

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

La Escuela de Frankfurt y el cine: una defensa de la lógica dialéctica o “cuestionamiento de los valores” en detrimento de la lógica formal o proyección de “valores positivos” dentro de las películas

The Frankfurt School and cinema: a defense of dialectical logic or “questioning of values” to the detriment of formal logic or projection of “positive values” within films

SHEILA LÓPEZ-PÉREZ
Universidad Isabel I, España

RESUMEN El presente artículo analiza de qué manera el cine modifica el pensamiento de sus espectadores a través de la lógica que vertebra sus películas. Para ello, comenzaremos aludiendo a la doble función del cine: la mimética, aquella que reproduce un cierto estado de cosas, y la imaginaria, aquella que invita al cuestionamiento de lo establecido proyectando otros mundos posibles. A continuación, presentaremos las definiciones de “lógica formal” y “lógica dialéctica” de la Escuela de Frankfurt y justificaremos su pertinencia para analizar la lógica de las películas. Defenderemos que las películas subyacidas por una lógica formal, esto es, películas cuyos personajes y elementos son cerrados, teleológicos y se encaminan a un desenlace “positivo” -en el sentido de *positum*, de dato sin ambigüedad ni cuestionamiento-, promueven un identitarismo que no discute el estado de cosas existente, mientras que el cine subyacido por la



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

lógica dialéctica, un cine cuyos personajes contienen una ambigüedad conflictiva y sin reconciliación posible, fomenta el cuestionamiento de las identidades, la moral y la sociedad. Concluiremos que la lógica dialéctica, aquella que fomenta el cuestionamiento de los valores establecidos o “positivos”, es la más alta propuesta filosófica del cine, en detrimento de la lógica formal.

PALABRAS CLAVE Escuela de Frankfurt; cine; lógica formal; lógica dialéctica.

ABSTRACT This article will analyze how cinema modifies the thinking of its viewers through the logic that underlies its films. To do this, we will begin by referring to the double function of cinema: the mimetic, that which reproduces a certain state of things, and the imaginary, that which invites us to question what is established by imagining other possible worlds. Next, we will present the definition of “formal logic” and “dialectical logic” of the Frankfurt School and clarify their relevance to analyze the logic of films. We will defend that films underlaid by a formal logic, that is, films whose characters and elements are closed, teleological and are aimed at a “positive” outcome - in the sense of positum, of data without ambiguity or questioning -, promote an identitarianism that does not discuss the existing state of affairs, while cinema underpinned by dialectical logic, a cinema whose characters contain a conflictive ambiguity without possible reconciliation, encourages the questioning of identities, morality and the society. We will conclude that dialectical logic, that which encourages the questioning of established or “positive” values, is the highest philosophical proposal of cinema, to the detriment of formal logic.

KEY WORDS Frankfurt School; cinema; formal logic; dialectical logic.

1. Introducción

La ficción y lo real, desde siempre, han mantenido una viva tensión dialéctica que va desde el reflejo mimético de lo que tenemos delante al intento de transformarlo a través de imaginarios de lo posible. Lo que nos interesa en este trabajo es estudiar de qué manera el cine refleja o modifica la realidad a través de la lógica que subyace tanto a sus historias como a sus personajes. Se trata, en palabras de Lipovetsky, de “poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 27).

Para realizar este análisis nos valdremos de los dos tipos de lógica que la Escuela de Frankfurt atisbó: la *lógica formal*, basada en el principio de no contradicción entre sus elementos, en la relación racional y deductible de los mismos y en su necesidad teleológica, por un lado, y la *lógica paradójica o dialéctica*, una lógica que muestra las tensiones inherentes a todo elemento de la realidad, sus continuas fricciones y su siempre indeductible final. Dependiendo del tipo de lógica que impregne una película, defenderemos, el espectador saldrá de la misma con una visión de la realidad unidimensional, simplista y poco fructífera o con un imaginario colmado de nuevas posibilidades para interpretar y actuar en la realidad.

Debemos tener en cuenta que el cine, como ámbito cultural, es un valioso instrumento didáctico y transmisor de ideas. El cine enseña nuevas formas de ver y de pensar; de hecho, es el “arte de las formas pensantes” por antonomasia, como diría Godard (1971). Un arte que piensa y que se piensa. Por esto mismo, y dada esa naturaleza que aúna proyección y reflexión, el cine proporciona un idóneo recurso filosófico para interpretar y actuar en la realidad que tenemos delante.

A pesar de lo dicho, el cine también puede ser un poderoso medio de evasión y omisión de la realidad, pero incluso en estos casos el cine inculca ideas y conocimiento: infunde una visión del mundo evasiva y omisiva. Baste considerar que buena parte de la concepción que tenemos hoy del mundo, de su historia, de sus protagonistas y de sus problemas está condicionada por las películas, documentales o programas televisivos que hemos visto; representarnos estas historias, protagonistas y problemas de manera compleja y en cierto sentido ambigua y contradictoria o, por contra, indulgentemente coherente y simplista, son dos opciones de entre las infinitas que tenemos disponibles. Siegfried Kracauer señaló que el cine no solo refleja una visión del mundo, sino que organiza nuestra percepción de la realidad social y contribuye a la consolidación o transformación de nuestro imaginario colectivo (Kracauer, 1960, p. 56). En este sentido, su reflexión sobre la dimensión ideológica del medio cinematográfico anticipa buena parte de las tesis que aquí desarrollaremos.

Como dispositivo de representación de la realidad, por tanto, el cine puede presentar los personajes y sucesos de dos formas harto distintas. Por un lado, como un reflejo “hiperrealista” de lo que tenemos delante. Hiperrealismo que, por proyectarse como algo cerrado, teleológico y coherente, falsea esa realidad que representa y que siempre es abierta, dialéctica e imprevisible, tal y como veremos más adelante. Por otro lado, el cine nos puede presentar una realidad completamente ambigua, contradictoria y confusa que cuesta enjuiciar ética, política y existencialmente. En este sentido, toda película proporciona un documento visual no solo de la época en que fue realizada, sino sobre todo de sus presupuestos conscientes e inconscientes acerca de la realidad. Edgar Morin lo describía de la siguiente manera: “El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo,

sino del espíritu humano” (Morin, 2001, p. 179). Con esto, el francés apuntaba a la idea que defenderemos a lo largo de este artículo: el cine, por ser un instrumento didáctico que enseña formas de ver y de actuar en el mundo, torna crucial el tipo de lógica que vertebra sus películas, pues estas delinearán la lógica de sus espectadores.

A menudo se apunta a la idea de que, frente al cine comercial, destinado al puro entretenimiento o a generar ingresos, se encuentra el “cine de pensar”. No obstante, nuestra hipótesis es que ambos tipos de cine *hacen pensar*: la cuestión es qué tipo de lógica generan en el pensamiento del espectador. Las películas, reiteramos, son un medio privilegiado tanto para despertar la sensibilidad crítica y la voluntad de participación dentro de una comunidad como para invitar a la pasividad y la indiferencia. Debido a ello, el objetivo de toda teoría crítica es que el cine “ayude a leer, interpretar y evaluar el mensaje que se transmite en el propio film, y a ponerlo en relación con sus propias vidas -la de los espectadores-” (García Amilburu, 2009, p. 10).

2. Dos maneras de hacer cine: la reproducción de lo que ya hay o el intento de transformarlo

Adorno, en su *Cultura y administración*, escribía: “La cultura, como aquello que apunta más allá del sistema de conservación de la especie, incluye un momento de crítica frente a todo lo existente, todas las instituciones” (Adorno, 1969, p. 61). Con esta afirmación, el alemán apuntaba a que la misión de las obras culturales era la de *ir más allá de lo existente* apelando a otra realidad posible, a un Otro alternativo, al espacio entre lo que es y lo que debería ser. Así lo explicaba en su *Teoría estética*: “En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte. Por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible” (Adorno, 1984, p. 114). Para el de Frankfurt, toda obra cultural que plasmase un eco acrítico de la realidad constituía tanto el motor de su perpetuación como la justificación de su existencia.

Las obras culturales, auguraba Adorno ya a mediados del siglo XX -época del auge de la cultura de masas-, estaban siendo despojadas de su contenido complejo, provocador y sobre todo transformador. Estas obras ya no proyectaban una historia *en transición*, inacabada y problemática, sino que presentaban historias cerradas, simplificadas y constituidas por unos elementos que, además de llevarnos a un fin justificador, nos *reconciliaban* con la realidad. Así, la cultura estaba desviándose de la labor que le debería caracterizar: la de proyectar alternativas al mundo existente. Así lo explicaba el alemán: “Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica” (Adorno, 1984, p. 10).

El problema de las obras culturales simplificadas, esas que son difundidas como “cultura de masas”, no es sencillamente la “simpleza” de sus historias. El problema es que presentan esas historias como si fueran la realidad, o más concretamente, como si la narratividad que subyace a dichas historias fuera una copia *hiperrealista* de la narratividad que subyace a la realidad, con la cerrazón de alternativas que eso implica. Su teleología –su sentido inmanente, que es revelado al final justificando todo lo que ha ocurrido durante la historia–, su efecto reconciliador –con unos elementos tan fáciles de digerir que, sin necesidad de interpretarlos, hacen que el espectador se identifique instantáneamente con ellos– y su lógica formal y positivista –pues tratan la realidad como un cúmulo de datos dados, definidos y definitivos– hacen de estas obras el mejor baluarte del *statu quo* y, por tanto, el mayor enemigo del cambio.

Este tipo de obras no tienen en cuenta que “el arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella” (Adorno, 1984, p. 18), en palabras de Adorno. Esto significa que el arte no puede identificarse con la sociedad que lo crea ni debe verse reducido a proyectar sus valores “positivos” –en el sentido de *positum*, de dato, de elemento dado-. Y esto porque los valores no son un puerto de llegada definitivo, sino un continuo cuestionamiento del pensar y del hacer vigentes. El papel “afirmativo” del arte, entonces, el tratamiento de las obras culturales como lugar donde se recogen los hallazgos definitivos de la moral, sería un intento de contrapesar y neutralizar la negatividad de la experiencia de la realidad, que es inconsistente y no deja de transformarse. O como diría Schopenhauer (2005): el arte afirmativo vendría a evadirnos de una realidad irremediabilmente confusa y oscura.

La mistificación de lo que ya hay y su proyección como una realidad *cerrada* y *completada* resuena en la célebre frase de Walter Benjamin: “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético” (Benjamin, 1973, p. 57). Y aunque la mirada de Benjamin sobre la transformación estética de la experiencia moderna es ambivalente y a ratos esperanzada, en la medida en que ve en su “pobreza experiencial” la posibilidad de inaugurar nuevas formas sensibles de relación con el mundo, recuperamos aquí su cita desde su lectura crítica, para ilustrar cómo ciertos dispositivos culturales –especialmente aquellos subyacentes por una lógica formal e identitaria– hacen del sufrimiento o la destrucción un objeto de consumo estético que neutraliza su potencial disruptivo o reflexivo.

En la misma línea, Kracauer advertía que el cine comercial tiende a reforzar una “realidad aparente” que oculta las contradicciones sociales más profundas. En su *Teoría del cine*, el autor muestra cómo las narrativas dominantes en el cine enmascaran la conflictividad estructural mediante relatos cerrados y formas visuales que aparentan naturalidad e hiperrealismo. Este tipo de estética, argumenta, facilita una identificación pasiva del espectador con el mundo dado, desactivando su potencial crítico. Max Horkheimer, por su parte, describía este fenómeno de la siguiente manera:

Para resumir en una sola frase la tendencia inmanente a la ideología de la cultura de masas, sería necesario representarla en una parodia del dicho “Conviértete en lo que eres”, como duplicación y justificación ultravalidadora de la situación ya existente, lo cual destruiría toda perspectiva de trascendencia y de crítica (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 204).

Si lo plasmado en las obras culturales tiene la misma *administración* que el mundo cotidiano, tal y como notó Adorno –“Quien habla hoy de cultura habla también de administración, quiéralo o no” (Adorno et al., 2003, p. 185)–, entonces su contemplación no nos podrá sacar de la lógica del mundo cotidiano y, por tanto, no nos permitirá pensar en otras lógicas posibles. El arte termina –al menos en su función transformadora– en el momento en que su actividad –abrir espacio entre el ser y el deber ser– es clausurada por la propia duplicación del ser, por su reificación y por la consecuente extirpación de sus posibilidades (López Pérez, 2022, p. 7).

Las obras producidas por la industria cultural, apuntará Marcuse, se presentan como un fiel espejo de la realidad sin serlo: sus historias son unidimensionales, teleológicas y deductibles, cuando la realidad es su anverso. Así lo describe en su *Comentarios acerca de una nueva definición de la cultura*: “En lo que respecta a la eliminación del contenido –anteriormente antagonista– de la cultura, (...) se trata de que al eliminarlo se cierra, se bloquea un espacio de vital interés para el desarrollo de la autonomía y de la oposición, se destruye un refugio y una barrera contra el totalitarismo” (Adorno et al., 2003, p. 211). La eliminación del contenido antagonista de las obras, aquel que nos impide dar con un final cerrado o reconciliador, supone la conversión de nuestro pensar en lógica formal, tal y como veremos a continuación.

Debemos tener en cuenta que, en las películas, al igual que en cualquier obra de arte, interfieren la intención del creador y la interpretación del receptor. Y debemos contar con que el creador, sea a través de la imagen, del texto o del sonido, siempre trata de *manipular* al receptor, de provocarlo, de involucrarlo en la experiencia estética que quiere inyectar en él. Un buen ejemplo lo encontramos en la URSS. En el XIII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en 1928, se indicaba lo siguiente: “El Cine es la más importante de todas las artes y puede y debe desempeñar un gran papel en la revolución cultural como medio de educación generalizada y de propaganda comunista, para la organización y adoctrinamiento de las masas en torno a las consignas y tareas del Partido” (Rodríguez, 1999, p. 69). Este es uno de los muchos ejemplos en los que el cine es utilizado, de manera *intencionada*, para crear un tipo concreto de imaginario colectivo, que más adelante se convertirá en un tipo concreto de forma de vivir y de actuar.

Pero más allá de la intención del creador, también tenemos la interpretación del receptor. Esta última está sujeta a su bagaje cultural y vivencial, a su experiencia y a su capacidad para analizar lo que se le presenta. Es esta individualidad o singulari-

dad subjetiva, sujeta al espacio temporal que comparte con el resto de la sociedad, lo que le permitirá decidir qué hacer con aquello que ve: reproducirlo o transformarlo, mimetizarse con ello o confrontarlo, identificarse con su lógica o ponerlo ante otras lógicas posibles.

Debemos partir de la premisa de que el cine es, de por sí, imaginario -industria de lo imaginario, que diría Morin (2001)-, y lo es doblemente: porque crea historias imaginarias, ficticias, y porque moldea el imaginario colectivo. Con esto nos volvemos a encontrar con la doble función del cine: la mimética, reproductora de un cierto estado de cosas, y la proyectiva o imaginaria, en la que las ficciones son el preámbulo de la acción para transformar lo que se tiene delante. A pesar de que el cine *es siempre imaginario* -la historia que vemos está guionizada, no está sucediendo en la realidad-, lo crucial es analizar si es *doblemente* imaginario -es decir, si es imaginario y potencia el imaginario del espectador- o si es imaginario en un sentido *simple* -es una historia inventada, pero no potencia el imaginario del espectador-. Lo primero, ser imaginario y potenciar el imaginario, pertenece a la función de la lógica dialéctica. Lo segundo, ser imaginario sin fomentar el imaginario, la de la lógica formal. A esto volveremos en el siguiente epígrafe.

A pesar de ser siempre imaginario, el cine nace de la realidad, de sus hechos y de sus normas. Por eso puede caer en la trampa de ser un eco acrítico de lo que tiene delante. Sin embargo, está en manos de su lógica ser un hecho social y algo más o ser un hecho social sin más, esto es, ser otro elemento administrado dentro de la administración de la sociedad. “El doble carácter del arte como autónomo y como *fait* social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía” (Adorno, 1984, p. 15), decía Adorno. Aun saliéndose de la lógica del mundo cotidiano, el cine ocupa un lugar determinado en él. Desde este lugar lo puede interrogar, representándolo de cierta manera no mimética y poniéndolo ante sus propias contradicciones. No obstante, esta posibilidad no está dada de antemano y debe crearse. Román Gubern indicaba que “el cine, o bien es un espejo de la sociedad que lo produce, o bien es un espejo de su imaginario” (Cruz, 2011). Con esta afirmación apuntaba a que el cine debe potenciar la función imaginaria para no ser reducido a espejo, a *fait* social, a mero reproductor de datos administrados.

Las historias representadas en el cine, entonces, pueden ser directas y acrílicas o invertidas e interrogantes, imitaciones deformadas que fomentan la crítica de lo que están imitando. “Las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, en cuanto manifestación, no en cuanto representación” (Adorno, 1984, p. 116), advertía Adorno. Las películas pueden proyectar historias imaginarias en el sentido simple o en el complejo, en el que merma o en el que fomenta la imaginación del espectador. “Hay una diferencia total entre el hecho de que el arte, dueño ya de la técnica de la imitación, quiera negarla, y el hecho de que tenga su sitio *más allá* de la imitación” (Adorno,

1984, p. 56). La proyección crítica de la imitación, la imitación que critica aquello que imita, debe promover en nosotros la capacidad imaginativa para pensar alternativas que no se derivan de lo existente. Debe llevarnos, en definitiva, a negar la necesidad de su existencia, la pasada, la presente y sobre todo la futura.

3. Lógica formal -función mimética- y lógica dialéctica -función imaginaria-

Para abordar este epígrafe, cabe realizar una matización terminológica acerca de su título. Aunque a lo largo del texto se ha empleado el término "mímesis" para referirse a una lógica de repetición, copia o reproducción pasiva de lo real, es necesario aclarar que este uso no recoge la complejidad del concepto de "mímesis" de la tradición frankfurtiana. Para Adorno y para Benjamin, la mímesis no siempre es reductible a una relación de identidad o reflejo acrítico; en algunos de sus pasajes se presenta como una capacidad humana pre-conceptual que nos permite abrirnos hacia lo no idéntico a través de su repetición, convirtiendo la propia mímesis en una potencia transgresora o emancipadora. En el contexto de este trabajo, no obstante, hablamos de la mímesis en su otra acepción frankfurtiana: como "lógica reproductiva" o "identitaria" que alude a la narrativa cerrada y teleológica de las cosas.

Si no son las temáticas de las películas las que nos permiten imaginar un nuevo tipo de sociedad o de ser humano; si no son los rasgos "positivos" plasmados en ellas los que nos guían hasta un nuevo modo de pensar, entonces la importancia del discurso fílmico radica en el modo de expresar sus historias, en la manera de presentar los intersticios de la realidad y en la ambivalencia plasmada en sus personajes.

Es un dato indiscutible que, en la actualidad, las películas muestran el pluralismo y la diversidad existentes en una medida mucho mayor que cualquier época anterior. Pero si estos se presentan de manera simplificada, cerrada y definitiva, nos quedaremos en la función mimética del arte, aquella que propone arrojarse espontáneamente a lo que se ofrece y no abre el espacio al pensamiento y a la reflexión, únicos baluartes del progreso moral. Las películas que presentan los atributos de sus personajes como un dato inalterable y absolutamente bueno o malo, como un *positum*, cierran el espacio al conocimiento de la condición humana, que por ser ambigua, está sujeta a ser enjuiciada de manera muy diferente en diferentes contextos. En las películas en las que se simplifica dicha condición se asiste no a una historia ambivalente contada en imágenes, sino a una sucesión de imágenes que intentan contar una historia cerrada.

Recogiendo lo que hemos ido introduciendo a lo largo del artículo, proponemos utilizar los términos "lógica formal" y "lógica dialéctica/paradójica" como herramientas para analizar el tipo de narración que vertebra las películas. A continuación, describiremos estos dos términos a partir de los escritos de los de Frankfurt y su discípulo Lefebvre, de modo que podamos comprender mejor sus características y vislumbrar su utilidad para analizar la lógica subyacente a las películas.

Comenzaremos diciendo, de forma algo evidente y aun así necesaria de señalar, que ambos tipos de lógica contienen *lógica*, es decir, tienen sentido, aportan sentido y permiten analizar la realidad que tienen delante. “La lógica del arte, paradójica según las reglas de la otra, es una conclusión que se extrae sin concepto ni juicio, pero con lógica” (Adorno, 1984, p. 192), indicaba Adorno, y también: “Si el arte no tuviera relación ninguna con la lógica y la causalidad, tampoco la tendría con lo que respecto a él es lo otro y marcharía así por los vacíos del a priori; si, al contrario, las tomase al pie de la letra, se doblaría a su domino. Solo por su carácter doble, fuente de permanentes conflictos, puede escaparse de ese dominio” (Adorno, 1984, p. 185).

En *El arte de amar*, Fromm (2007, pp. 71-73) describía estos conceptos de la siguiente manera: desde Aristóteles, el mundo occidental ha seguido los principios de la lógica formal o aristotélica. Esta lógica se basa en el principio de identidad que afirma que A es A bajo cualquier contexto y situación, axioma apodíctico que no transmuta ni se deja corromper por el entorno ni las circunstancias. En las antípodas de la lógica aristotélica se encuentra la lógica paradójica o dialéctica, que afirma que A puede mutar acorde a la situación en la que se encuentra sumergido, la cual influye en él y lo conforma como la cosa que es.

Henri Lefebvre (1970, p. 33), siguiendo los postulados de los de Frankfurt, indicaba en su *Lógica formal*, lógica dialéctica que el pensar dialéctico pone en evidencia las contradicciones a las que lleva el axioma $A=A$. El análisis dialéctico desvela que todo aquello que se presenta como atemporal e inmodificable está condenado a transmutar y morir, como el resto de cosas. La lógica formal, al igual que la metafísica, pretende alcanzar verdades absolutas, eternas y definitivas, verdades perfectas en comparación a las imperfecciones del mundo humano. Desde el punto de vista puramente lógico, una afirmación es absolutamente verdadera o absolutamente falsa. O $A=A$ o no lo es, no hay otra opción y no existe posibilidad de cambio en esa identidad atemporal. Una afirmación verdadera lo ha sido siempre y siempre lo será.

Debemos admitir que el principio de identidad $A=A$ es riguroso, pero está vacío y linda el absurdo si trata de analizar la realidad. Tomado absolutamente, este principio sólo permite decir: “la piedra es la piedra”. Pero la piedra se puede partir a la mitad, fundir, pintar, triturar o pulir para ser incorporada a una mesa. La tautología es, tal y como decimos, lógica y rigurosa, pero también inaplicable y estéril. El pensamiento lógico deja de ser pensamiento en el momento en que no permite aprehender una realidad en movimiento y continua transformación.

Cualquier elemento de la realidad que quiera asir el pensamiento, incluso el más claro y lógico, se presenta siempre bajo la forma “A es B”. Por ejemplo: “El coche es rojo; el cuaderno es cuadrado”. La frase “el coche es el coche” no es falsa, sino que es un dato, primeramente, banal, y seguidamente, poco concreto desde el momento en que en el coche pueden darse muchas situaciones que le hagan dejar de ser el coche

en el que se pensaba al principio. Decir que $A=B$, decir que el coche es rojo o que el coche corre a 200 km/h, es decir que A es A en movimiento hacia una posibilidad concreta, que A está supeditado a su contexto. Mientras la lógica formal afirma que el coche -cada elemento de la realidad- es lo que es, la lógica dialéctica, por boca de Hegel, responde: "No hay nada en el cielo o sobre la tierra que no contenga en sí a los dos: el ser y la nada" (Hegel, 2013, p. 105).

Cuando se habla de dialéctica se alude a esta antinomia -el ser y la nada, la tesis y la antítesis, las contradicciones de la realidad- y a su subsiguiente *superación* en una nueva realidad más compleja, más elevada. Esta superación se obtiene no eliminando las diferencias, sino agudizándolas. Llevándolas hasta sus propios límites para que muten en otra cosa. Si nos contentamos con juntar las tesis sin agudizarlas, tomando algo de una y de otra y amontonándolas en una nueva mezcla, permaneceremos en el plano de la unidimensionalidad; los elementos quedarán en su formato anterior porque no se han corrompido, no han mutado, no se han complejizado. Si es posible una superación, esta ha de nacer de ese movimiento de corrupción y posterior complejización. Así lo explica Adorno: "Son profundas aquellas [obras de arte] que no tratan de ocultar lo divergente o contradictorio. (...) La configuración de la obra no suprime los antagonismos, ni los reconcilia. (...) La obra de arte, al integrar sin violencia lo divergente, trasciende los antagonismos de la existencia, pero sin el engaño de negar que existan" (Adorno, 1984, p. 250).

En la superación, lo que resulta "superado" se encuentra efectivamente abolido en cierto sentido. Sin embargo, en otro sentido lo superado no deja de existir, no cae en la pura y simple nada; lo superado se encuentra integrado en la nueva realidad que ha ayudado a crear. Pues ha servido de etapa, de mediación para obtener el resultado superior; y, ciertamente, la etapa atravesada no existe ya en sí misma, aisladamente, tal y como era con anterioridad, sino que persiste a través de su incorporación en un nuevo formato en el resultado.

Debemos tener en cuenta que, si dos elementos o ideas son contradictorios, la culpa no tiene por qué ser de los elementos, refutando la tesis de Lenin. La contradicción dialéctica expresa los antagonismos de una realidad que es asimismo contradictoria, puesto que está en continuo movimiento: sus elementos son mutantes y la tensión entre estos provoca que el contexto sea asimismo tenso y mutante (Adorno et al., 1973, p. 37). La contradicción no tiene que ser una contradicción meramente aparente imputable a la insuficiencia del entendimiento del sujeto. El hecho de que el carácter contradictorio de la realidad no sabotee su conocimiento ni lo entregue al azar se debe a la posibilidad de concebir incluso la propia contradicción como algo necesario. De este modo, la realidad puede seguir evolucionando (Adorno et al., 1973, p. 125). El progreso vendría a radicar en el desarrollo de las contradicciones de la realidad *mediante el conocimiento y la buena dirección de las mismas*. Y aquí, las obras

culturales tienen una misión relevante: “Gracias a su dialéctica, las obras de arte se levantan sobre el mito, sobre las conexiones naturales que dominan de forma ciega y abstracta” (Adorno, 1984, p. 187). Con esta afirmación, Adorno quería apuntar a que negar las “conexiones naturales que dominan de forma ciega y abstracta” es impedir que dichas conexiones se nos aparezcan como necesarias, como naturales, de modo que podamos dirigir las de la forma más conveniente a la razón.

Si nos remontamos a la definición marxista de ideología -a saber, que no es sencillamente una representación incompleta de lo real, sino una interpretación de esa realidad que la trastoca hasta disimular sus contradicciones, presentándola como un todo unitario y coherente-, podemos comprobar cómo la lógica formal es la mejor herramienta de la ideología, pues presenta los elementos de la realidad como datos cerrados y deductibles, sin cambios, que encajan perfectamente en el relato cerrado acerca de la totalidad.

Reuniendo los elementos presentados en este apartado, podemos decir lo siguiente: la presentación de la realidad y sus sujetos como algo definido, interrelacionado y teleológico, unos entes sobre los que se puede erigir un juicio definido y definitivo, falsea la realidad y la condición humana. La lógica formal es la principal herramienta de este tipo de pensar, y su uso deviene ideología al tratar la realidad como un cúmulo de datos identitarios y no mutables. Las películas cuya narración está basada en este tipo de lógica, por ende, son un tanto *naïf*, término que es descrito por la Real Academia Española de la siguiente forma: “Dicho del arte o de una obra artística: que se caracteriza por reflejar la realidad con deliberada ingenuidad y simplicidad”.

4. Cine que promueve el identitarismo versus cine que promueve el auto-cuestionamiento

Retomemos lo dicho con anterioridad: las películas plasman el imaginario colectivo de una sociedad, pudiendo ser este un imaginario entregado a la banalidad y al desapego de cualquier tipo de crítica o al cuestionamiento y la búsqueda de nuevas vías para interpretar y actuar en la realidad. El imaginario colectivo es una representación flotante, más o menos consciente, que condiciona la aprehensión de la realidad e incide en la formación de las identidades. Por este motivo, lo importante es averiguar qué papel juega cada película en la retransmisión de representaciones al imaginario colectivo, es decir, de qué manera reflejan las películas los elementos de la realidad: de una manera simplista -fomentando el simplismo del pensamiento- o de una manera compleja -fomentando su complejidad-.

Hay películas que abren un espacio de deconstrucción y cuestionamiento de las identidades y hay otras que proyectan el camino de construcción que los sujetos deberían realizar. Por poner algún ejemplo: las películas basadas en las obras de Tennessee Williams -*Un tranvía llamado deseo* (1951), *La gata sobre el tejado de zinc* (1958),

Piel de serpiente (1959), *De repente, el último verano* (1959), entre muchas otras- contienen ternura y violencia, afecto y terror, cuidado e intimidación, todos ellos elementos imposibles de conciliar entre sí: coexisten en sus formas más extremas como las dos caras de una misma moneda, aunque sin término medio, sin síntesis posible. Pero esta tensión no es un lastre, sino que es la base de unos perfiles y pensamientos definidos por la fractura y no por la coherencia o la identidad.

En estas películas no es la búsqueda de la reconciliación lo que caracteriza a los personajes. Lo que persiguen no es el equilibrio, la armonía o el dominio de la razón sobre los impulsos, sino que el cuestionamiento, la tensión y la visceralidad los definen y los llevan a replantearse su identidad y su *modus vivendi*. Entre todos estos elementos se da cierta completitud, aunque no estabilidad. Los personajes, en estos casos, no se realizan de acuerdo a una idea de armonía final, sino que su armonía radica en el cuestionamiento inconcluso de quiénes son. La afirmación deja paso a la confrontación, la certidumbre cede ante la duda.

Por otro lado, tenemos las películas que fomentan el identitarismo o la arrobación directa a los valores que presentan. Estas películas ponen en marcha identificaciones con modelos pre-establecidos que se presentan de forma cerrada y coherente. Entre estas películas podemos encontrar algunas más fáciles de ubicar como simplistas, tales como *La boda de mi mejor amigo* (1997), *Notting Hill* (1999) o *El diario de Bridget Jones* (2001), las cuales presentan una concepción del mundo, las identidades y la vida demasiado banal y plana como para no sospechar de su lógica formal. Sin embargo, también hay otras películas que tienen sus argumentos de profundidad y que, no obstante, están atravesadas por la misma lógica. Entre estas podemos encontrar *Antes del amanecer* (1995), *En busca de la felicidad* (2006), *Las desventajas de ser un marginado* (2012) o *La isla de Bergman* (2021), por mencionar solo algunas. A expensas de los indubitables buenos ideales que estas obras intentar transmitir, la cuestión es la forma en que lo hacen: precisamente "transmitiéndolos" como ideas fijas, y no fomentando un cuestionamiento demasiado confuso como para estar seguros de cualquier idea. Estas películas se sitúan en las antípodas de aquellas que fomentan el auto-cuestionamiento, las cuales son mucho más indeterminadas y, por tanto, son del orden de lo posible. En estas últimas "ya no impera una lógica mimética -la de imitar a los modelos y de ser conforme a la realidad- porque los modelos se ven cuestionados, sino que domina una fascinación por lo que uno no es, pero podría llegar a ser" (Esteban et al., 2013, p. 19).

Ningún personaje de estas películas es ejemplar en cuanto a modelo a imitar ni representante de valores hegemónicos, sino que está caracterizado por su ambivalencia y provocación, por la coexistencia en él de rasgos contradictorios en una posición liminar, en una propensión a fomentar el cambio de perspectiva del espectador respecto a él. Recordemos, por ejemplo, *Un día de furia* (1993): una película en la que

el protagonista genera una tensión incesante que lleva al espectador de la empatía al rechazo integral. Al terminar la película, y lejos de toda posible reconciliación, esta tensión culmina en un vacío total de representación acerca de las cualidades del personaje. En *El club del odio* (2022), por contra, se ofrecen unos valores “positivos” a los que arrobarse, ya que las protagonistas se dividen en dos grupos claros: las que son claramente racistas y las que son claramente víctimas de racismo. En *¿Vencedores o vencidos?* (1961), por el contrario, encontramos una ambivalencia desgarradora en el protagonista enjuiciado, un comisario nazi condenado en los juicios de Nuremberg por su papel en la encarcelación de judíos durante el Holocausto. A pesar de que el comisario afirma entender y avalar su condena por lo que ha hecho, en el momento final de la película busca convencer al juez, a modo de confesión personal que no es vinculante para la misma, de que él no quería hacerlo, que se arrepentía y que, en lo más profundo de su corazón, no es un hombre inmoral. El juez, sin embargo, le recuerda que su alegato moral no le exime de ser un verdugo directo dentro de los crímenes nazis. En *Douglas está cancelado* (2024), por último, nos topamos con un personaje que, tras contar un chiste machista y después de diferentes vaivenes entre su culpabilidad y su inocencia, parece ser “justamente cancelado” al demostrarse que tiene ramalazos palpablemente misóginos con los que es difícil empatizar. Un final que nos permite “cancelarle” nosotros también, pues los rasgos “positivos” del personaje se decantan por lo negativo, por el machismo. Aquí es conveniente recordar las palabras de Adorno: “La intención de las obras no es su contenido, aunque solo sea por el hecho de que, a ninguna intención, por muy limpiamente que haya sido preparada, le está garantizado que la obra la ponga en práctica” (Adorno, 1984, p. 201). Sin lugar a duda, las películas que proponen un identitarismo con los valores positivos que proyectan tienen buena intención; sin embargo, no cumplen con la función de las obras de arte: crear una distancia entre lo que es -la sociedad del presente y sus ideales- y lo que debería ser -una reflexión en la que esos ideales ya no sirvan, pues se han vuelto obsoletos-. Si queremos aprender a identificar, en las nuevas épocas, los valores que han de ser salvaguardados y aquellos que han de ser condenados, debemos evitar creer que hay una identificación total entre las obras de arte y los valores definitivos, por mucho que esos valores hayan avanzado respecto a los del pasado.

“Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos tienen que igualarse a esa realidad” (Adorno, 1984, p. 60), declaraba Adorno. Las obras de arte, para cumplir con su función, deben plasmar la lógica de la realidad y no una guía de lo que se debe y no se debe hacer: esto último es labor del espectador crítico, el cual debe dirimir en cada situación concreta qué es lo que le indica la reflexión y la moral. Las películas deben asegurarse de que el espectador salga de su visionado sin certezas y sin recetas hacia una realidad que, por ser abierta, no puede explorarse mapa en mano, sino solo con un pensar más complejo que convierta a los sujetos en estrategias.

En este sentido, las películas, como todas las obras culturales, son instrumentos de mediación simbólica: llevan a representarse lo aún no pensado, el camino hacia lo que aún no existe, a levantar el tabú sobre lo no dicho y a explorar la otra cara de la realidad. Lejos de ser una evasión de la realidad, las películas deben habilitar para afrontarla con mayor lucidez y así poder profundizar en los agujeros negros de la condición humana, permitiendo que exploremos sus límites, nos situemos en sus bordes y en cierto sentido los traspasemos, aunque sea a través de la imaginación. "Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia. (...) Cuando el arte no alcanza esa trascendencia cae por debajo de su concepto, pierde su meollo artístico" (Adorno, 1984, p. 109).

Recordemos que el espectador también es un sujeto político, un ciudadano. Bauman (2007, p. 82) criticaba que la comunidad de espectadores de la época contemporánea está regulada por un principio de placer que no admite demora, y por eso necesita de la identificación inmediata con aquello que ve. De aquí el éxito de las películas atravesadas por la lógica formal, con valores cerrados y fácilmente asimilables. El cuestionamiento, por contra, implica contradicción, demora y reflexión. No es un producto de consumo rápido como los valores positivos. Adorno advertía lo siguiente ante esa actitud que no admite demoras ni ambigüedades: "La actitud de la que hablamos es la '*intolerance of ambiguity*', el no soportar lo ambivalente, lo insubsumible limpiamente" (Adorno, 1984, p. 155). Y afirmaba: "La teoría de la *authoritarian personality* ha señalado ese rasgo como *intolerance of ambiguity* y su presencia es inequívoca en todo arte y sociedad jerárquicos" (Adorno, 1984, p. 267). Para el alemán, la intolerancia ante la ambigüedad es el primer signo de la personalidad autoritaria que conduce al totalitarismo -político, práctico, epistemológico o de cualquier otro tipo-.

Adorno es muy crítico con el espectador que quiere recibir un producto cultural sin contradicciones ni ambivalencia:

Hoy los engañados por las industrias de la cultura, los sedientos clientes de sus mercancías, se encuentran al otro lado de la frontera del arte. (...) Síntoma inequívoco de esta tendencia es la pasión de palpar, de no dejar ser a ninguna obra de arte lo que realmente es, de producir cualquier cosa, de disminuir la distancia entre obra de arte y observador. Tiene que desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte y la vida (Adorno, 1984, pp. 30-31).

El espectador que necesita del identitarismo, viene a decir el alemán, no soporta la distancia entre lo que hay y lo que debería haber. Y esto desemboca en la omisión del contenido profundo, aquel que le podría elevar y alejar de sí mismo, de la obra de arte: "Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte

con él, sino en igualarse él a la obra de arte” (Adorno, 1984, p. 31). Y concluye: “En ellos [los incapaces de arte] el carácter enigmático del arte se hace tan flagrante que llega a su total negación. (...) Tan sobrevalorado está en ellos el principio de realidad que sencillamente convierte en tabú el comportamiento estético” (Adorno, 1984, p. 162).

Es cierto que las obras culturales, por muy contestatarias que se presenten, no pueden aislarse de la sociedad que las produce. Su autonomía es siempre relativa y el principio de realidad es un dato condicionante. Pero si bien es verdad que la cultura no puede aislarse de su sociedad, también lo es que la cultura expresa las aspiraciones del cambio social. Toda obra cultural contiene en su autenticidad la promesa de una reconciliación entre lo que es y lo que debería ser. Dicha promesa de reconciliación es lo que caracteriza, aunque sea de forma no del todo lograda, a las grandes obras de arte. Y la ausencia de esta distancia hasta la reconciliación es lo que define la falsedad de la llamada “cultura de masas”, colmada de productos cerrados y atravesados por la identificación inmediata entre lo que es y lo que debería ser, por el *positum* o dato definitivo, por la lógica formal.

Recordemos: “El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento” (Adorno, 1984, p. 241). Las obras de arte deben alejarse de las pretensiones metafísicas de la lógica formal y no temer ser transitorias, pues su contenido está ineludiblemente contaminado por el contenido de su tiempo. Y este, como hemos visto, está sujeto al cambio. “Despréndase el arte de la vieja y archisabida ilusión de duración, interiorice la propia transitoriedad por solidaridad con lo efímero de la vida y llegará así una concepción modesta de la verdad ya no supuestamente duradera en su abstracción, sino consciente de su núcleo temporal” (Adorno, 1984, p. 46).

5. Conclusiones

El arte no enseña nada, excepto el significado de la vida
Henry Miller

A modo de oráculo, Umberto Eco llegó a advertir lo siguiente en 1968: “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la aceptación pasiva de lo que ve” (Eco, 2001, p. 332). La *educación crítica de la mirada*, entendida como proyecto didáctico de nuestra era audiovisual, supone dotar al espectador de un pensamiento más complejo para entender las obras que visualiza, un tipo de pensar atravesado por la lógica dialéctica. Liberarlo de las “conexiones naturales que dominan de forma ciega y abstracta”, que diría Adorno, es el objetivo final de esta educación crítica de la mirada. En vez

de meros consumidores de imágenes, se debe crear auténticos gestores y productores de conocimiento. Y esto fomentando el diálogo entre las imágenes y el espectador, un ejercicio que aspira a que los sujetos superen la mera y pasiva condición de espectadores para convertirse en lectores activos, en protagonistas de su propio proceso de interpretación. Volviendo a lo dicho anteriormente, se debe fomentar *la educación crítica de la mirada* por aquello a lo que apuntó Simone Weil: "La atención es el único objeto de la educación" (Masschelein, 2006, p. 295). La atención es lo que diferencia al espectador/ciudadano/sujeto activo del pasivo.

Sontag (2010, p. 83) propuso trabajar en tres niveles para que las imágenes nos pudieran dotar de una mejor comprensión de lo que nos rodea:

1. Entender el *conocimiento* trasladado en las imágenes, es decir, comprender lo que sucede en ellas, identificar sus elementos y ubicar qué narrativa se genera con ellos.

2. Fomentar la *emoción* provocada por las imágenes, es decir, la capacidad de las imágenes para hacernos sentir conmovidos y también movidos hacia objetivos concretos.

3. Preparar el camino hacia la *acción política*, abrir la posibilidad de paliar o erradicar el mal que estamos percibiendo a través de las imágenes.

La mirada crítica, entonces, exige no solo mirar, sino principalmente pensar cuanto vemos. Y pensar a través de una lógica compleja, una lógica dialéctica que no se deje atrapar por identitarismos ni simplicidades. El ojo que piensa no se limita a observar: va más lejos, se convierte en lector y agente, pone orden en el aluvión de imágenes y discrimina qué es lo que se debe extraer de ellas. La imagen, recordemos, es la llave de la imaginación hacia otros mundos posibles, como ya intuyó Descartes: "Cabría asombrarse de que los pensamientos profundos se encuentren en los escritos de los poetas y no en los de los filósofos. La razón consiste en que los poetas se sirven del entusiasmo y explotan la fuerza de la imagen" (Esteban, 2013, p. 63). La única forma de hacer mutar este mundo en otro radica en la capacidad para pensarlo.

Podríamos decir que la lucha por la verdad se juega en el campo de la ficción, o mejor dicho, en la competición entre ficciones. Y esto porque las ficciones, tal y como hemos visto, replican la realidad que tenemos delante o proyectan realidades alternativas que la ponen a prueba. Podríamos decir, entonces, que hay algunas ficciones que son necesarias precisamente para que esa gigantesca ficción que se nos impone como realidad no sea la única ficción posible. Y es el sujeto crítico, complejo y dialéctico el que tiene la labor de extraer todo el jugo de las obras culturales para modificar esa gran ficción. "El sujeto individual que penetra en la obra de arte por su trabajo es un valor límite, un mínimo necesario para que la obra de arte cristalice. (...) Solo es posible resistir al dominio omnipresente de la totalidad social si el espíritu, en su forma más progresista, sobrevive y sigue en acción" (Adorno, 1984, pp. 221-307).

Desde esta perspectiva, cobra especial relevancia la aportación de Kracauer al pensar el cine como un arte social profundamente imbricado con las condiciones materiales de su tiempo. El alemán insistió en que el cine puede o bien reproducir las estructuras dominantes o bien abrir grietas para su cuestionamiento, dependiendo del tipo de representación que proponga. El espectador dialéctico es el encargado de explotar el contenido imaginario de las ficciones, de las obras culturales, para abrir paso a otros mundos posibles. Pues en cierto sentido, lo que nos dan las obras culturales se convierte en un “préstamo” que invertimos en nuestra interpretación de la realidad y, por consiguiente, en nuestra praxis. Queda en nuestras manos que dicho préstamo sea bien amortizado.

Referencias

- Adorno, T., Horkheimer, M., Marcuse, H., y Fromm, E. (2003). *Cultura y civilización: el pensamiento crítico alemán contemporáneo*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Adorno, T., Popper, K., Dahrendorf, R., Habermas, J., Albert, H., y Pilot, H. (1973). *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Ediciones Grijalbo.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1969). *Sociológica*. Editorial Taurus.
- Adorno, T. (1984). *Teoría Estética*. Ediciones Orbis.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Editorial Taurus.
- Cruz, B. (2011). *Especiales cineclub – Román Gubern* [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=MeUB4lkIyXE>.
- Eco, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.
- Esteban Ortega, J. y otros (2013). *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*. Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Fromm, E. (2007). *El arte de amar*. Ediciones Paidós.
- García Amilburu, M. (2009). *Mil mundos dentro del aula: Cine y educación*. UNED.
- Godard, J. L. (1971). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Editorial Barral.
- Hegel, G. W. F. (2013). *Ciencia de la lógica*. Las Cuarenta.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Editorial Proteo.
- Kracauer, S. (1960). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Rialp.
- Lefebvre, H. (1970). *Lógica formal, lógica dialéctica*. Siglo XXI de España Editores.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- López Pérez, S. (2022). El hiperrealismo en la cultura como imposibilidad de cambio en la política. La incapacidad de imaginar futuros alternativos analizada a través de Danto, Fisher y la Escuela de Frankfurt. Agora. *Papeles de Filosofía*, 41(2). <https://doi.org/10.15304/ag.41.2.8134>.

- Masschelein, J. (2006). E-ducar la mirada: la necesidad de una pedagogía pobre. En EDUCAR *la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 295-310). Manantial.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Rodríguez, S. (1999). *El No-Do, catecismo social de una época*. Editorial Complutense.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Ediciones Akal.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.

Sobre la autora

SHEILA LÓPEZ-PÉREZ es Defensora universitaria y Directora del Grado en Filosofía, Política y Economía en la Universidad Isabel I. Doctora en Filosofía Moral y Política por las Universidades de Valladolid y Salamanca. Es profesora de las asignaturas Globalización y Sociedad, Ideologías Políticas Contemporáneas, Estética y Valores sociales y Deontología profesional. Sus líneas de investigación son la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, el análisis de la moral contemporánea a partir de la influencia de la industria cultural, el pensamiento complejo, la construcción de la individualidad y la misión de la educación superior en la sociedad. Correo Electrónico: sheila.lopez@ui1.es.



<https://orcid.org/0000-0003-4198-6884>

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Trabajo sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0)