y se avanzará en la estructuración básica de un novedoso lenguaje filmico del que se apropiará del modo más eficaz imaginable, en primer lugar, la cinematografía de Leni Riefenstahl (*El triunfo de la Voluntad*, 1934) y posteriormente el conjunto de la producción del *III Reich* y, en segundo lugar y con completo éxito, la cinematografía hollywoodiense. En este sentido, Paul Virilio (1984) señala que el momento clave de confluencia entre la industria cinematográfica y el complejo militar-industrial se producirá en 1943 cuando muchos de los dirigentes nazis reconozcan la inevitabilidad de la derrota y, en

una huida hacia delante, empujen a Goebbels a lanzar el famoso discurso de la *guerra total*. Con el frente roto en Stalingrado, las bombas cayendo sin parar sobre las grandes ciudades alemanas y toda la industria, la sociedad y la cultura alemana volcada en el conflicto, Virilio nos cuenta en *Guerre et cinema I* (1984) cómo Hitler encarga al director germano y antisemita Veit Harlan la realización en Noruega de una película para conmemorar la batalla de Narvik, ciudad conquistada por las tropas alemanas en 1940 y sobre la que ya la UFA había realizado un épico documental⁵ a partir de imágenes de las *Propaganda Kompanie* (PK) adscritas a cada regimiento. Para este fin el dictador pretende poner a disposición de Harlan infinidad de barcos de guerra y cien aviones con la intención de crear una gran producción que conmemorase la victoria. Sin embargo, cuando en Londres tienen conocimiento del proyecto y se dan cuenta de la repercusión que este film pudiera tener en el refuerzo de la moral alemana, advierten a través de sus medios de comunicación que en caso de iniciar el rodaje enviarían a la *Home Fleet* para ofrecer cobertura de fuego real. De este modo, la realidad se combina con la ficción en un juego de reflejos especular que pone de manifiesto la ambigüedad de la imagen cinematográfica y su poder real. Por suerte o por desgracia, nunca llegaremos a saberlo, el rodaje no se llegó a producir ante la resistencia de parte del alto mando alemán que se resistía a poner en riesgo a una parte de sus tropas por el rodaje de una película⁶. Esta imposibilidad demostrará, como señala Virilio (1984), que la victoria en esa *Gran Guerra del siglo XX* (1914-1945) pudo ser posible cuando los aliados comprendieron qué elementos se ponían en juego en *la partida de la logística de la percepción*, es decir, cuando hicieron suyos y dominaron los avances técnicos y comunicativos del cine de vanguardia, que habían sido reelaborados

⁵ Kampfum Norwegen - Feldzug 1940 (*The Battle of Norway*). Disponible en: <http://youtu.be/7tOsJGWq7DE>

⁶ Para compensar la decepción, Hitler encarga a Veit Harlan el rodaje de Kolberg (1945), el último film nazi y en el que se cuenta la historia de la defensa de la ciudad fortaleza frente al sitio de las tropas napoleónicas entre abril y julio de 1807. No tuvo mucha repercusión, ya que fue estrenada en pleno hundimiento del *Reich*, unos pocos meses antes de que Hitler se suicidara en su Bunker.

brillantemente por Riefenstahl y las *PKs*, y aceptaron que además de convertir en *tabula rasa* las ciudades alemanas era necesario minar de raíz la *infallibilidad simbólica* del poder del *Reich* interviniendo, mediante una intensa y espectacularizada propaganda fílmica, en la lógica *perceptiva* de la población alemana (Virilio 1992).

Y si *Narvik* fue un momento puntual pero conceptualmente clave, el Hollywood posterior a 1945 (Virilio 1992) ofrecerá la estructura industrial que permita el desarrollo del *lenguaje de vanguardia*, culminando el proceso de extensión y consolidación de la modificación perceptiva de la visión humana: el efecto *Kuleshov*, el *flash back*, la *elipsis*, el *flash forward*, el *découpage*... se convertirán a partir de este momento en los recursos lingüísticos y técnicos más comunes del lenguaje fílmico y, por extensión, del lenguaje videográfico, televisivo y publicitario en el siglo XX. De este modo, en el periodo posterior a la II Guerra Mundial se entrará en la fase de estabilización del recorrido viriliano de la *geopolítica* a la *logística de la percepción* iniciado tras la Primera Gran Guerra, recorrido determinado por la capacidad de las técnicas de la imagen en movimiento para la *producción de nuevos regímenes de la temporalidad*. Este es el aspecto más olvidado, según Virilio (1975), en el análisis cultural de la imagen contemporánea y aquí es donde se juega, precisamente, la “*estrategia de la disuasión*”:

La producción de regímenes de temporalidad por parte de las tecnologías (primarias y avanzadas), conjuntos temporales coherentes que contribuyen como hemos visto, a configurar el espacio y el tiempo, ‘*el tiempo propio*’ de los individuos, ‘*el tiempo social*’ de la historia de las mentalidades y además y sobre todo, ‘*el tiempo científico y político*’ de la física, de la geofísica y de la astrofísica (Virilio, 1984).

Las tecnologías de *imagen en movimiento* y la *nueva lógica temporal* que incorporan se convertirán en el instrumento fundamental en el proceso fenomenológico de *conquista de la percepción*: desde la *desregulación* producida en la Gran Guerra, pasando por la etapa de *la industrialización de la mirada* impuesta por “la máquina de la visión” televisiva tras la Segunda Guerra Mundial, hasta la actual *automatización perceptiva* generada por las redes informacionales y las imágenes de síntesis (Virilio, 1989). Sólo a partir del momento en el que se comprende este proceso se vuelve evidente para un ojo crítico como el viriliano la alianza estratégica, establecida durante la primera mitad del siglo XX, entre las industrias de producción de la imagen espectacularizada (*Hollywood*, *Disney*, *los laboratorios de imagen virtual localizados en su inicio también en California*) y el *complejo militar-industrial*, conformados ambos como una industria de producción de regímenes de visibilidad a la vanguardia de las técnicas cinematográficas aplicadas a la guerra y a la propaganda:

La previsión moderna, necesitada por las nuevas dimensiones geopolíticas de los campos de batalla exigía una verdadera meteorología de la guerra. En suma, nacía ya la idea-video de que la mirada del *voyeur-militar* está condicionada por su lentitud para recorrer su campo de acción exageradamente extendido por la revolución dinámica (de los armamentos, de los transportes de masas). Sólo el vector técnico podría, una vez más, combatir esta nueva tendencia (Virilio, 1984).

Este debate, tan viejo como la Historia del Arte, es central en la reflexión estética del siglo XX cuando aparecen con contundencia las artes infográficas y surge la duda del papel que juega la representación en la creación de conciencia: *representar la construcción o construir la representación*. La lectura viriliana pretende convertirse en un reclamo de atención ante la pérdida de la capacidad del sujeto de *poder ver* la esencia de lo que *ve*, reconociendo que la *logística de la*

percepción disuelve la experiencia de la mirada y vuelve imposible, con las capacidades actuales de la imagen, la creación de una producción audiovisual capaz de transformar al *ser humano* o las condiciones en las que este desarrolla su *vida*. La evolución de las tecnologías de la imagen tras la Gran Guerra inscribe la mirada humana en un nuevo orden global en el que quedan descartados la *ilusión de la imaginación*, se vuelve imposible la proyección del futuro, al tiempo que desaparece el recuerdo y la cultura se deja caer en la inercia del tiempo y el *fin de la historia*. Junto a la pérdida de fijeza en nuestra percepción, Virilio encuentra que, como ya advertía Lebon (1915) en la Primera Gran Guerra, a través del espectáculo cinematográfico desplegado a lo largo del siglo XX se ha perdido fijeza en nuestra personalidad, estableciendo así, entre pérdida y pérdida, la *separación* fenoménica con lo real que caracterizará la percepción humana en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M. (2010): "Cinema as an imperialist weapon: Hollywood and World War I". Artículo publicado en la *World Socialist Web Site* (wsws.org) por el Comité Internacional de la Cuarta Internacional. Consultado el 23-5-2014: <http://www.wsws.org/en/articles/2010/08/holl-a05.html>
- BAUDRILLARD, J. (1991): *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, W. (1999): "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, W. (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- BUCK-MORSS, S. (2004): *Mundo Soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Vol. 1*. Madrid, La balsa de la Medusa.
- DEBORD, G. (1999): *La sociedad del Espectáculo*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, G. (1994): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós-Comunicación.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1994): *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos.

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1995): *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, M. (1980): *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta.
- HEIDEGGER, M. (1994): “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 9-37.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós-Comunicación.
- KRACAUER, S. (1996): *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós-Comunicación.
- MANN, M. (1986): *The sources of social power*, Volume 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCNEIL, W. (1982): *The pursuit of power*. Chicago, Ed. University of Chicago Press.
- MUNFORD, L. (1970): *Technics and Civilization*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- LEBON, G. (1915): *Enseignements psychologiques de la guerre européenne*, Ed. Flammarion. Paris. Consultada gracias a la digitalización de acceso libre ofrecida por Roger Deer el 26 de julio de 2014. (http://credo-multimedia.com/Bib_num/E-books/Lebon_ensei_psy_guerre.pdf).
- RAPISARDA, G. (ed.) (1978): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico*. Barcelona, Ed. GG. Comunicación Visual.
- VIRILIO, P. (1977): *Vitesse et Politique*, París, Ed. Galilée.
- VIRILIO, P. y LOTRINGER, S. (1983): *Pure War*, New York, Ed. Semiotexte.
- VIRILIO, P. (1984): *Guerre et cinema 1 - Logistique de la perception*, París, Ed. L'etoile / Les Cahiers du cinema.
- (1984): *L'espace critique*. París, Ed. Christian Bourgois.
- (1987): *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- (1989): *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen.
- (1996): *El arte del motor*, Buenos Aires, Manantial.
- (1997): *Cibermundo, ¿Una política suicida?* Providencia, Santiago de Chile, Dolmen/Granica.
- (1999): *La inseguridad del territorio*, Buenos Aires, La Marca.

(1999): “Télésurveillance Globale”, *Le monde Diplomatique*, agosto de 1999.

(2000): *La procédure silence*, París, Ed. Galilée.

(2002): “El CRASH VISUAL”, en Ignacio Ramonet (ed.) (2002) *La Post-Televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*, Barcelona, Ed. ICARIA.

ZISCHELER, H. (2008): *Kafka va al Cine*, Barcelona, Minúscula, Nº 4.

ZIZEK, S. (2006): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-Textos.

Recibido: 30 de septiembre 2014

Aceptado: 21 de octubre de 2014

Oscar Urralburu es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y Doctor por la Universidad de Murcia, es profesor de Enseñanza Secundaria, por las especialidades de Dibujo y Geografía e Historia, y está asociado a la Universidad de Murcia desde el año 2006. Ha escrito diferentes artículos de política educativa, comunicación y enseñanzas artísticas en diferentes publicaciones y ha participado como alumno, coordinador y ponente en distintos cursos y proyectos de formación e innovación, así como en diversos proyectos para la adaptación de las titulaciones superiores al Espacio Europeo de Educación Superior. Así mismo, es miembro de la Permanente y del Pleno del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, en representación del profesorado, en el que ha formado parte de diferentes grupos de trabajo realizando informes y estudios sobre las Enseñanzas Artísticas en España y del proceso de adaptación de las mismas al Espacio Europeo de Educación Superior. oscarurralburu@um.es.