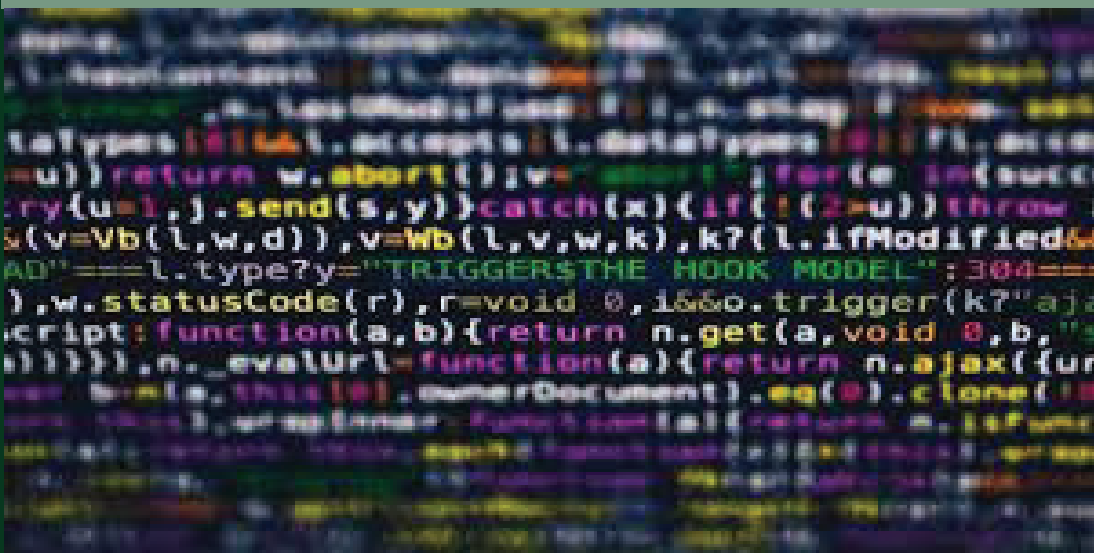


Entre Algoritmos y Narrativas

**Comunicación,
Identidad y Consumo en la
Sociedad Conectada**



**Tatiana Hidalgo-Marí
Javier Herrero-Gutiérrez
(coordinadores)**

ISBN: 979-13-7006-735-9

Entre Algoritmos y Narrativas: Comunicación, Identidad y Consumo en la Sociedad Conectada

Coordinadores

Tatiana Hidalgo-Marí, Universidad de Alicante (España)

Javier Herrero-Gutiérrez, Universidad de Salamanca (España)

Editorial Dykinson



CONGRESO INTERNACIONAL DE
INNOVACIÓN EN COMUNICACIÓN
Y MEDIOS AUDIOVISUALES



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria d'Educació,
Universitats i Ocupació



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Facultad de
Ciencias Sociales



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UA

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

Resumen

Esta monografía reúne investigaciones que exploran cómo la comunicación se transforma en la era digital, desde la irrupción de la inteligencia artificial hasta la evolución del consumo cultural y publicitario. Se abordan los nuevos lenguajes en redes sociales, podcasts y vídeos, así como las narrativas políticas, corporativas y de sostenibilidad. También se analizan fenómenos sociales y culturales como la influencia de Instagram en contextos diversos, la apropiación tecnológica en la educación, o el papel del flamenco y las artes visuales en tiempos de pandemia. La publicidad y el branding se estudian frente a los retos de la fragmentación digital, los estereotipos y el *streaming*. Además, se destacan experiencias de desinformación y ciudadanía crítica, junto con el uso de las plataformas para crear identidad y comunidad. En conjunto, la obra ofrece una mirada plural y crítica sobre los cruces entre comunicación, tecnología y sociedad.

Los capítulos han sido revisados por pares no ciegos.

Coordinadores

Tatiana Hidalgo-Marí, Universidad de Alicante (España)

Javier Herrero-Gutiérrez, Universidad de Salamanca (España)

Maquetación

Alejandro Bernabéu-Serrano, Universidad de Alicante (España)

Financiación

Este volumen se edita gracias a las ayudas recibida por Generalitat Valenciana, para la organización y difusión de congresos, jornadas y reuniones científicas, tecnológicas, humanísticas o artísticas de carácter internacional (CIAORG-2024), para la anualidad 2025; también ha contado con el apoyo económico del “Programa propio V, modalidad C: Difusión de resultados de investigación” del Vicerrectorado de investigación, de la Universidad de Salamanca, anualidad 2025.

**Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional**



© Los autores

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-735-9

Maquetación:

Realizada por los autores

LEGADO DEL PENSAMIENTO DE THOREAU EN LA OBRA AUDIOVISUAL DE PETER HUTTON Y JAMES BENNING

Guillermo Aguirre

Universidad Internacional de La Rioja (España)

1. THOREAU, HUTTON, BENNING

Los años en los que el pensamiento y la escritura de Thoreau se desarrollan se instaura, a unos cuarenta kilómetros de Nueva York, la comunidad utópica Modern Times, fundada por Stephen Pearl Andrews y por el reformador proto-anarquista Josiah Warren, quien ya desde su juventud había orientado sus esfuerzos hacia el establecimiento de formas de vida alternativas, llegando incluso a instalarse, durante dos años, en la célebre New Harmony, comunidad diseñada por Robert Owen en 1825. Descontento con la utopía socialista proyectada por este último, Warren optará por idear y por llevar a la práctica modelos más individualistas. Modern Times, sin leyes, sin dinero ni vigilancia, al parecer no conoció casos de violencia el tiempo que duró, de 1851 a 1864, antes de pasar a reconvertirse en la actual Brentwood (Greenberg, 2012), lográndose así implantar los ideales políticos recogidos en el libro de Warren *True Civilization. An Immediate Necessity, and the Last Ground of Hope for Mankind*, publicado en 1863. En estos mismos años, y en las proximidades de Boston, Lysander Spooner elaboraba las líneas de pensamiento que quedarían plasmadas en su trabajo *No Treason: The Constitution of No Authority* (1867-1870). Spooner, como Thoreau en las páginas de *A Plea for Captain John Brown* (escrito en 1859 y publicado un año después), se había posicionado y pronunciado muy firmemente contra la sentencia recibida por el líder abolicionista, que moriría en la horca el mismo año en que fue redactado el texto de Thoreau.

En lo que toca de modo directo a las cuestiones aquí planteadas, orientándonos ya hacia el establecimiento de un diálogo entre el ideario de Thoreau, la obra cinematográfica de Peter Hutton (1944-2016) y la de James Benning (1942), cabe comenzar por recordar el especial interés de este último por formas de pensamiento y modelos de vida enraizados en el anarquismo, aun sin por ello -o precisamente por ello- dejar de ceder al espectador el sentido concedido a sus películas. Mientras que las conexiones de Hutton con el ideario de Thoreau residen en primer lugar en la naturaleza de las imágenes -lo que a su vez, no obstante, incorpora consideraciones sociales, políticas, económicas, ecológicas, etc.-, los lazos entre la obra de Thoreau y la de Benning resultan, al menos desde la aproximación inicial aquí planteada, más explícitos. Por de pronto, cabe exponer que un breve fragmento de Thoreau, correspondiente al inicio de *Walden*, será leído por el cineasta en su trabajo *Concord Woods* (2014), que a su vez dialoga con dos filmaciones anteriores, *Stemple Pass*

(2012) y *Two Cabins* (2011). En esta última, Benning presenta media hora de grabación repartida en dos planos fijos tomados desde el interior de las réplicas de las cabañas de Thoreau y de Ted Kaczynski (Unabomber) levantadas por el cineasta en Sierra Nevada (EE.UU.).¹ El encuadre de la cámara, estático, en consonancia con los férreos principios del cine estructural, atraviesa, desde el interior de ambas cabañas, las ventanas y se detiene en el escenario boscoso exterior. El único movimiento advertible, siguiéndose en ello motivos trabajados musicalmente por John Cage -figura admirada por Benning e influyente en su estética- recibidos a su vez de su interés en el taoísmo y, de modo general, en sabidurías orientales tradicionales, corresponde a la luz cambiante del día, así como a los leves sonidos llegados de fuera, registrados por Benning no en el lugar de filmación, esto es, en Sierra Nevada, sino en los territorios en los que se emplazaron originalmente las cabañas de Thoreau y de Kaczynski.

Sólo un año después de concluir *Two Cabins* (2011), y según se ha anticipado, Benning presentará *Stemple Pass* (2012), en este caso dos horas de filmación repartidas en cuatro simétricas secuencias -cada una de ellas correspondiente a una estación del año, en consonancia con un modelo de escritura practicado ya por Thoreau-. En este film, al inicio de cada una de las secuencias se recitan pasajes del diario de Kaczynski, al tiempo que el plano, estático, recoge un paisaje natural en el que queda, a un extremo de éste, la réplica de la cabaña de Kaczynski. Símbolo de retiro y de rechazo de la urbe moderna, la cabaña, motivo recurrente en los trabajos de Benning según recuerdan Lübecker y Rugo (2017), queda vinculada a un modelo de vida que rechaza la concentración masiva y que no es posible dejar de asociar al espacio habitado -aun por un tiempo breve de su vida- por el autor de *Walden*. Frente a las unidades habitacionales remitentes, según señala Anselm Jappe en *La sociedad autófaga* (2019), a las mónadas leibnizianas, relacionadas con el aislamiento interior del individuo en el territorio urbano, la cabaña se presenta como forma de preservación de la individualidad, si bien desde una situación inclusiva en el entorno. De regresar a *Two Cabins*, y aun cuando la interpretación de los trabajos de Benning es, precisamente por la característica neutralidad de su modo de narrar, abordable desde diferentes ángulos, no está de más recordar que, frente al contrapunto aparente que uno puede representarse una vez confrontadas las figuras y los idearios de Thoreau y de Kaczynski, el realizador destaca que cuanto le interesa no es una valoración moral, sino una exploración de las condiciones materiales e ideológicas de existencia con las que dialogan ambas figuras. Aquello que, en fin, se resalta, es la respuesta de dos sensibilidades escasamente domesticables por las dinámicas económicas, sociales, políticas, etc., a los entornos en los que se instalan. De modo más superficial y ajeno a matices, podría añadirse que el enojo de Thoreau hacia el individuo mecanizado -siempre en paralelo a su amor por el mundo no domesticado- deriva en Kaczynski en un odio radicalizado hacia el tecnócrata y hacia los mecanismos sociopolíticos en los que el sujeto se integra/desintegra.

Benning, por lo demás, filmará estos trabajos siguiendo medidas muy meditadas tanto en lo espacial como en lo temporal -en ocasiones se ha hecho referencia a que esta

1. Emplazamiento al que han dirigido sus pasos no pocos pensadores y creadores que han buscado, en uno u otro momento de su trayectoria, modelos de vida alternativos.

medición al detalle no cabe desvincularla de su interés por las matemáticas, disciplina en la que se formó en su juventud y que aproxima, según ha recordado el propio cineasta, sus intereses teóricos con los de Kaczynski-, de modo tal que la propia simetría y regularidad de las obras en estas páginas atendidas concentran y proyectan unas coordenadas específicas de pensamiento. Se trata de un principio axial en el cine estructural que podría vincularse, perfectamente, con la naturaleza geométrica de las creaciones plásticas de Barnett Newman o de Mark Rothko, y con las musicales de Morton Feldman y del propio Cage, por remarcar algunos lazos compositivos pertenecientes a un mismo contexto estético. El tratamiento del espacio y del encuadre posee, en el cine de Benning, en todo caso, un alcance que supera significados meramente formales.² Cada uno de los encuadres y sus respectivas mediciones orienta el sentido interpretativo aun sin determinarlo, proponiendo meramente una serie de coordenadas que el espectador no puede eludir a la hora de articular su reflexión. Esta continuidad de la obra, no cerrada en el mensaje del autor, sino a lo sumo en la forma en que es recibida por el espectador, da forma a una filosofía por medio de imágenes, a modo de género cinematográfico conforme al que algunas de las características habituales que el sistema ha impuesto sobre la forma de escenificación de las imágenes, sintetizables -dichas características- en la exposición de un objeto de disfrute, entretenimiento y ocio, quedan desarticuladas o en todo caso reenfocadas, dado que cuanto ahora se propone es un ejercicio especulativo, reflexivo, que perfectamente puede requerir de un agotamiento o fatiga en el espectador. El tedio -elemento central no sólo en el cine de Benning, sino asimismo en el de Hutton e incluso, por seguir estableciendo correspondencias, en la obra de John Cage-³ experimentado por el espectador en trabajos como *Ruhr* (2009), es condición indispensable para dar pie a la deseada reflexión. Regresando a las obras atendidas, los encuadres recogidos desde el interior de las cabañas se configuran como objetos de pensamiento, al tiempo que, de situarnos fundamentalmente en el punto de vista del cineasta, se proyectan como ejercicios de autorreflexión sobre el acto de filmar, de percibir. Meditaciones, pues, sobre el tiempo, el espacio, el hombre, la naturaleza. De manera más concreta, testimonian una reflexión sobre la propia imagen -lo que da lugar a vínculos platónicos en torno al mundo de ideas matemáticamente explorado y su contraste con el mundo de sombras- y, en consecuencia, sobre el cine. Las imágenes encontradas o *found paintings* (Lübecker & Rugo (2017) de Benning -así define él mismo sus encuadres/obras- funcionan, en fin, como expresiones propiciadoras de la concentración que en este caso confrontan el pensamiento y el espacio interior del individuo -en alusión a los protagonistas ausentes de sus obras, los espectadores, él mismo como creador- con una exterioridad que, al menos por momentos, queda disociada de la interioridad.

2. Pues da forma a una reflexión sobre la dialéctica entre el orden y el desorden en diferentes territorios de realidad: moral, político, estético e incluso cósmico.

3. Y entendido, tal como en Wittgenstein, como marco que posibilita un grado óptimo de reflexión y creación.

2. CACERÍA Y HALLAZGO DE IMÁGENES

La aludida consideración, por parte de Benning, de que las imágenes a partir de las que se articulan sus obras adquieren el carácter de pinturas encontradas -*found paintings*- dialoga con el interés, por parte de John Cage -que alentó al cineasta a que abandonase las matemáticas y se dedicase al cine-,⁴ por lo azaroso e imprevisible como elementos centrales del acto creativo. En este punto la forma de trabajar de Benning difiere -aun sin dejar de observarse vínculos comunes- de la de Peter Hutton, quien va a hacer alusión a un salir a la caza de las imágenes, imponiendo con ello una mayor decisión y actividad en este paso del proceso creativo. Sea desde una mayor pasividad o desde una mayor actividad tanto mental como física -pues el trabajo de ambos dialoga intensa y explícitamente con aspectos axiales en el *Land Art*-,⁵ tanto en el cine de Benning como en el de Hutton ocupa un papel central la idea de hallazgo, lo que a este último le va a llevar a identificar su modo de trabajar y de crear con la escritura de un diario visual,⁶ exponiéndose con ello -y también con el propio hecho del hallazgo- una afinidad con el proceso creativo de Thoreau. De manera un tanto instintiva y primaria, el acto creativo se presenta como la salida del cineasta a la captura de aquello que se le ofrecerá al espectador, esto es, las imágenes -sólo aparentemente puras, exentas de significado-. La desnudez, por su parte, desde la que Benning las presenta -rasgo compartido con Hutton, si bien en su caso desde su vínculo con el concepto de lo sublime- requiere de un ejercicio de autodisciplina por parte del espectador para su correcta asimilación. Se propone así una actitud ante la experiencia estética opuesta a -o al menos desmarcada de- las prácticas dominantes. Frente a la natural asociación del cine con el placer y el entretenimiento, tanto Benning como, en menor grado, Hutton,⁷ invitan -y obligan- a una recepción a menudo incómoda, demandante de un autodomínio que llega a vincular sus creaciones con el orden de lo ritual -aspecto a su vez relacionado con el sentido de la

4. A partir de la influencia de Duchamp en Cage podría plantearse una relación entre el *ready made* duchampiano y la *found painting* de Benning. Pese a todo, hay diferencias en tanto que el *ready made* es un concepto relativamente complejo que exige el tratamiento previo del objeto por parte del creador. El propio Duchamp se encargó de definir con concreción las especificidades que el *ready made* debía poseer.

5. Entre los vínculos explícitos queda, en primer término, el homenaje que Benning le rinde a Robert Smithson en su film *Casting a Glance* (2007).

6. De entre los cineastas recientes que hacen uso de esta misma técnica compositiva cabe destacar, entre otros, al galés Scott Barley.

7. Dualidad enraizada en la distancia existente, de tomarse de modo monolítico y en bruto -esto es, más allá de las prácticas de los creadores, a menudo más difusas y de límites más permeables-, entre un modelo experimental orientado hacia la poética de lo sublime y otro orientado hacia el ejercicio reflexivo, filosófico, correspondiente al cine estructural. A continuación, se presenta un pasaje significativo tomado de una entrevista a Peter Hutton. El fragmento, en el que queda sintetizada dicha distinción, no se corresponde con una de las respuestas ofrecidas por el cineasta, sino con un comentario realizado por el entrevistador, Toni D'Angela: «el cine experimental americano se caracterizaba (no sólo pero sí principalmente) por 'el cine lírico' de Brakhage y Baillie, y el 'cine estructural' de Snow, Sharits, Frampton y otros. Los primeros se centraban en lo que llamamos el 'ojo inculto', imágenes bellas, la política de la belleza, los segundos en la deconstrucción del aparato filmico, mostrando la maquinaria del cine. Entendiendo que son sólo fórmulas (ojo/mente) [...]» (2016). En todo caso, como se ha advertido previamente, de igual modo que la poesía muy a menudo deriva o se consustancia con la más elevada reflexión, ambos modelos de cine habitualmente se despliegan, mutuamente, el uno sobre el otro.

espacialidad y de la temporalidad manejados-. En oposición al curso de domesticación estética al que, en nuestra sociedad, casi por norma, queda sometido, o en verdad al que decide someterse el artista -y en el que toma parte, en paralelo, el propio receptor/espectador-, y que le lleva a crear no a partir de lo que podríamos sintetizar como sus necesidades orgánicas, sino de las exigencias o recompensas de un sistema económico-cultural, se propone en el cine de Benning, así como en el de Hutton, un modo de hacer y un resultado final interpretables como mecanismo de resistencia.

Continuando con las consideraciones expuestas, aun cuando la idea de hallazgo, o más bien de atrapar la imagen, está presente e incluso no deja de ser central en el cine de Peter Hutton, y esto en parte emparenta su labor con la de Benning -en alusión a los sonidos y movimientos visuales que irrumpen en el encuadre-, es preciso destacar algunas particularidades que distancian la disciplina y filosofía estética de ambos creadores. Cabe recordar en este punto que Hutton ha mostrado, en cintas como *Landscape (for Manon)* (1987), algunas de las más bellas imágenes del cine experimental, siempre de espaldas a un modelo de filmar narrativo. El mundo de imágenes del cineasta de Detroit, cuya formación artística se inició en el ámbito de la pintura, se ve dominado por flujos cromáticos y sensoriales, por la imponente intensidad de las imágenes, no perturbadas por el lenguaje y, por tanto, identificables con una intención esencialmente poética -consistente en decir el mundo de forma inmediata-. Se propone con ello la experiencia de un estado contemplativo con ajuste al que el espectador deseablemente anula su juicio crítico y queda suspendido, arrojado a la plenitud vital de la imagen.⁸ Si la poesía -o al menos un modelo concreto de poesía- pretende mostrar el mundo desprovisto de palabras por medio de la palabra, esto es, una realidad primera correspondiente al mundo no interpretado, acaso encuentra en su proyección cinematográfica -en modelos filmicos como el de los dos cineastas protagonistas de este texto- su expresión más transparente, más sublimada: poesía sin palabras. Ahora bien, según se viene exponiendo, mientras el trabajo de Hutton sale de forma decidida en busca de lo sublime, en Benning domina un interés por rescatar un estado reflexivo a partir de tomas aparentemente banales, en las que la cámara registra motivos como el paso, monótono, de trenes o de automóviles.⁹

Se trata de aspectos compositivos que permiten seguir estableciendo puentes con la obra de Thoreau, quien, pese a su característica tendencia analítica, articula una narrativa que, de modo constante, busca dar expresión a una vivencia inmediata. Una experiencia que hasta cierto grado implica un retirarse para que el mundo aparezca. En este orden de cosas, si bien el cine de Hutton resulta más despojado de intenciones discursivas que el de Benning, la severidad en ocasiones imponente de su propuesta guarda relación con lo

8. Desde aquí resulta inevitable pensar en la fenomenología husserliana, así como, en relación directa con la visión, en la de Merleau-Ponty: «La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être. [...] Dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression» (1964, pp. 86-87).

9. Y sin embargo sería injusto no dejar constancia de que, pese al distinto tratamiento y sentido del concepto de belleza que advertimos en Hutton y en Benning, o, en todo caso, al diferente diálogo que se establece con dicho concepto por cada uno de ellos, Benning ha dejado asimismo intensísimas imágenes en secuencias como, en primer lugar, la que cierra la aludida *Ruhr* (2009).

que Michel Onfray, en referencia al pensamiento del Thoreau, presenta como celebración de un «*pathos* de la distancia» (p. 26), una subordinación de la subjetividad ante lo que no puede resultar domesticado, y desde la que emerge la experiencia de lo sublime, puesta por el autor de *Walden* en relación con una sensibilidad ascética, en alusión a la conciencia de existir al servicio de algo superior -en este caso la naturaleza-, y no al revés: «todo lo que encontramos en lugares fríos e inhóspitos, como las cumbres de las montañas, merece nuestro respeto: está dotado de la inocencia más robusta, de la verdadera firmeza puritana» (Thoreau, 2014, p. 16); firmeza orientada al detenimiento en formas de pensamiento y de sensibilidad desnudas, en el sentido que el propio Thoreau, en la continuación de su reflexión, expone elocuentemente: «Lo demás se retira en busca de refugio, y por lo tanto, lo que permanece ahí fuera tiene que ser parte de la estructura original del universo, con un valor comparable al de Dios mismo.» (p. 16). Y sin embargo no se trata de una afirmación religiosa en el sentido ortodoxo, sino que el acento, conforme a la locución «con un valor comparable a», recae sobre un sentimiento a lo sumo panteísta, tan próximo en ello al mundo expresivo de Hutton, quien, como Thoreau, demanda el silencio y la soledad para experimentar el mundo de forma genuina.

Sea de modo contemplativo, sea por vía reflexiva, el trabajo de Hutton y el de Benning van a dar forma a un permanente diálogo entre el sujeto y el contexto en el que éste habita, a partir de una crítica del mundo urbanizado y un encuentro ensimismado con la naturaleza y, por derivación, con el silencio verbal que la gobierna. Según se ha anticipado, la influencia de Cage resulta destacable en ambos autores. Señala Maderuelo al respecto que

la razón por la que estos dos documentalistas experimentales paisajistas [Hutton y Benning] se sienten fascinados por el compositor norteamericano no tiene ningún misterio. Cage fue el mentor de varias generaciones de artistas practicantes de Land Art y constructores de earthworks como Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long o Robert Smithson. Además, fue autor de cinco obras musicales que llevan por título Imaginary Landscape con las que buscaba transformar la música de ambiente, en puro paisaje sonoro (Maderuelo en Muñoz, 2014, p. 129).

En consonancia con las enseñanzas de Cage, la imagen en ambos, ante todo en Benning, ejerce como marco acogedor de recurrentes sonoridades que pasan a ocupar el centro -si se puede hablar de tal- de sus películas-composiciones. Los sonidos ‘caen’ sobre el encuadre, tal como lo hacen en el espacio receptor que, en el compositor estadounidense, constituye la obra 4’33’.¹⁰ Se genera con ello un contraste que idealmente posibilita dirigir la atención hacia el silencio que la acoge -en Cage vinculado con el ideario taoísta y zen, de notable influencia en la contracultura americana de los 60 en la que se forman tanto Hutton como Benning-.¹¹ Por lo demás, cabría también destacar

10. Y que el propio compositor pone en relación con su experiencia acústica, en la Universidad de Harvard, dentro de una cámara sorda (Cage, 2018).

11. Una influencia que a Estados Unidos llega, en primer lugar, a través de D.T. Suzuki, a cuyas conferencias en Columbia Cage asistió. Por su parte, Hutton ha aludido, en alguna ocasión, al gracioso encuentro/desencuentro que, también en un entorno universitario, le permitió cruzarse unas palabras con Suzuki, antes de salir corriendo preso de vergüenza.

que el propósito meditativo de las composiciones de Cage encontrará en los textos de Thoreau un elemento de apoyo y diálogo, tal como ocurre en *Empty Words* (1974), pero también en los grabados que llegó a realizar a partir de dibujos tomados de los cuadernos del autor nacido en Concord.¹²

En el trabajo de Cage, como en el de Hutton y en el de Benning, cabe aplicar la máxima planteada por Thoreau relativa a que aquello que entorpece el silencio de la obra es expresión de un ruido y de una ignorancia. El modelo ascético de creación atendido en estas páginas requiere -y en ello se siguen aún premisas taoístas, así como de otras muchas latitudes espirituales- de una pobreza de medios, pobreza expresiva y, deseablemente, desnudez receptiva: «Lo que llamamos conocimiento es a menudo nuestra ignorancia positiva, mientras que la ignorancia es nuestro conocimiento negativo. [...] Lo más alto a lo que podemos aspirar no es el Conocimiento, sino la Simpatía con la Inteligencia» (Thoreau, 2014, pp. 103-104). La parte final de la cita se presenta saturada de resonancias que, por de pronto y en lo que afecta directamente a los aspectos aquí abordados, vuelven a exponer la idea de una vía intuitiva de conocimiento lograda a partir de la desnudez del yo y el (re)establecimiento o (re)integración del ser en la naturaleza -entendida ahora no ya en el sentido vinculado a la teoría del paisaje y de lo sublime, que no deja de ser un concepto cultural, sino a lo *radicalmente otro*, incluso en referencia a lo *radicalmente otro* que constituye al propio sujeto-. Se trata de un testimonio que posibilita establecer lazos o correspondencias con el sentido de las únicas palabras presentadas por Hutton en *At Sea* (2007), tomadas de Joseph Conrad: «Al nacer, el ser humano se precipita en un sueño, como un hombre que cae al mar» (2007).¹³ Ésta es, en verdad, según recuerda Muguero (2010), la única intromisión verbal -escrita u oral- presente en toda la trayectoria del cineasta, lo que viene a apuntalar la idea de un estar en un mundo desempalabrado -en línea con la propuesta del radical anarcoprimitivista John Zerzan, cuyo interés por el

12. Presentamos la siguiente información en torno al proceso compositivo de una de las series de Cage sobre los dibujos de Thoreau -*17 Drawings by Thoreau* (1978)-: «John Cage, perhaps best known for his avant-garde musical compositions, applied the same principles of chance and indeterminacy that defined his music to his visual art. In 1978, Cage began working with Crown Point Press in California to produce prints with the same concept of “chance operation” that he had previously explored in musical compositions like *Music of Changes*. In the collection of etchings *17 Drawings by Thoreau*, produced in that first year, Cage used drawings from Henry David Thoreau’s journal, which would be selected and arranged by chance through Cage’s pre-planned parameters. For Cage, chance operations allowed him to remove subjectivity from his art and to mimic nature’s form of operation. He also believed that his creative philosophy closely aligned with that of Henry David Thoreau, admiring how he “hoped to find a way of writing which would allow others to not see and hear how he had done it, but to see what he had seen and to hear what he had heard.” By combining his artistic process with Thoreau’s drawings, Cage doubles down on the way both his own work, and that of Thoreau, obscure the artist’s subjective influence in favor of natural unpredictability.» (*The Loeb, s/f*). En este trabajo adquiere un protagonismo, por tanto, el papel del azar, desde un vínculo entre la antigua sabiduría oriental y, acaso, la influencia surrealista y dadaísta -vía Duchamp-. De modo general, la alusión a la forma de operar de la naturaleza permite plantear un diálogo/alteridad entre la selección natural y la selección -en este caso aleatoria- estética -nuevamente en lo tocante a las prácticas surrealistas y presurrealistas: Dadá, Lautréamont, pero acaso también, orientándonos hacia otros lugares y ubicándonos en los cimientos de las matemáticas modernas, al cruce de caminos entre la filosofía analítica oriental y la occidental explorado por Leibniz-.

13. Si partimos de la idea, al menos, de que dicho ir a la deriva origina en el individuo, en el momento en que no ofrece resistencia ante su estado a la intemperie, un sentido de embriaguez existencial, esto es, de confusión con la naturaleza. No deja de aflorar en esta imagen el estado correspondiente al ‘sentimiento oceánico’ estudiado por Freud, si bien ahora desde un sentido trágico, disolutivo.

pensamiento de Thoreau es una constante asimismo en su obra- como único modo de no vivir en oposición a la naturaleza, en tanto que el lenguaje tiende, como rasgo inherente a sí mismo, a imponer el dominio de la razón instrumental sobre lo que podríamos definir como una razón natural.

3. EL SILENCIO Y LO SUBLIME

El silencio y un cierto ascetismo aproximan el cine de Hutton a una suerte de oración panteísta. Se trata de un aspecto que en Benning queda, en cambio, vinculado a una forma más concreta de estar en el mundo, de participar de él.¹⁴ Los escritos de Thoreau, por su parte, tanto por su meticuloso examen -interior y exterior- como por la tendencia a la búsqueda de una regularidad y proporción en la naturaleza -y por tanto en sí mismo, nuevamente sin que quepa desvincular este hecho de categorías ascéticas-, llegan a adquirir la fisionomía de libro de horas. Con el ánimo de establecer conexiones sugerentes, y replegándonos sobre la creación audiovisual que guía este trabajo, cabe advertir enfoques afines tanto desde la corriente estructural como desde el *slow cinema*. Es el caso del cine de Jonas Mekas,¹⁵ Stan Brakhage o, acaso en primer lugar, Nathaniel Dorsky, en referencia a su *Hours for Jerome* (1980-1982).¹⁶ En lo tocante a Hutton, esta identificación cabe, además, presentarla desde la asimilación de su trabajo a un álbum fotográfico, objeto, según recuerda el propio cineasta en algunas de sus entrevistas, querido y remitente a su infancia. Esta última identificación puede advertirse tanto desde la rítmica sucesión de las imágenes como a partir de los acentuados cortes que se dan entre ellas, en los que el fundido se corresponde con el paso de cada página del metafórico álbum.

El presente discurrir de las imágenes impone un ritmo característico de este modelo expresivo que a menudo, tal como ocurre en la obra de Mekas, establece un diálogo patente con los orígenes del cine, un aspecto al que será preciso regresar algo más adelante. Por ahora conviene avanzar algo más en lo referente a la atención prestada a la modificación del paisaje conforme el avanzar de las horas del día e incluso de las estaciones, así como a la identificación de esos cambios con reflejos de la interioridad. Se trata de motivos que aproximan la mirada de Hutton a la estética romántica -incluyendo antecedentes

14. El siguiente pasaje de la entrevista que Silke Panse le realiza en Duisburgo, en el año 2009, resulta al respecto ilustrativo: «SP: Your later films seem to have become more spiritual through looking at land. JB: Yeah, well, landscape makes you realise how small you are. I think, just the understanding of how small you are is really a part of being spiritual, you know - that there is a kind of giving in to the whole and that the individual is so small. I think that's religious with a small 'r' anyways» (2009, p. 66).

15. En referencia, ante todo, a *Walden* (1968), trabajo que filma a modo de diálogo con la obra de Thoreau.

16. Hutton mismo se encarga de señalar algunos de sus referentes: «Me impresionaban muchos directores: Mekas, Nelson, Connor, Menken, Brakhage, Baillie, Deren, Anger, Snow, etc. Muchas de mis influencias artísticas vienen de mis profesores de arte chino y japonés en Hawái». (D'Angela, 2016).

y continuadores¹⁷ europea y americana, un encuentro que se hace explícito en lo concerniente a la expresión pictórica. El cineasta se ha detenido a recordar la influencia de la obra de Turner en su forma de filmar. Resulta difícil no observar algunas de sus escenas sin traer a la mente, a su vez, los paisajes de Friedrich o, dando un breve salto en el tiempo, las marinas de Whistler, donde lo sublime deja paso a la expresión de un tono melancólico. El hecho, reiterado por Hutton y por Benning -central a su vez en Thoreau-, de que la actividad creativa encuentra su complemento en el viaje y en el camino, a modo de fenomenología del acto creador, trae asimismo al recuerdo la imagen del poeta errante,¹⁸ que -por lo común de forma trágica- busca cerrar la herida que lo une/desune con el/del mundo (Lenz, Hölderlin, Wordsworth, etc.). Hutton lo expone sucintamente: «me formé con la tradición de ese espíritu libre que vagaba por el mundo, registrando impresiones» (MacDonald, 2020a).¹⁹ Parece, por lo demás, innecesario destacar puntos de encuentro no sólo del cine de Hutton, sino también del elaborado por Benning, con la estética beat, pensando, en lo relativo al hecho discursivo que es el caminar, en Kerouac y, acaso en primer lugar, en Snyder.²⁰

Según referíamos antes de este último apunte, el afán por plasmar en la pantalla el mundo experimentado de la forma más inmediata posible, sin el uso ensordecedor de la palabra, vincula tanto el cine de Benning como, sobre todo, el de Hutton, con una concreta tradición creativa y, de modo específico, pictórica. Referentes primeros en ambos los encontramos, de modo directo o indirecto, en la pintura paisajística norteamericana, en

17. También es preciso destacar el vínculo con la estética impresionista. Tal como Monet pinta la Catedral de Rouen en diferentes momentos del día, así Benning y Hutton presentan un mismo paisaje que va levemente transformándose con el paso de las horas.

18. Resulta innecesario presentar el sentido que el acto de caminar tiene para Thoreau, pues pudiera decirse que recorre cada una de sus páginas y de sus pensamientos. Con todo, no me resisto a dejar anotado este bello pasaje: «En el curso de mi vida apenas me he topado con una o dos personas que comprendían el arte de caminar, esto es, de dar caminatas; que poseían una aptitud, por así decirlo, para deambular a modo de *sauntering*, una hermosa palabra que se deriva de “aquella gente ociosa que vagaba por el campo en la Edad Media, pidiendo limosnas con el pretexto de dirigirse a la Sainte Terre”, a Tierra Santa; de manera tan frecuente que los niños comenzaron a exclamar, “¡Ahí va un Sainte Terror!”, un *saunterer*, uno de la Tierra Santa. Aquellos cuyos paseos nunca conducen a Tierra Santa, como dicen pretender, ciertamente son meros holgazanes y vagabundos; pero aquellos que sí lo hacen son *saunterers* en el buen sentido, el que yo le doy. Hay quienes, sin embargo, derivan la palabra de *sans terre*, “sin tierra u hogar”, lo cual, en el buen sentido, significaría “sin un hogar en particular”, pero también, a la vez, “cuyo hogar está en todas partes”. Pues este es el secreto de un deambular fructífero. Quien permanece sentado en casa todo el día puede ser el mayor de los vagabundos; pero el *saunterer*, en el buen sentido, no lo es más que el río sinuoso, el cual se halla en constante y diligente búsqueda de la vía más corta para alcanzar el mar. Pero yo prefiero la primera etimología, que de hecho es la más probable. Pues cada caminata es una suerte de cruzada que algún Pedro el Ermitaño predica en nuestro interior, incitándonos a reconquistar esta Tierra Santa de las manos de los infieles.» (Thoreau, 2021, pp. 17-18).

19. En relación con la estética del caminar y la multiplicación de perspectivas han escrito, entre tantísimos otros autores en los últimos años, Ottmar Ette, David Le Breton o Robert MacFarlane. Desde un punto de vista no sólo creativo, sino específicamente filmico, la referencia insoslayable es Herzog.

20. Más allá de que en la Beat Generation este nomadismo se configura como una suerte de flâneurismo a la americana -esto es, por de pronto, multiplicando los kilómetros, los recorridos-

alusión a la Hudson River School y, de modo más amplio, en la corriente luminista.²¹ Los elementos políticos asociados a dichas corrientes, enraizados en los idearios de Thoreau y de Emerson, se identifican con lo que, de modo general, ha dado forma a una tradición de pensamiento orientada hacia el ecologismo y modelos sociales ácratas, que constituyen una vía de pensamiento y de configuración política paralela a la tendencia dominante en la historia estadounidense. La oposición del mundo de la imagen al mundo de la palabra, o más certeramente, la crítica que desde un concreto modelo ideológico se le ha hecho a la palabra en su desarrollo histórico como objeto de alejamiento del mundo, más allá de constituir un motivo central de reflexión desde finales del XIX, se remonta en el tiempo siglo tras siglo en el curso de recurrentes debates en torno al lugar que han de ocupar tanto las imágenes como las palabras en nuestra civilización. De modo más concreto y en diálogo más intenso con el asunto explorado, en lo que toca a la posición -verbal- del individuo en el mundo -no verbal-, advertimos que los desarrollos sobre lo sublime generados en el siglo XVIII -Addison, Burke, Kant- encuentran su continuidad natural en la formación y evolución de la mirada romántica. En este lugar, y en lo que aquí concierne, ocupan un destacado lugar las figuras de Coleridge y, algo posterior, Carlyle, puentes entre la tradición alemana de inicios del XIX²² -Carlyle llegó a conocer a Goethe, con quien mantuvo una correspondencia regular, mientras que es recordado el viaje de Coleridge, junto a Wordsworth, a Alemania, movidos por el deseo de conocer de primera mano el clima de pensamiento que por entonces se generaba en dicho territorio- y el trascendentalismo americano -fundamentalmente a través, en este caso, de la amistad de Carlyle con Emerson, con quien intercambió asimismo correspondencia-. Richardson, en la biografía que le dedica a Thoreau, se detiene en esta continuidad natural entre los autores europeos prerrománticos y románticos y el movimiento trascendental, y pasa a abordar la cuestión desde el cruce de ideas que se da, en el ámbito pictórico, a través de la figura de William Gilpin (1724-1804), a quien presenta como una

gran influencia para Thomas Cole, fundador de la Escuela paisajista del río Hudson, y para su pupilo Frederick Church, el mayor pintor luminista y -más que ningún otro- el Turner de la pintura estadounidense. Gilpin, por tanto, tuvo un gran impacto en el diseño del paisaje estadounidense a través de Olmsted, en el paisajismo estadounidense a través de Cole y Church, y en la escritura estadounidense sobre la naturaleza a través de Thoreau (Richardson, pp. 353-354).

Conviene destacar, en este punto, y con el fin de entretejerlo con las ideas recién expuestas, la influencia que a su vez Gilpin encontrará en el concepto de lo sublime trabajado por Burke -frente al que propondrá el más 'domesticado' término de lo pintoresco-, abriéndose con ello un orden de relaciones del que no es posible omitir, ya por vía directa, ya indirecta y entre otros nombres, ni a Rousseau ni a Kant. Se

21. De igual modo que el objeto de estudio específico de este trabajo es la presentación de vínculos entre diferentes registros estéticos, también en lo tocante a la tradición luminista ha de destacarse que, sea de forma inmediata o mediata, y atendiendo a aspectos relacionados tanto con el puritanismo como con la significación de la luz y el color, en el marco de la cultura estadounidense la onda expansiva de dicha sensibilidad llega hasta creadores como Thomas Wilfred y, contemporáneo a nosotros, James Turrell.

22. Sin dejar de lado el hecho de que en Goethe convergen, sucesivamente, el *Sturm und Drang*, el Clasicismo y, aun por oposición y contexto cultural, el Romanticismo.

presenta aquí un recorrido que sobrepasa lo meramente estético en tanto que abre un diálogo con las realidades políticas del momento.²³ Cabe por otra parte destacar que este desbordamiento -perceptivo, epistémico- característico de lo sublime, frente al que queda evidenciada la insuficiencia de la palabra, guarda relación directa con el despertar de una imagen que no es ya la representativa/mimética, sino aquella otra vinculada al mundo del ensueño. Se trata de un nexo entre la mirada romántica y la tradición místico-visionaria.²⁴ Se presenta en este sentido, a partir de la libre autonomía de las imágenes, una forma pensante, una imagen pensante, que no requiere de una causalidad expositiva. La obra de Hutton, como la de Thoreau, no nace con el propósito de formalizarse como una narrativa cerrada, sino más bien a modo de recolección y entrega de unos apuntes -los materiales cazados- al espectador, siguiéndose en ello un modo de hacer, en cierta medida, fragmentario.²⁵ Este coleccionar, este acumular imágenes, constituye uno de los elementos que aproxima su trabajo al cine primitivo, no orientado a proponer una historia narrativa en el sentido que hoy resulta habitual. Se trata de un aspecto explorado con detenimiento por el recientemente fallecido Paul A. Sitney (2002) y, en nuestra lengua, por Horacio Muñoz Fernández (2014),²⁶ que interpreta este regreso a lo primitivo como un discurso reaccionario. Por lo demás, y volviendo al motivo específico planteado, es el libre ejercicio de contemplación, sin fin ulterior, el elemento que relaciona, a juicio de Scott MacDonald, la estética de Hutton con la de algunos otros cineastas y fotógrafos americanos tales como Ralph Steiner, Rudy Burckhardt, Nathaniel Dorsky, Larry

23. En relación con planteamientos en la órbita de la Revolución. Hay que recordar, en este punto, el interés e influencia de Thoreau por el ideario de Humboldt, a quien leyó, y el posicionamiento rotundo de Humboldt contra el esclavismo y el colonialismo. Los vínculos indirectos de Humboldt con el pensamiento revolucionario no pueden sintetizarse en unas pocas líneas, si bien es preciso recordar, al menos, que llegó a encontrarse y cartearse con Bolívar, así como su proximidad a círculos postrevolucionarios en el París de inicios del XIX.

24. De modo general, cabe añadir que las relaciones apuntadas entre la tradición pictórica norteamericana y el cine de Hutton han sido trabajadas con detenimiento por Benjamin Léon (2014) y por Scott MacDonald (2020a). Léon, centrado en el vínculo entre su cine y la pintura de Thomas Doughty y de Johnson Heade, aborda la influencia que cada uno de ellos recibe, siempre en relación con el concepto de lo sublime, por parte de Thoreau, apoyándose en fragmentos tomados de *The Maine Woods*, donde se plantea la alteridad -a su vez central en Benning- entre la vida en la ciudad y en el bosque, en un momento singular en la historia de Estados Unidos en el que el país, al que llegaban en masa inmigrantes procedentes de distintos lugares de Europa, comenzaba a urbanizarse y con ello a desenraizarse. Léon pone el acento en una búsqueda de identidad nacional en la que no sólo la política o la economía ocupan un lugar axial, sino asimismo cuestiones ecológicas.

25. Recuerda el cineasta, en entrevista con MacDonald: «Cuando hago una película, suelo buscar la forma bastante libre del cuaderno de apuntes en lugar de la obra acabada. Para mí, el material en bruto es lo me parece especialmente interesante sobre este trabajo, no la manera en que éste cristaliza, o cómo se le ha dado forma o se ha cerrado en una obra específicamente ‘acabada’. El hecho de coleccionar imágenes es mi interés primordial; al principio, siempre que empiezo un proyecto encuentro una increíble validez en el conjunto de lo que filmo, y siempre he luchado contra las implicaciones más formales, el hecho de hacer piezas acabadas» (2020b).

26. El autor, a la hora de recordar la proximidad del cine de ambos al de los Lumière y a Méliès, recuerda que «las características que, según Noël Burch (2006), definían el modo de representación primitivo (M. R. P) aparecen de forma habitual en la obra de James Benning y Peter Hutton: la autarquía del cuadro, la conservación del cuadro en conjunto, el plano secuencia, la necesidad de una lectura topográfica de la imagen» (Muñoz, 2014, 128). Páginas después, arguye: “Benning y Hutton retoman parte de los métodos de representación primitivos (la continuidad, el estatismo, lo toma única) pero aplicando una mayor duración a cada uno de planos y centrando su obra en el paisaje.» (p. 128).

Gottheim, Andrew Noren, Alfred Stieglitz y Charles Sheeler (2020a). MacDonald apunta, siguiendo este cauce relaciones, que la estética de Hutton tiene «un poco que ver con la ensoñación» (2020a). Con esto último se pone el acento en la tendencia a la infinitud de su mundo de imágenes y se asiste a la expresión de su ya apuntada sensibilidad romántica, tan presente a su vez en Thoreau, sobre quien Onfray añade que «su romanticismo es preferencia de lo sublime sobre lo bello: lo bello es una categoría atada al Dios monoteísta» (Onfray, p. 41). El concepto de lo sublime, en un marco desacralizado, se revela reñido con la idea de un orden cósmico, quedando el sujeto ensimismado en su marco de referencias. Cuanto destaca no deja de ser una disonancia o alteridad desequilibrada que en Benning se articula a modo de una constante reflexión, si bien desde un desinterés por un concepto clásico de belleza -resultado de una domesticación de la percepción- y desde una paralela atracción por cuanto no se deja enmarcar por medio de categorías tendentes a la cosificación del mundo, tan característica de la mirada burguesa.²⁷

4. REFLEXIONES FINALES

Iniciamos este tramo final del estudio indicando algo tan evidente como que, en verdad, hay tantos tipos de cine contemplativo como modelos o vías de contemplación. En este sentido, mientras que Benning propone un ejercicio de reflexión en torno al antropoceno y a lo que Emerson denomina el fósil del lenguaje, Hutton explora el concepto de lo sublime desde una concepción más próxima a lo sublime longiniano. Se perfila un encuentro que, si en el caso de Benning da forma a una reflexión tensionada sobre la naturaleza en la que se resalta la idea de que la propia naturaleza es un concepto cultural, en el caso de Hutton se propone una contemplación del mundo no disociada y en la que la mirada del individuo, dicho metafóricamente, se retira para que surja el mundo en su esplendor. En la obra de Thoreau vamos a encontrar tanto páginas marcadamente reflexivas y articuladas conforme a lo que podría denominarse una mirada política, como otras en las que tiene un mayor peso un detenimiento sereno en la naturaleza. Ambas formas de ver encuentran su punto de unión en la preocupación indigenista que ocupó al autor en la etapa tardía de su no muy extensa existencia. Siendo este hecho un vínculo que lo acerca a problemáticas presentes en la obra de James Benning. Recuerda al respecto Onfray que

durante los últimos doce años de su vida, Thoreau trabajó en un libro sobre los indios que permaneció en estado de notas (aunque dos mil ochocientas páginas de notas...). Con este material quería escribir 'una historia precolombina de América del Norte'. Para ello, leyó y estudió doscientas setenta libros y escribió, hacia fines de 1852 o comienzos de 1853, un ensayo bastante largo sobre el tema (pp. 32-33).

27. Cabe cerrar este apartado añadiendo puntualmente que esta tensión entre la naturaleza salvaje y la mirada excesivamente domesticada está presente en los tres autores que protagonizan estas páginas, así como en otros muchos que, en el contexto cultural norteamericano, han seguido las huellas de Thoreau. Es el caso de Aldo Leopold, el de Peter Matthiessen o, entre tantos otros, el de Annie Dillard. No cabe olvidar, remontándonos hacia atrás en el tiempo, el lugar central que John Muir ocupa en esta tradición.

Frente al cine de Hutton, de orientación eminentemente lírica, son los escritos políticos de Thoreau los que parecen llamar la atención de Benning, en referencia a la expresión del desquiciamiento que la lejanía de la naturaleza y la asfixiante sociedad tecnócrata origina en el individuo. Al igual que el trabajo de Hutton se asemeja a una caza de imágenes, o a un quedar raptado por ellas, y sus películas se presentan como un diario audiovisual que, a su vez, da forma a un paisaje interior, un paisaje anímico de tonalidad melancólica, la escritura de Thoreau se formaliza desde la intención de que la distancia entre la percepción y el papel quede suprimida, en consonancia por tanto con el trabajo del cineasta nacido en Detroit, que plantea la propia elaboración y reflexión sobre su obra como objeto, en sí mismo, estético -a modo de escritura sin guion-. Tanto Hutton como Benning exploran, en sus películas, sus particulares procesos de creación -esto es algo que, en Hutton, resulta especialmente advertible en *At Sea-*, muy en consonancia con la escritura en movimiento de Thoreau, que viene a testimoniar, según recuerda, una vez más, Richardson, lo que podríamos denominar su fenomenología de la composición:

El modo de escribir de Thoreau era el de un poeta. Empezaba con apuntes, percepciones, frases, breves retazos a menudo escritos en el reverso de sobres o en otros trozos de papel, y a menudo mientras caminaba. Más adelante, ya en su habitación, ampliaba los apuntes en su diario o en el cuaderno de notas o, a veces, en cartas. Más tarde aún, elaboraba una conferencia o un ensayo, o regresaba sobre un tema ya conocido, reuniendo fragmentos, algunos quizá de varios años atrás. Los cuadernos estaban indizados, por lo que era capaz de encontrar cualquier cosa en lo que se convirtió en el almacén de material de un escritor, cada vez más complicado y con múltiples volúmenes. Pasar de los apuntes al diario o al cuaderno, a la conferencia, al ensayo, era el patrón normal de evolución, y gran parte del trabajo creativo, el pulido de las frases, llegaba en la fase del diario o cuaderno, cuando trabajaba sobre un pasaje o una imagen o una frase (p. 192).

Se asiste conforme a ello a un ir coleccionando materiales que han de incorporarse en diferentes celdas imaginativas. La forma de componer de Thoreau se identifica con el modo de crear de un poeta, sí, pero también con el proceder de un naturalista, poniéndose el foco en la manera en que se genera el pensamiento y se formalizan las imágenes.²⁸ Una vez más cristaliza la búsqueda, la cacería, y con ello, relacionando estos motivos con los procesos compositivos de Hutton y de Benning, y en consecuencia con la tradición experimental de la que beben, una experiencia consustancial al cine primitivo, esto es,

28. En una de sus entrevistas mantenidas con MacDonald, relata Hutton: «Cuando hago una película, suelo buscar la forma bastante libre del cuaderno de apuntes en lugar de la obra acabada. Para mí, el material en bruto es lo me parece especialmente interesante sobre este trabajo, no la manera en que éste cristaliza, o cómo se le ha dado forma o se ha cerrado en una obra específicamente «acabada». El hecho de coleccionar imágenes es mi interés primordial; al principio, siempre que empiezo un proyecto encuentro una increíble validez en el conjunto de lo que filmo, y siempre he luchado contra las implicaciones más formales, el hecho de hacer piezas acabadas» (MacDonald, 2020b).

al cine anterior a la domesticación de la mirada del creador y del receptor.²⁹ Un modo de narrar, el representado por la escena de una cacería salvaje,³⁰ que Hutton comprende en oposición a la obra acabada, cerrada, identificable por el cineasta como 'la muerte del cine'. En este orden de cosas, la defensa de lo salvaje que determina el quehacer de cada uno de los autores que han protagonizado estas páginas afecta a todo ámbito de acción humana y, de forma específica, al mundo de las palabras y de las imágenes, cuya exposición en bruto, cuya negación a constituir un discurso, es en sí un fundamento estético, político y, de modo general, epistémico.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Riosalid, S. (2017). *No aceptaremos las ataduras. Jonas Mekas y la tradición norteamericana de Thoreau y Whitman*. Brumaria.
- Cage, J. (2018). *Silencio*. Ediciones Ardora.
- D'Angela, T. (2016). Música silenciosa, diarios de viaje, ecos del mundo. Hablando con Peter Hutton. *cinergiarevista.com*.
- Greenberg, J. R. (2012). Joshia Warren's Labor Notes. *Common Place. The journal of early American life*, 13.1
- Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga*. Pepitas de Calabaza.
- Léon, B. (2014). Peter Hutton et les fantômes de l'Hudson River School: L'image suspendue (espace, regard, mythe). *La Furia Umana*, 2021.
- Lübecker, N. y Rugo, D. (2017). James Benning: A Cinema of Our Times. *Edinburgh University Press*, s/n.
- MacDonald, S. (2020a). Entrevista con Peter Hutton (1). *elumiere*.
- MacDonald, S. (2020b). Entrevista con Peter Hutton (2). *elumiere*.

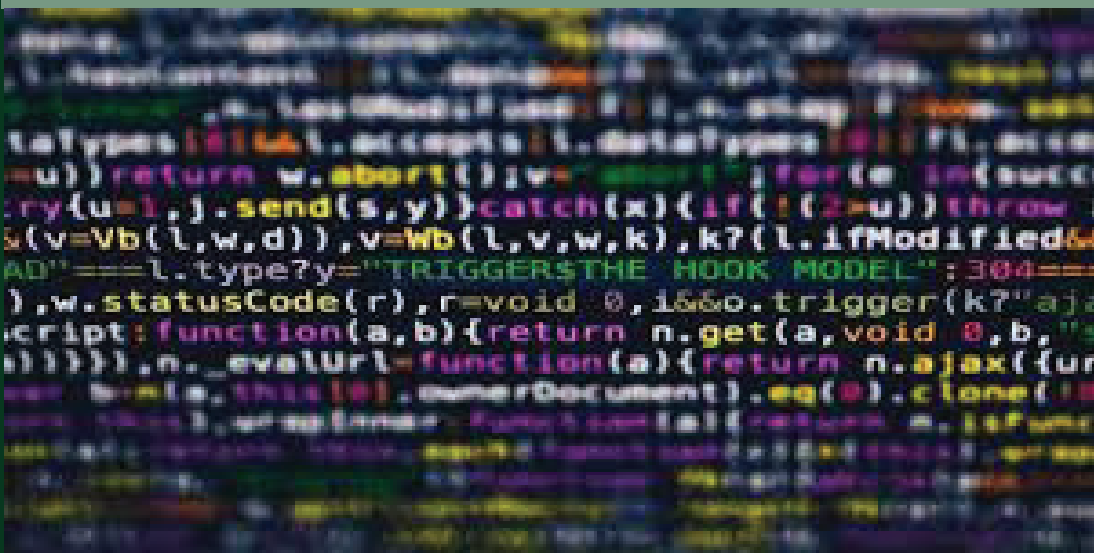
29. «No pienso en mi trabajo como una acumulación de películas aisladas, sino como un cuaderno de notas sobre mi vida, nada más. En mi Bolex llevaba una placa con el eslogan de Star Films, la compañía de George y Gaston Méliès que resume esta idea de vagar por el mundo filmando lo asombroso: 'El mundo entero a tu alcance'. Eso es: buscar afuera, no en la cabeza, buscar en las imágenes, también en la fase de posproducción. La estructura de mis obras surge de mirar de nuevo el material, una y otra vez, conforme proyecto las copias de trabajo. Raramente trabajo con una guía preconcebida, sino que espero que vaya surgiendo de las propias imágenes. A veces sigo alguna estrategia formal, secuencias basadas en aspectos compositivos, por ejemplo, pero el montaje es un proceso intuitivo. Y conforme más me gusta el montaje, más me seduce la idea de dejar que el espectador monte la película por mí. La muerte del cine va a tener lugar en la posproducción, en el trabajo de los laboratorios, y quiero estar ahí para verlo, es una aventura que no quiero perderme.» (Muguiro, 2016).

30. Fenómeno que guarda relación inmediata con la práctica pictórica impresionista europea y con la paisajística americana. Por lo demás, en el cine de Hutton y en la escritura de Thoreau el diario no responde tanto a una interioridad en sentido estricto -vinculado con las poéticas narcisistas-, sino a un encuentro con la naturaleza o una salida de sí que orienta la palabra y la imagen hacia la disolución entre la alteridad entre cultura y naturaleza. Señala Onfray que Thoreau mismo «Comenta la idea de que el diario dice más, con más fuerza y más precisamente, pues capta una idea espontánea» (p. 27).

- Martino-Maurice, A. (2015). James Benning et les fruits de la contemplation. *Horschamp*, s/n.
- Merleau-Ponty (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard.
- Muguiro, C. (2010). Peter Hutton. Entrevista. *Caimán. Cuadernos de cine*, s/n.
- Muñoz Fernández, H. (2014). El documental de retaguardia: James Benning y Peter Hutton. *Documental*, 10, 119-144.
- Onfray, M. (2019). *Thoreau, el salvaje*. Ediciones Godot.
- Panse, S. (2013). Land as Protagonist – An Interview with James Benning. En A. Pick y G. Narraway (eds.). *Screening Nature: Cinema beyond the Human* (pp. 60-70). Berghahn Books.
- Richardson, R. (2017). *Thoreau. Biografía de un pensador salvaje*. Errata naturae.
- Sitney, P. A. (2016). La soledad de Peter Hutton. *Caimán Cuadernos de Cine*, s/n.
- The Loeb* (s/f). 17 Drawings by Thoreau.
- Thoreau, H. D. (2014). *Un paseo invernal*. Errata naturae.
- Thoreau, H. D. (2021). *Caminar y Una vida sin principios*. Libro al viento.

Entre Algoritmos y Narrativas

**Comunicación,
Identidad y Consumo en la
Sociedad Conectada**



**Tatiana Hidalgo-Marí
Javier Herrero-Gutiérrez
(coordinadores)**

ISBN: 979-13-7006-735-9

Entre Algoritmos y Narrativas: Comunicación, Identidad y Consumo en la Sociedad Conectada

Coordinadores

Tatiana Hidalgo-Marí, Universidad de Alicante (España)

Javier Herrero-Gutiérrez, Universidad de Salamanca (España)

Editorial Dykinson



CONGRESO INTERNACIONAL DE
INNOVACIÓN EN COMUNICACIÓN
Y MEDIOS AUDIOVISUALES



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria d'Educació,
Universitats i Ocupació



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Facultad de
Ciencias Sociales



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UA

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Ciències Econòmiques i Empresarials
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

Resumen

Esta monografía reúne investigaciones que exploran cómo la comunicación se transforma en la era digital, desde la irrupción de la inteligencia artificial hasta la evolución del consumo cultural y publicitario. Se abordan los nuevos lenguajes en redes sociales, podcasts y vídeos, así como las narrativas políticas, corporativas y de sostenibilidad. También se analizan fenómenos sociales y culturales como la influencia de Instagram en contextos diversos, la apropiación tecnológica en la educación, o el papel del flamenco y las artes visuales en tiempos de pandemia. La publicidad y el branding se estudian frente a los retos de la fragmentación digital, los estereotipos y el *streaming*. Además, se destacan experiencias de desinformación y ciudadanía crítica, junto con el uso de las plataformas para crear identidad y comunidad. En conjunto, la obra ofrece una mirada plural y crítica sobre los cruces entre comunicación, tecnología y sociedad.

Los capítulos han sido revisados por pares no ciegos.

Coordinadores

Tatiana Hidalgo-Marí, Universidad de Alicante (España)

Javier Herrero-Gutiérrez, Universidad de Salamanca (España)

Maquetación

Alejandro Bernabéu-Serrano, Universidad de Alicante (España)

Financiación

Este volumen se edita gracias a las ayudas recibida por Generalitat Valenciana, para la organización y difusión de congresos, jornadas y reuniones científicas, tecnológicas, humanísticas o artísticas de carácter internacional (CIAORG-2024), para la anualidad 2025; también ha contado con el apoyo económico del “Programa propio V, modalidad C: Difusión de resultados de investigación” del Vicerrectorado de investigación, de la Universidad de Salamanca, anualidad 2025.

**Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional**



© Los autores

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-735-9

Maquetación:

Realizada por los autores

Índice

1. MÁS ALLÁ DEL CASTELLANO: LOS CASOS DEL EUSKERA Y EL GALLEGO EN LA FICCIÓN SERIADA DE PLATAFORMAS (2019-2024), por **Patricia Palomares-Sánchez y Jorge Abad-Pérez**..... 13
2. APROPIACIÓN TECNOLÓGICA Y USO ACADÉMICO DE LAS HERRAMIENTAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ESTUDIANTES DE COMUNICACIÓN PUNO-PERÚ, por **Flavio D. Abarca Macedo, Mauro Tapia Cruz y Yeni Pari Yana** 26
3. ASIMETRÍA DE IMPACTO Y RENDIMIENTO DE CONTENIDOS EN LAS COMUNIDADES DIGITALES DE LOS PRINCIPALES TALK-SHOW ESPAÑOLES, por **Miguel Ángel Díaz Monsalvo**..... 35
4. ESTRATEGIAS DE MARKETING Y COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL. BRANDING Y COMPROMISO SOCIAL EN LAS ONGS, por **Carlos Sáenz-Torralba**..... 56
5. ESTEREOTIPOS PUBLICITARIOS E INFLUENCIA SOCIAL: CONTRADICCIÓN ENTRE LA DEMANDA SOCIAL Y LA REALIDAD COMERCIAL. ANÁLISIS DEL CASO DE VICTORIA'S SECRET, por **Carlos Fanjul Peyró, Cristina González Oñate y Javier Bellmunt Cumplido**..... 67
6. REFLEXIONES ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN Y MANIPULACIÓN DE LA MARCA PERSONAL DEL REY SOL, por **Alfonso Freire-Sánchez y Roser Serra-Florensa**..... 88
7. CONECTANDO PASIÓN Y LIKES: EL FENÓMENO DIGITAL DE LA BANDA EL PASO Y LA ESPERANZA DE MÁLAGA, por **Diego Berraquero-Rodríguez y Francisco Javier Cristófol**..... 101
8. EL VÍDEO COMO MEDIO TRANSFORMADOR DEL LENGUAJE: DE LA RUPTURA NARRATIVA EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A LA CRÍTICA ALGORÍTMICA, por **Francisco José Gómez Díaz** 120
9. EL FUTURO DE LOS EVENTOS: INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y HERRAMIENTAS INNOVADORAS EN LA TRANSFORMACIÓN DEL SECTOR, por **Jacobo Ruíz Gil de Canales y Marta Perlado Lamo de Espinosa**. 134
10. LA TRANSMEDIALIDAD PARA LA COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA DESDE EL AULA DE POSGRADO. PROYECTO: PODCAST MAESTRÍA EN INVESTIGACIÓN SOCIAL (MIS), por **Jorge Sadi Durón**..... 147
11. COMPAÑERISMO Y CIRCULACIÓN DE CONOCIMIENTOS DURANTE EL COVID-19: ESTUDIO DE CASO, por **Luisa Alejandrina Pillacela Chin**..... 160

12. LOGOS EN PUBLICACIONES TEXTUALES DE PEDRO SÁNCHEZ EN INSTAGRAM, por Dragana Djordjevic	171
13. LAS PREFERENCIAS DE LA VELOCIDAD DE REPRODUCCIÓN RÁPIDA (2X) EN LOS AUDIOVISUALES, por Melissa Gurdián-Franceschi, Celia Andreu-Sánchez	192
14. ARTES VISUALES EN CONTEXTO DE PANDEMIA: ESTUDIO DE CASO CRONOLÓGICO Y COMUNICACIONAL, por Luisa Alejandrina Pillacela Chin	216
15. TRAZABILIDAD Y ETIQUETADO DE CONTENIDOS SINTÉTICOS: DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA A LAS <i>CONTENT CREDENTIALS</i> EN MEDIOS Y PUBLICIDAD (2010–2025), por Rafael Braza Delgado	234
16. ARGUMENTACIÓN EN LAS PUBLICACIONES DE PEDRO SÁNCHEZ EN <i>INSTAGRAM</i> , por Dragana Djordjevic	262
17. GENERACIÓN Z, PODCAST E INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA TRANSFORMACIÓN DEL ECOSISTEMA SONORO. EL FUTURO YA NO SE ESCUCHA EN LA RADIO, por Rafael Galán Arribas	285
18. EL RELATO CORPORATIVO DE LA SOSTENIBILIDAD: CLAVES REGULATORIAS Y NARRATIVAS EN TIEMPOS CAMBIANTES, por Elisa Regadera González y Pilar Marqués Martínez	296
19. FARMACEUTICOFERNANDEZ O CÓMO UTILIZAR LAS REDES SOCIALES PARA COMBATIR LA DESINFORMACIÓN, por Celia Sancho Belinchón	314
20. FASHION, SOCIAL MEDIA AND CULTURAL NORMS: A QUALITATIVE ANALYSIS OF INSTAGRAM’S INFLUENCE IN IRAN AND THE HIJAB ISSUES, por Mona Nateghi y Carmen Cristofol Rodriguez	328
21. DEL FORMATO CONTENEDOR A LA FRAGMENTACIÓN DIGITAL, por David Vicente Torrico	340
22. PROCESAMIENTO VISUAL Y MOTIVACIÓN EN EL CONSUMO DIGITAL: UN MODELO INTEGRADOR DE ATENCIÓN, INVOLUCRAMIENTO E INTENCIÓN DE COMPRA, por Coral Cenizo	359
23. NEUROEDUCACIÓN Y FLAMENCO: UNA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE ARTE, EMOCIÓN Y APRENDIZAJE, por Macarena Cortés-Vázquez ..	381

24. EL PODCAST CORPORATIVO COMO HERRAMIENTA ESTRATÉGICA DE COMUNICACIÓN INCLUSIVA: ANÁLISIS DEL CASO GRUPO SOCIAL ONCE, por Raquel Crisóstomo Gálvez, Cayetano Espinosa Bueso, Pilar Dobón Roux y Alfonso Muerza Ferrer	393
25. EL VÍDEO COMO MEDIO TRANSFORMADOR DEL LENGUAJE: DE LA RUPTURA NARRATIVA EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A LA CRÍTICA ALGORÍTMICA, por Francisco José Gómez Díaz	403
26. EL LENGUAJE VISUAL DE <i>MATADOR</i> (1995-2023): DISEÑO Y CONTENIDO EN UNA REVISTA DE CULTO, por Marta Rubio González, Laura González-Díez y María Tabuenca Bengoa	417
27. ADVERTISING IN THE STREAMING ERA: EVOLUTION, TRENDS AND BRAND STRATEGIES ON ON-DEMAND CONTENT PLATFORMS, por Santiago Mayorga-Escalada, Sergio Luque-Ortiz, David Alameda-García y Javier Casanoves-Boix , por	441
28. REVIEWING THE EVOLUTION OF SPAIN'S FMCG MARKET: BRAND TRENDS AND CONSUMER SHIFTS SURROUNDING THE COVID-19 PANDEMIC, por Javier Casanoves-Boix, David Alameda-García, Sergio Luque-Ortiz y Santiago Mayorga-Escalada	455
29. CIUDADANOS CRÍTICOS EN LA ERA DIGITAL: MULTIALFABETIZACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO, por Sara Mandiá Rubal, Maricela López Ornelas y Iván de Jesús Contreras Espinoza	469
30. HUELLA M Y LA DIMENSIÓN COMUNICACIONAL: TRANSPARENCIA Y CO-CREACIÓN EN MUSEOS HACIA LOS ODS, por Julio González-Liendo y Tatiana Fernández Llanes	482
31. COMUNICAR DESDE LOS MÁRGENES: ALFABETIZACIÓN DIGITAL CRÍTICA Y EMPODERAMIENTO RURAL, por Marushia Monroy-Vandersmissen y Magdalena Trillo-Domínguez	506
32. LAS SERIES DE TELEVISIÓN COMO RECURSO DIDÁCTICO EN LA FORMACIÓN DOCENTE, por Víctor Manuel Pérez-Martínez	528
33. INFORMACIÓN Y DESINFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA SALUD Y EN PERSONAS MAYORES DE 74 AÑOS: APROXIMACIÓN TEÓRICA Y REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA, por Pablo Hidalgo-Cobo, Isleny Cruz-Carvajal y María Rocío Guede Cid	541
34. COMUNICAR EN TIEMPOS LÍQUIDOS: INNOVACIÓN DESDE LA SOSTENIBILIDAD EN EL TERCER SECTOR COMO TRANSFERENCIA UNIVERSITARIA, por Rocío Moreno Pineda y Magdalena Trillo-Domínguez	552

35. DE LAS REDACCIONES A TIK TOK: NUEVOS CÓDIGOS Y REFERENTES AUDIOVISUALES EN LA ERA DE LA PARTICIPACION DIGITAL COMO MEDIACIONES DIDÁCTICAS DE LA COMUNICACION PERIODÍSTICA-SOCIAL, por **Pilar Yébenes y Hodei Ontoria** 585
36. DE CHAIRET D'ACIER: LO REAL Y LO APARENTE DEL MITO NACIONAL EN EL DOCUMENTAL MARROQUÍ POSCOLONIAL, por **Sara Temsamani**.. 601
37. ANÁLISIS CRÍTICO DEL FENÓMENO DEL 'PAPARAZZISMO' EXTREMO DESDE UNA PERSPECTIVA PSICO-ÉTICA, por **Santiago Burgoa Carbajal** ... 608
38. BOOKTOKER: LA RECOMENDACIÓN DE LIBROS EN LAS REDES SOCIALES, por **Gloria Gómez-Escalonilla, María Gladys Mathieu, David García-Marín y Jesús Ramé-López** 618
39. ANÁLISIS DE LA PROFESIÓN PERIODÍSTICA DESDE LA DIRECCIÓN DE LAS EMPRESAS PERIODÍSTICAS: OPORTUNIDADES DE EMPLEABILIDAD, por **Fernando Peinado Miguel, Dolores Rodríguez Barba y Javier Sedano Rodríguez** 631
40. LA IMPORTANCIA DE IDENTIFICAR EL USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LOS CONTENIDOS QUE CONSUMEN LOS JÓVENES A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN, por **René Sánchez Meza** ... 649
41. REESCRITURAS FAN Y MUNDOS POSIBLES. EL FANFICTION COMO ESPACIO DE REAPROPIACIÓN SUBVERSIVA DEL CANON DE HARRY POTTER, por **Claudia Ferrando-Paulo** 664
42. EL META-ESPECTADOR: ONTOLOGÍA, PRÓTESIS Y CUERPO EN EL USUARIO DE XR, por **Tobías Palma Stade** 675
43. EL USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN APLICACIONES DE NUTRICIÓN PARA OPTIMIZAR LOS HÁBITOS ALIMENTARIOS DE JÓVENES UNIVERSITARIOS: REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA, por **Encarnación López-Martínez, Cristina González Díaz y Christian Fortanet van Assendelft de Coningh** 688
44. LA DIMENSIÓN TRANSMEDIA DE LA CARICATURA POLÍTICA: EL CASO DE LAS VIÑETAS PERIODÍSTICAS DE PEPE FARRUQO EN *TELEVISIÓN CANARIA*, por **Lucas Morales Domínguez** 703
45. DISCOURSES AND VALUES OF TERRITORIAL BRANDING: AN ANALYSIS OF THEIR COMMUNICATION ON SOCIAL MEDIA, por **David Alameda-García, Javier Casanoves-Boix, Santiago Mayorga-Escalada y Sergio Luque-Ortiz** 714
46. TÉCNICAS Y HERRAMIENTAS PARA LA COMUNICACIÓN DE LA MODA EN EL METAVERSO, por **Eduardo Villena-Alarcón**..... 731

47. EQUIDAD DE GÉNERO EN EL FASHION RETAIL INTERNACIONAL: NARRATIVAS INCLUSIVAS Y REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD EN LA MODA CONTEMPORÁNEA, por María Salinas-Vázquez, Jonatán Camacho-Escobar y Juan Ferrando-Garrido	748
48. IMPACTO DEL FANDOM DE MARVEL STUDIOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO, por Yara Díaz Mora, José Ángel Garfias Frías y Roberto Alejandro López Novelo	770
49. COMPETENCIAS, CONTENIDOS Y METODOLOGÍAS DE LOS ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA, por Sara Padín Castro	782
50. CREACIÓN DE CONTENIDOS SONOROS TRANSMEDIA PARA LA DIVULGACIÓN DE LAS FINANZAS ÉTICAS. PERIODISMO Y APRENDIZAJE-SERVICIO, por Antonia Isabel Nogales-Bocio	797
51. EL DIÁLOGO ENTRE EL DISEÑO DE MODA Y LA COMUNICACIÓN: REVISIÓN DE LA FORMACIÓN EN MARKETING Y COMUNICACIÓN EN LOS GRADOS EN DISEÑO DE MODA EN ESPAÑA, por Gemma Barón-Dulce y Juan Ferrando Garrido	813
52. ESTUDIO DE CASO: LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL COMO HERRAMIENTA COMPLEMENTARIA EN UNA TESIS DOCTORAL DE HUMANIDADES, por Marta Méndez López de Bustamante	822
53. NARRATIVAS TRANSMEDIA Y DISCURSOS DE ODIOS SOBRE MIGRACIÓN EN ESPAÑA: ANÁLISIS CUALITATIVO DEL CASO ALCALÁ, por Nieves Santana Baute	834
54. EMILIA MERNES Y EL MP3 TOUR: COMUNICACIÓN TRANSMEDIA Y RESIGNIFICACIÓN DE LA ESTÉTICA Y2K, por Diego Delgado Santiago	843
55. LEGADO DEL PENSAMIENTO DE THOREAU EN LA OBRA AUDIOVISUAL DE PETER HUTTON Y JAMES BENNING, por Guillermo Aguirre	852
56. LAS EDADES DEL LUJO: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL, por Adriana Villanueva Lozano y Aurora López López	867
57. VALIDACIÓN DE CONOCIMIENTO GENERADO POR INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA EN PROCESOS EDUCATIVOS DE ESTUDIANTES DE COMUNICACIÓN, UNIVERSIDAD DE PAMPLONA, COLOMBIA, por Eliana Caterine Mojica Acevedo, Mauricio Rojas Contreras y Liliana Rojas Contreras	885

58. MUJERES EN EL CINE ECUATORIANO: PARTICIPACIÓN EN ROLES DE DECISIÓN Y TEMÁTICAS, por María Alejandra Pérez Quintana	894
59. DE LA ESCUCHA LINEAL AL CONSUMO BAJO DEMANDA: EL PÓDCAST EN EL ESTUDIO GENERAL DE MEDIOS, por Ángela Ruiz Martínez y María del Carmen Salgado Santamaría	910
60. FENOMENOLOGÍA DE LA AUSENCIA EN LA POESÍA AUDIOVISUAL DE SJ. RAMIR, por Guillermo Aguirre	922
61. PROCESOS RELACIONALES Y ALFABETIZACIÓN EN IA: PROPUESTA DE UN MARCO INTERDISCIPLINARIO PARA LA EDUCACIÓN CON IA GENERATIVA, por Àlex Valverde Valencia	934
62. NARRATIVAS INMERSIVAS PARA CONCIENCIAR SOBRE TRASTORNOS NEURONALES: EL TRASTORNO DEL ESPECTRO AUTISTA, por Begoña Ivars-Nicolás	953
63. LA COMUNICACIÓN DE LA EMERGENCIA CLIMÁTICA A TRAVÉS DE LA METEOROLOGÍA: APROXIMACIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DESAFÍOS FRENTE A LA DESINFORMACIÓN Y EL NEGACIONISMO, por Francisco J. Cerdà Bañón, Yolanda Cabrera García-Ochoa y Carmen Carretón Ballester	965