

LA FUNCION DEL CINE ANTE LA PANDEMIA. INVESTIGAR (EN) LA CONTINGENCIA.

Pablo Bronstein, Lucía Amatriain, Nazareno Guerra, Carolina Kasimierski, Paula Mastandrea, Dora Serue y Juan Jorge Michel Fariña.

Cita:

Pablo Bronstein, Lucía Amatriain, Nazareno Guerra, Carolina Kasimierski, Paula Mastandrea, Dora Serue y Juan Jorge Michel Fariña (2020). *LA FUNCION DEL CINE ANTE LA PANDEMIA. INVESTIGAR (EN) LA CONTINGENCIA. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/paula.mastandrea/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfo7/c56>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA FUNCIÓN DEL CINE ANTE LA PANDEMIA: INVESTIGAR (EN) LA CONTINGENCIA

Bronstein, Pablo; Amatriain, Lucía; Guerra, Nazareno; Kasimierski, Carolina; Mastandrea, Paula; Serue, Dora; Michel Fariña, Juan Jorge
Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El aislamiento obligatorio tiene sus sinsabores y también sus gratas sorpresas. Una de ellas es la oportunidad de recrear el acontecimiento del cine, de ver con nuevos ojos los clásicos y las producciones recientes, y hacer de ello una experiencia transformadora en la vida de las personas. En el marco de un proyecto de investigación UBACyT y de un proyecto UBATIC, se ofrece una antología para el visionado de grandes películas comentadas por prestigiosos pensadores contemporáneos. Se reúne un film y un texto, un director y un analista, en una experiencia que nos permita hacer algo con la contingencia a través del arte. Bajo el título “Deseo de cine: ver y pensar películas y series en cuarentena”, se construye una base de datos integrada por dos corpus de materiales audiovisuales para explorar la subjetividad en contexto de pandemia. Uno de ellos centrado en el contagio y sus vicisitudes, y otro sobre el complejo proceso del aislamiento en cuarentena, incluida la cuestión de los rituales funerarios. Desde el cine mudo hasta las recientes producciones de Netflix, el estudio del material recabado arroja nueva luz sobre una realidad compleja, a la vez que resulta una experiencia novedosa que aúna investigación, desarrollo tecnológico, extensión y cultura universitaria.

Palabras clave

Aislamiento - Pandemia - Subjetividad - Deseo de cine

ABSTRACT

THE ROLE OF CINEMA IN THE FACE OF PANDEMIC: INVESTIGATE THE CONTINGENCY

Mandatory social isolation has its troubles and also its agreeable surprises. One of them is the opportunity to recreate the event of cinema, to see the classics and recent productions with new eyes and make it a transformative experience in people's lives. In the framework of an UBACyT and UBATIC research projects, an anthology is offered for the viewing of great films commented by prestigious contemporary thinkers. A film and a text, a director and an analyst, are brought together in an experience that allows us to do something with the contingency through art. Under the title “Desire for cinema: watching and thinking about movies and series in quarantine”, a database is constructed consisting of two corpus of audiovisual materials to explore subjectivity in the context of a pandemic. One of them focused

on contagion and its vicissitudes, and the other on the complex process of quarantined isolation, including the question of funeral rituals. From silent films to recent Netflix productions, the study of the collected material sheds new light on a complex reality, while resulting in a novel experience that combines university research, technological development, extension and culture.

Keywords

Isolation - Pandemic - Subjectivity - Desire of cinema

El aislamiento social, preventivo y obligatorio por la pandemia del Covid-19 nos ha relegado a nuestros hogares, ofreciéndonos a la vez una oportunidad inédita para explorar facetas desconocidas de la vida de cada quien. Una de ellas es la que nos vincula a la experiencia del cine, el cual ha renovado su magia de compartida soledad en medio de una sala oscura.

Tal vez la primera expresión cinematográfica que imprevistamente nos abisma a la realidad que estamos viviendo sea el cine mudo, en particular las películas de Buster Keaton. En *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924) la trama se desarrolla en una sala de cine. Keaton trabaja como proyectorista, pero luego de acomodar la cinta y dar comienzo al film se queda dormido. Sueña que sale de la pequeña cabina, se acomoda entre el público, para ingresar luego con curiosidad en la pantalla. Una vez dentro de la proyección empieza a notar cómo el espacio que produce el montaje se transforma incesantemente: el film va cambiando de escenario una y otra vez y observamos el desconcierto del personaje, que desconoce la película que está viviendo. Cada vez que se acomoda en un espacio, éste se desmorona y el protagonista queda nuevamente frente a la incertidumbre. Podríamos decir que el acróbata más extraordinario del cine ve que su cuerpo cede ante las imágenes, cede ante el cambio de cada uno de los escenarios y cede ante lo que se mueve bajo de sus pies (Diéguez, 2020).

De manera análoga, la vida cotidiana se ha visto transformada de manera abrupta, y estos cambios han tenido que ser acompañados por las instituciones por las cuales transitan los sujetos. En este sentido, asistimos a una nueva forma de organizar los modos de vincularse, los ámbitos laborales, los espacios educativos, y por cierto las formas de producción y acceso a manifestaciones artísticas y culturales.

De esta manera, sin salir de nuestros hogares comenzamos a

poder transitar otros espacios gracias a los recursos tecnológicos: los museos han “abierto sus puertas” a través de exposiciones virtuales, distintas obras de teatro han adoptado la modalidad *on demand*, produciendo contenido adecuado al contexto, los y las artistas musicales brindan recitales en vivo por redes sociales, entre otras adaptaciones propias de la contingencia.

Si bien desde hace un largo tiempo el cine y las series se encuentran disponibles en plataformas *VOD* (la sigla en inglés que designa al *video bajo demanda*) como Netflix, Amazon o HBO, lo cierto es que este fenómeno se intensificó frente a la pandemia. Ante la incertidumbre respecto de la realización de los festivales de cine y al cierre de las salas, distintas páginas web han compartido un gran número de títulos clásicos y novedosos de acceso libre y gratuito. Es por esta vía que el cine ha comenzado a cumplir una función significativa, que hemos ubicado del lado de la preservación de la subjetividad:

El dispositivo del cine promueve, a su manera, un transitorio aislamiento; el imprescindible ausentarse del ámbito cotidiano y la suspensión de la realidad que nos sume diariamente en el automático reconocimiento de cada paso que damos al lugar de siempre. Sin embargo, con sus topos -y aún bajo el ensueño del puro dispositivo- el cine puede introducir la narrativa de esa misma realidad que ha suspendido. Y en un paradójico malabar, sorprendernos con aquello que creíamos necesario olvidar momentáneamente. Esa es la magia del cine, porque prevalece el dispositivo y, aunque nos sustraiga de aquello que nombramos como la realidad, en él, ella acontece fuera de sí. (Montesano, 2020)

Es en la contingencia, allí donde la diferenciación entre aislamiento social y encierro se desdibuja, cuando el cine aporta un sentido que amplía la manera en la que se percibe esta nueva coyuntura. La experiencia audiovisual crea, a través de la vivencia compartida de un universo simbólico determinado, nuevas formas de lazo social con el mundo. Tal como lo señala Tarkovski (1997) la naturaleza del cine tiene algo que ver con la necesidad del ser humano de apropiarse del mundo. Este va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido, y para buscar una experiencia de la vida, ya que precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del ser humano mucho más que cualquier otro arte.

En el caso de las universidades, la coyuntura hizo necesario el cierre de los edificios, sin embargo, la comunidad educativa decidió mantener la universidad abierta, más allá de sus muros. De este modo, surgieron múltiples propuestas y alternativas sostenidas en la virtualidad y en la creatividad de los y las docentes. Una de ellas es la plataforma “Deseo de cine. Ver y pensar películas y series en cuarentena”, que reúne el visionado de películas de acceso libre y la lectura de textos especializados, dando lugar a un exhaustivo trabajo de investigación. Los siguientes apartados dan cuenta del marco técnico, institucional, teórico y metodológico en el que este proyecto se desarrolla.

Ver y pensar películas y series en cuarentena¹

La lucidez con la que se inicia el libro “*La Sociedad del Espectáculo*” (Debord, 1967) parece ilustrar, con más de cincuenta años de anticipación, el contexto actual de aislamiento: “Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (p. 32). En esta definición, Debord introduce la lógica que nos atraviesa en la actualidad, donde las videollamadas, los mensajes de texto, y las múltiples imágenes compartidas en las redes sociales intentan suplantar, con mayor o menor éxito, la presencia física y el encuentro entre los cuerpos que supone la vida en comunidad.

Esta realidad global, donde toda la interacción social queda “mediatizada a través de las imágenes” (Debord, 1967, p.32), nos arroja el siguiente interrogante: ¿qué diferencia a los intercambios intersubjetivos a través de imágenes (como las videollamadas, las emisiones en vivo de canales de Youtube, o los mensajes de voz y video) de la experiencia del cine (cuyo soporte también es el formato audiovisual)?

Un primer acercamiento podría orientarse en relación con la necesidad humana de que ese mundo posible que las imágenes brindan, se aleje de lo conocido, y ofrezca de esa manera un universo simbólico que nos sustraiga de la coyuntura actual.

Por otro lado, y esto nos lleva al motivo del presente escrito, el universo de las películas y las series, supone un lugar de *encuentro*. Como menciona Tarkovski (1997) el encuentro clásico era relativo al acontecimiento de ir a una sala de cine, a un lugar físico donde compartir la experiencia de la luz.

El abrupto desplazamiento que ha supuesto el confinamiento, nos enfrenta a otra dimensión de ese *encuentro*, a saber: la dimensión del discurso. Es decir, que poder hablar e intercambiar opiniones sobre los universos posibles que nos presenta el cine, representa una parte crucial de nuestra experiencia como espectadores.

Dado que el dispositivo consiste en habilitar semanalmente, bajo un soporte web, filmes, textos y podcasts, la metodología permite indagar las interlocuciones singulares que genera la experiencia del cine.

Al estilo de las narrativas transmedia (Jenkins, 2003), el intercambio con las y los destinatarios de la propuesta tiene un rol activo en el proceso de expansión de los recursos, y no se produce únicamente a través de la web, en donde pueden dejar sus comentarios y sugerencias, sino también por medio de las redes sociales y en reuniones abiertas por la plataforma Zoom. Dichas reuniones se han organizado en base a contenidos temáticos, con profesionales de distintas unidades académicas que han compartido sus aportes y reflexiones en torno al cine y las series, articuladas en muchos casos al contexto actual. Una cuestión interesante radica en el hecho de que la web posibilita la transferencia de dichos contenidos a la sociedad en general, sin quedar reservada únicamente al ámbito académico, democratizando de esta manera el saber producido.

En el relevamiento realizado hasta el momento hemos podido

establecer un corte que nos permite contar con dos corpus de materiales audiovisuales para explorar la subjetividad en contexto de pandemia. Por un lado, un conjunto de filmes y series que hacen referencia a la temática del contagio y sus vicisitudes: *La jetée* (Marker, 1962), *La amenaza de Andrómeda* (Wise, 1971), *La peste* (Puenzo, 1993), *Epidemia* (Petersen, 1995), *Doce monos* (Gilliam, 1995), *Mimic* (Del Toro, 1997), *28 days later* (Boyle, 2002), *Resident evil* (Anderson, 2002), *Children of men* (Cuarón, 2006), *Perfect Sense* (Mackenzie, 2011), *Pandemia* (Sung-su, 2013), *Bird box* (Bier, 2018), *The hot zone* (Obst, 2019), *Contagio* (Soderbergh, 2019), *The good doctor* (T02xE10xE11) (Shore, 2017-), *Tóxico* (Martínez Herrera, 2020).

Por otro lado, un corpus que cuenta con una veintena de filmes en los cuales la temática del confinamiento se encuentra presente de distintas formas en la narrativa. Estos son: *A puerta cerrada* (Escudero, 1962), *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), *Solaris* (Tarkovski, 1972) *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1972), *Blindness* (Meirelles, 1973), *Delicatessen* (Jeunet y Caro, 1991), *Underground* (Kusturica, 1995), *El jorobado de Notre Dame* (Trousdale y Wise, 1996), *The Truman Show* (Weir, 1998), *The legend of 1900* (Tornatore, 1998), *The others* (Amenábar, 2001), *La era de hielo* (Wedge y Saldanha, 2002), *The Village* (Shyamalan, 2004), *Canino* (Lanthimos, 2009), *Moon* (Jones, 2009), *Room* (Abrahamson, 2015), *Ad Astra* (Gray, 2019), *Parasite* (Joon-ho, 2019), *La trinchera infinita* (Garaño, Arregi y Goenaga, 2019), *Snowpiercer* (Joon-ho, 2020).

Una lectura detallada del material permite organizar dos ejes de análisis: el cine en interlocución con la contingencia, y el visionado del film como herramienta para intervenir e imaginar posibles escenarios post pandemia.

En primer lugar, presentaremos entonces aquellos filmes que recrean de diferentes maneras y en diversas coordenadas espacio-temporales, situaciones de aislamiento. Luego, se relevarán filmes que privilegian la función simbólica que posibilita el cine, al permitir al espectador entrar a una narrativa, para poder posteriormente sustraerse de ella, adquiriendo en ese movimiento nuevos efectos de sentido. Se abre así la pregunta: ¿puede el cine abrir un margen de libertad habilitando una posible “salida” a la situación del confinamiento?

¿Aislados?

¿Por qué incorporar al repertorio películas que recrean el aislamiento al cual estamos relegados? Las diferencias entre confinamiento, encierro y aislamiento nos guían en una dirección ética. En relación a este campo, en un texto que en nuestros días cobra una importancia especial, Ignacio Lewkowicz (2004) encuentra que las nociones de traumatismo, acontecimiento y catástrofe comparten un punto de partida: algo que ocurre, algo que irrumpe y que no tiene lugar en la lógica de la situación en la que se sostiene un cotidiano. A partir de esto nuevo que se presenta, se establecen diferentes relaciones que determinan cada una de las categorías. Al *trauma* lo caracteriza la suspen-

sión del funcionamiento de la lógica que soporta una realidad cotidiana, donde las cosas paulatinamente van volviendo a su lugar. En el *acontecimiento* lo que irrumpe es un exceso de orden cualitativo que, independientemente de su cantidad, impone la necesidad de inventar otros esquemas frente al impasse, se trata del pensamiento del lado de la singularidad. El autor se detiene en el término *catástrofe*, donde encuentra un límite en su conceptualización ya que induce a una subjetividad de otra índole. La *catástrofe* introduce una dinámica que produce desmantelamiento, ruptura de la lógica articuladora, donde los esquemas previos a los que volver, como en el caso del trauma, o los esquemas nuevos que reinicien una articulación, como en el caso del acontecimiento, no existen más como auxilio (Lewkowicz, 2004).

¿Con cuáles de estas categorías pensamos nuestra actualidad, donde la irrupción de un virus de fácil contagio se ha impuesto de manera abrupta, transformando el panorama de la realidad mundial? La categoría de catástrofe parece asimilar esta circunstancia. El autor propone dos lugares para pensar el término: desde lo que queda, es decir, el resto de una operación destitutiva, o desde lo que hay, un inventario que se anticipa a alguna operación posible que reintroduce la lógica significativa de la realidad. En estos dos modos de pensar la catástrofe, es la segunda manera donde interviene una salida ética del lado del primado del cambio por sobre la permanencia, de la búsqueda incesante del sentido de la producción de sentido.

En tiempos de pandemia compartimos un rasgo común: el aislamiento. Se trata de una situación paradójica, porque a la vez que separa a las personas, las reúne en una experiencia inédita permitiendo la construcción de nuevos sentidos a la existencia. Muchos espectadores han recurrido a clásicos del cine de contagio, como las ya mencionadas *Pandemia*, *28 days later*, o el clásico *Outbreak* (Petersen, 1995), entre otras, que hacen del virus el motor de su trama. En nuestra investigación hemos indagado la tensión entre estos filmes y otros menos difundidos. Se trata de aquellos que permiten explorar, a través de una estética diferente, ese inédito espacio-tiempo que transfiguró nuestras vidas.

El método radica en explorar la tensión entre lo público y lo privado, y entre lo privado y lo íntimo a través de una serie de películas que narran aislamientos ajenos a toda razón viral, y que, por lo mismo, nos aportan una herramienta eficaz para que el aislamiento social no se transforme en encierro subjetivo.

Pensar otros encierros contingentes inaugura un proceso metafórico y metonímico que se constituye en una poderosa herramienta de producción simbólica. Es el caso paradigmático de *A puerta cerrada*, basada en la clásica pieza teatral de Jean-Paul Sartre, u otros filmes como *Underground*, *Parasite* y *La trinchera infinita*.

A puerta cerrada narra el vía crucis de tres personas encerradas en una habitación, la cual evoca al mismo infierno. En *Underground* el escondite deviene encierro en plena ocupación nazi.

Parasite representa dos realidades sociales que remiten a la guerra de Corea y un conflicto que la desdobra. *La trinchera infinita* nos muestra un hombre perseguido por la Guerra Civil española, replegado en un pasillo oculto de la casa donde permanecerá clandestinamente durante largos años.

Este set de películas junto a otras como *El ángel exterminador*, *Delicatessen*, *El castillo de la pureza*, *El jorobado de Notre Dame* o *The Truman Show*, presentan de una manera especial la situación de confinamiento.

Al filo de la pantalla

El dispositivo de investigación también permite interrogar el alcance de las ficciones en tiempos de confinamiento, allí donde el acontecimiento puede producirse en la pausa cotidiana. Dentro del repertorio presentado ubicamos tres películas en las que sus protagonistas, por motivos diversos, desafían los límites de la proyección imaginaria al atravesar la pantalla y hacer de la trama del film un universo posible y real. El ya mencionado film de Buster Keaton, en el que un proyectorista de cine se ve inmerso en un escenario desconocido e incierto, *Don Quijote* de Orson Welles (1992) que presenta al hidalgo ensimismado en sus fantasías y *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985), con su célebre camarera fascinada por el film del momento. Todos ellos nos permiten reflexionar sobre la potencia de la pantalla como borde de la realidad y como abismo a un deseo no sabido en la vida del personaje. A su vez el cine posibilita salir del espacio-tiempo en que nos encontramos, para adentrarnos en una realidad distinta, pero a la vez inquietantemente cercana a la nuestra.

El caso de *Don Quijote* resulta paradigmático de este fenómeno a investigar. Su escena culminante mereció el comentario de Giorgio Agamben, quien la describió como “los seis minutos más bellos de la historia del cine” (2005). Se trata de una secuencia muda ambientada en una sala de cine de provincia. Sancho Panza busca a Don Quijote y lo encuentra mirando la pantalla en primera fila, intenta acercarse a él pero la sala está llena, por lo que se sienta en la platea junto a una niña llamada Dulci que le ofrece una golosina. La proyección comienza y exhibe una película épica que muestra caballeros armados y una dama en peligro.

De golpe Don Quijote se pone en pie, desenvaina su espada, se precipita sobre la pantalla y sus mandobles empiezan a rajar la tela. En la pantalla siguen todavía la mujer y los caballeros, pero el agujero abierto por la espada de Don Quijote crece cada vez más y devora implacablemente la imagen. Al final casi no queda nada de la pantalla, solamente el bastidor de madera que la sostenía. El público, indignado, abandona la sala; pero en el gallinero los niños no paran de animar frenéticamente a Don Quijote. Sólo la niña de la platea lo mira con reprobación. (Agamben, 2005)

Encontramos a Don Quijote fascinado por las imágenes que presentan el escenario que tanto añora: poder combatir contra caballeros armados para ser merecedor del amor de Dulcinea.

Vemos que se involucra desmesuradamente con los personajes ficcionados, confundiendo -una vez más- su fantasía con la realidad, por lo que arremete contra el lienzo encontrándose nuevamente con la desilusión y el artificio del que está hecha su fantasía. Siguiendo a Agamben (2005) podemos preguntarnos: ¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Armarlas, creérmolas al punto de deber destruirlas, falsificarlas. Pero cuando, al fin, éstas se revelan vacías, insatisfechas; cuando muestran la nada de la que están hechas, sólo entonces hay que pagar el precio de su verdad, comprender que Dulcinea -a la que hemos salvado- no puede amarnos.

Es interesante considerar que los personajes del film creen vivir en la realidad hasta que observan la salida de la pantalla, tal como en el mito de la caverna de Platón, demuestran que la realidad va más allá de las sombras proyectadas. Quienes viven en la realidad fantasean un mundo ficticio, y quienes transcurren siempre en la misma película desean conocer el mundo real. El cine invita así a fantasear eventuales situaciones en un entrar y salir de escena evocado por el accionar de los actores que ceden sus cuerpos al “acción” y “corte” impuestos por el director. En el actual contexto de cuarentena, las ficciones nos conmueven, nos movilizan, algunas veces nos arrasan, pero ¿hacia dónde nos llevan?

Conclusiones

¿Cuál es entonces la función del cine frente a la pandemia? Se trata de lo que el cine puede decir sobre la contingencia, en su aspecto conceptual y en su aspecto situacional. A partir de las premisas éticas que intervienen en la idea del acontecimiento como acto creador, los dos ejes abordados encuentran su anclaje: se trata de las articulaciones entre confinamiento, encierro y aislamiento por un lado, y el alcance que las ficciones tienen respecto de la realidad por el otro. Estos dos ejes metodológicos permiten indagar un repertorio discreto de filmes y facilitan de esta manera, pensar la relevancia que el cine tiene en la contingencia. Es en esta transversalidad de campos, que se proyecta nuestro interés por seguir profundizando la potencia articuladora que presenta el cine.

Los efectos subjetivos de la pandemia pueden llevar a que la propia existencia se vea reducida a la experiencia del encierro. Pero el hábito en el confinamiento puede encontrar sus resistencias cuando el campo simbólico produce apertura hacia otros universos. Es allí cuando las ficciones narrativas, y el cine en particular, entran en escena. Investigar ese “deseo de cine” es una manera de abrirse a esa posibilidad, dar lugar a otras realidades que interpelan la nuestra, y que permitan a la vez elaborarla.

Si el confinamiento parece detener el tiempo, el cine “transforma el tiempo en percepción, vuelve visible el tiempo (...) crea una emoción del tiempo, que es diferente de la vivencia del tiempo” (Badiou, 2004, p. 32). Es allí donde la investigación tiene en su horizonte de realización la perspectiva ética. Se trata de indagar situaciones actuales, como el temor al contagio,

el duro tránsito de la cuarentena, o la difícil tramitación de la muerte en contexto de pandemia, a través del modo en que el cine las ha retratado, permitiendo así desdoblarlas y a la vez suplementarlas. En esta operación radica la potencia propia del cine, que es a su vez la premisa central del presente proceso de investigación. Se abre así todo un campo de indagación para la práctica clínica, social y comunitaria de la psicología, con múltiples perspectivas a ser exploradas en el inquietante porvenir que nos espera.

NOTA

¹ *Deseo de cine* es un proyecto coordinado por la Práctica de Investigación 823: "Cine y Subjetividad: el método clínico-analítico de lectura de películas y series televisivas", Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires y la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba, con el auspicio del Centro de innovaciones en Tecnología y Pedagogía (CITEP) de la UBA, a partir del Programa UBATIC "Galaxia Ética Audiovisual" (UBA-FADU). A su vez, cuenta con la colaboración de académicos que trabajan en estrategias ético-clínicas con películas y series en universidades y centros de investigación de distintas partes del mundo.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Anagrama.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp. 23-35). Buenos Aires: Manantial.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca Editora.
- Diéguez, G. (24 de mayo de 2020). Deseo de Cine. Ver y pensar películas y series en cuarentena. <https://www.deseodecine.org/sherlockjr>
- Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. Technology Review. <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/>
- Lewkowicz, I. (2004). Catástrofe, experiencia de una nominación. En *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Montesano, H. (24 de mayo de 2020). El cine en el confinamiento [Trilogía]. Deseo de Cine. Ver y pensar películas y series en cuarentena. <https://www.deseodecine.org/confinamiento>
- Rosales, J. (2017). *El lápiz y la cámara*. Madrid: La Huerta Grande.
- Tarkovski, A. (1997) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.
- Buñuel, L. (1962). *El ángel exterminador* [película]. Producciones Gustavo Alatríste.
- Cuaron, A. (2006). *Children of men* [película]. Strike Entertainment; Hit & Run Productions; Ingenious Film Partners 2; Toho-Towa.
- del Toro, G. (1997). *Mimic* [película]. Dimension Films.
- Derrickson, S., Joon-ho, B., Choi, D., Lee, M., Jeong, T.S., Chan-wook, P., O'Connor, M., Adelstein, M., Clements, B., Hawes, J., Manson, G. (productores ejecutivos). (2020). *Snowpiercer* [serie de televisión]. TNT.
- Escudero, P. (1962). *A puerta cerrada* [película]. Aries Cinematográfica Argentina.
- Garaño, J.; Arregi, A.; Goenaga, J. (2019). *La trinchera infinita* [película]. Irusoin; Moriarti Productions.
- Gilliam, T. (1995). *Twelve Monkeys* [película]. Universal Pictures.
- Gray, J. (2019). *Ad Astra* [película]. 20th Century Fox; Plan B Entertainment; New Regency Productions; RT Features; Keep your head; MadRiver Pictures.
- Jeunet, J.P. y Caro, M. (1991). *Delicatessen* [película]. Constellation; Union Générale Cinématographique; Hachette Première; Victoires Productions.
- Jones, D. (2009). *Moon* [película]. Sony Pictures Classics.
- Joon-ho, B. (2019). *Parasite* [película]. Barunson E&A; CJ Entertainment.
- Keaton, B. (1924). *Sherlock, Jr.* [película]. Joseph M. Schenck productions.
- Kusturica, E. (1995). *Underground* [película]. Ciby 2000; Pandora Film; Novofilm; A.B. Barrandov; Komuna; Radio Television of Serbia; Mediarex; ETIC; Tchaplina Films; Film Fonds Hamburg; Eurimages.
- Lanthimos, G. (2009). *Canino* [película]. Boo Productions.
- Listo, M. (director). (2018, 3 de diciembre). Quarantine (temporada 2, episodio 10) [episodio de serie de televisión]. En D. Shore, D. Kim, D. Kim, S. Lee, S. Gordon (productores ejecutivos), *The good doctor*. 3AD, EnterMedia Content, Shore Z Productions, ABC Studios, Sony Pictures Television.
- Listo, M. (director). (2019, 14 de junio). Quarantine Part Two (temporada 2, episodio 11) [episodio de serie de televisión]. En D. Shore, D. Kim, D. Kim, S. Lee, S. Gordon (productores ejecutivos), *The good doctor*. 3AD, EnterMedia Content, Shore Z Productions, ABC Studios, Sony Pictures Television.
- Mackenzie, D. (2011). *Perfect Sense* [película]. Zentropa.
- Marker, C. (1962). *La jetée* [película]. Argos Films.
- Martínez Herrera, A. (2020). *Tóxico* [película]. MiduJunco Producciones; INCAA.
- Meirelles, F. (2008). *Blindness* [película]. Rhombus Media.
- Obst, L., Souders, K., Peterson, B., Vintar, J., Scott, R., Uppendahl, M. (productores ejecutivos). (2019). *The hot zone* [serie televisiva]. Fox 21 Television Studios; Lynda Obst Productions; Scott Free Productions.
- Petersen, W. (1995). *Outbreak* [película]. Punch Productions inc.
- Puenzo, L. (1993). *La peste* [película]. Gaumont Film Company.
- Ripstein, A. (1972). *El castillo de la pureza* [película]. Angélica Ortiz.
- Shyamalan, M.N. (2004). *The Village* [película]. Blinding Edge Pictures.
- Sung-Su, K. (2013). *Pandemia* [película]. iFilm Corp.
- Tarkovski, A. (1972). *Solaris* [película]. Mosfilm; Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie.



Tornatore, G. (1998). *La leyenda de 1900* [película]. Sciarló; Medusa Film.
Wedge, C. y Saldanha, C. (2002). *La era del hielo* [película]. Blue Sky Studios.
Weir, P. (1998). *The Truman Show* [película]. Scott Rudin Productions.

Welles, O. (1992). *Don Quijote* [película].
Wise, R. (1971). *The Andromeda Strain* [película]. Universal Pictures.
Wise, K. y Trousdale, G. (1996). *El jorobado de Notre Dame* [película].
Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.