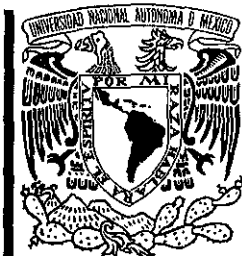


45
2e1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



Una Atlántida
Olvidada

Video y construcción
de la Memoria

Tesis

que para obtener el título de

/Licenciado en Comunicación Gráfica

Presenta

José Cuauhtémoc Rodríguez Sevilla

Director de Tesis:

Lic. Juan Carlos Mercado Macedo

Asesor:

Gerardo García Luna Martínez



México, D.F. 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

266026



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Capítulo 1

11

La continuidad móvil del
dibujo de las cosas

Sensitividad

Ilusión

Percepción Mente

Comunicación

Lenguaje

Oposiciones

Capítulo 2

La aparición de un fantasma en pleno mediodía luminoso

20

Experiencia

Sentidos

Conocimientos

Epistemología

Relatividad del conocimiento

Generación del lenguaje

Experiencia interior

Corporeidad del lenguaje

Voluntad de juego

Símbolos

Alegoría

Meditación simbólica

El mito

La metáfora

Sabiduría

Deseo y ciencia

Arte e irracionalidad

Locura y creación

Capítulo 3

El símbolo del Medio

Autobservación

Símbolo sintético

Videoarte

Cine

Espectáculos TV

Intertextualidad

Transgéneros

Arte medial

Inicios del video

Video personal

Vanguardias

Imagen de lo real

Géneros cinematográficos

Espacios autónomos

42

Capítulo 4

La estrategia medial
de la ilusión

5

Formatos

Ruinas del referente

Recuperación

Olvido e invención

Unidad

Virtualidad

Mémesis

9

Capítulo 5

El video en busca de sentido

Lo narrativo
Video manifiesto
Retratos
Apuntes
Transmisión medial
¿Un nuevo arte?
Memoria y experiencia en el video
Vicios
Tao
Educación de la sensibilidad
Movilidad del conocimiento
Movimiento
Relaciones de imágenes

68

83

Capítulo 6

Videos

Historia del agua
Invocación lenta
Superficies devocionales
Table of contents
Liquid Girls
Barbie does not live here anymore
Gaze
Mecánica nacional
California

Capítulo 7

90

Elementos para el análisis del video

Nivel de la producción material de la imagen
Niveles textuales de la imagen o isotopías
a. Elementos diferenciales de la expresión
b. Bloques sintagmáticos con función textual
c. Niveles intertextuales
Aportes de la teoría de la enunciación
Estructuras narrativas
Niveles de género
a. Género como mecanismos macrocontextual
b. Mecanismo del tópico

Indice

103

10



Primero hay imágenes, familiares u obsesivas;
naipes dispersos que coges y vuelves a coger
sin

Cesar,





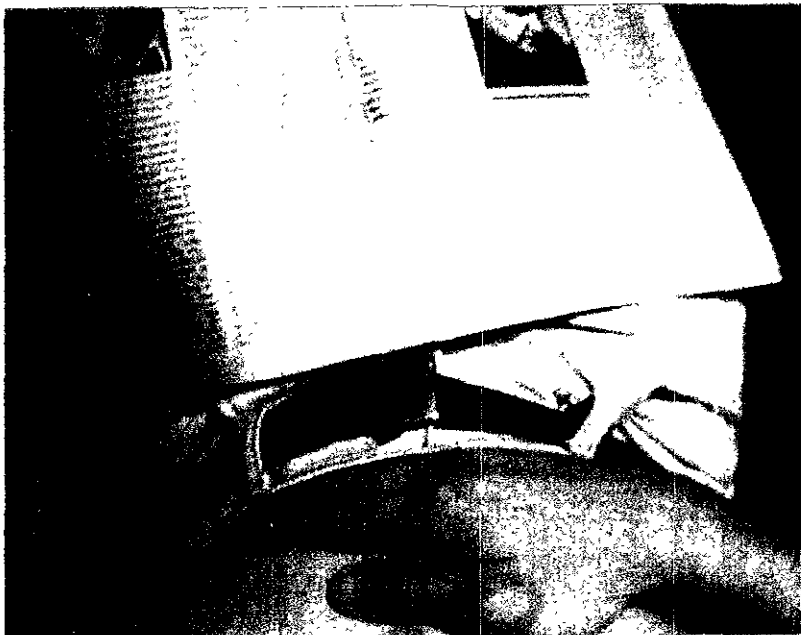
sin llegar jamás a ordenarlos como quisieras, con
esa desagradable **sensación** de tener la necesi-
dad de concluir,



de lograr imponer ese orden, como si de ello de-
pendiera la **revelación** de una verdad **esen-**
c 1 a 1 ,



pero es siempre el mismo naípe el que coges y
vuelves a coger, pones y **vuelves** a
poner, clasificas y realizas;



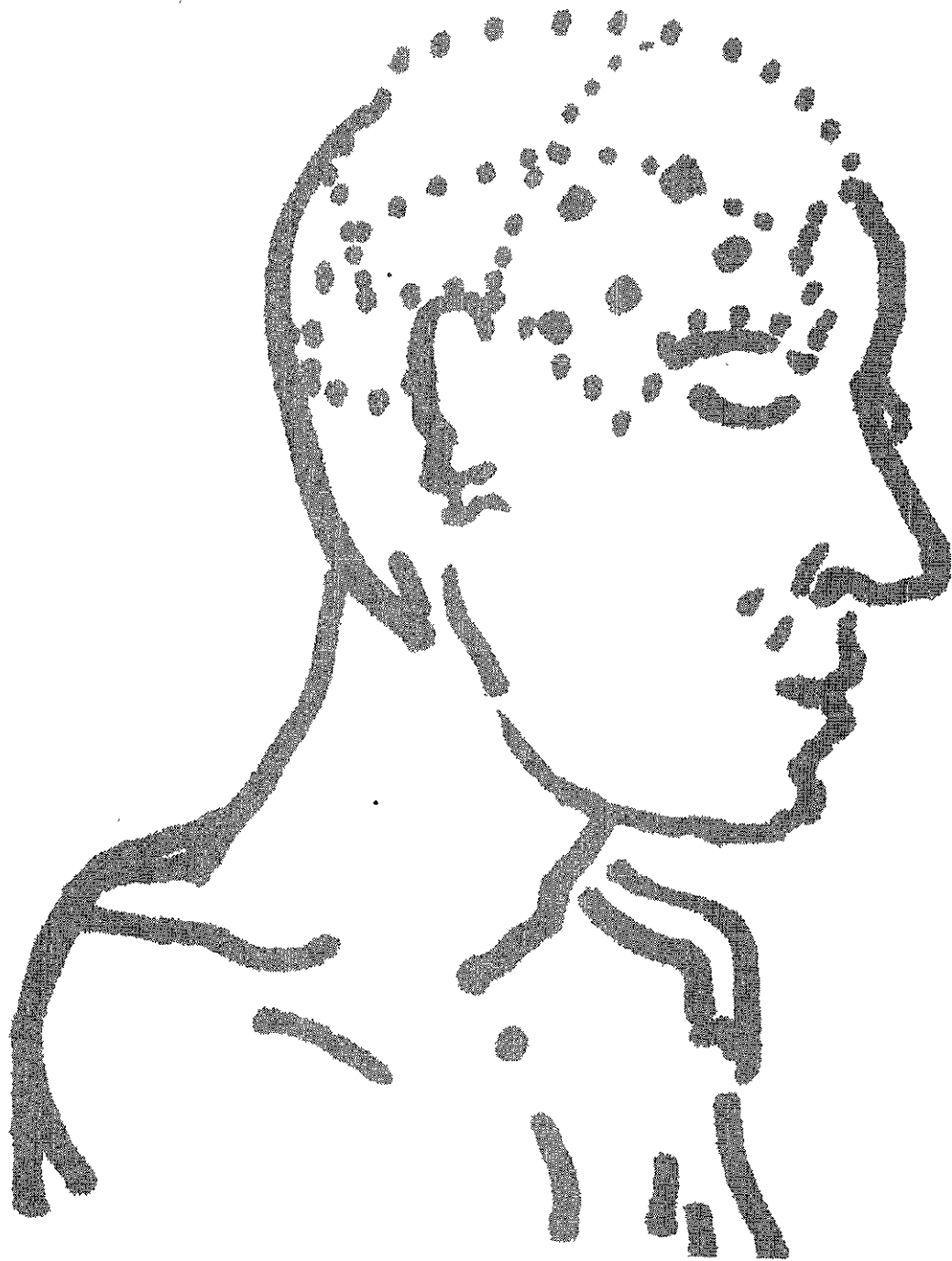
multitudes que suben y bajan, que van y vienen;
munos que te rodean y en los que buscas la
puerta secreta, el botón escondido
que hará girar las paredes, volar el techo;



formas que se esbozan, se esquivan, regresan,
desaparecen, se acercan, se borran,
llamas o damas que danzan,



j u e g o_d s
s o m b r_e a s



La continuidad móvil del dibujo de las COSAS

Toda comunicación refiere un circuito y todo comunicado requiere de un vehículo que lo transporte.

Por encima de los problemas de transmisión de mensajes, la comunicación desarrolla una operación superior: la transformación del mundo por la integración simultánea del significado y el significante; la transmutación mágica del lenguaje por la cual, finalmente, el universo se comunica.

Sensitividad

En la cotidianidad nuestros sentidos nos presentan una visión de los fenómenos sincrónicos como una sintaxis no intencional, por ello mismo deducimos la existencia de un sustrato narrativo. Captamos la realidad como historia, pero si fuéramos espectadores totalmente indiscriminados de la realidad, aquello que nos parece una secuencia lógica de evento se fundiría ante nosotros como una serie de emergencias disociadas. Aquí un coche, allá una persona, abajo un papel, atrás un grito, adentro una sensación, una idea, un sentimiento, cada uno viviendo su emergencia y su relación tiempo-espacio como un fenómeno aislado, autónomo pero simultáneo. Es la atención que depositamos sobre los hechos la que establece las relaciones concatenadoras que nos permiten interpretar las emergencias como procesos narrativos, incluso en la contemplación diacrónica. Esta capacidad, que considero no únicamente humana sino aparentemente propia de todos los organismos dotados de órganos

No sólo es propio de la ciencia sino también del lenguaje, del mito, del arte y de la religión proporcionar los materiales a partir de los cuales se construye para nosotros el mundo de lo real lo mismo que el del espíritu. El mundo del yo. Tampoco a ellos debemos situarlos como simples estructuras en un mundo dado, sino que debemos comprenderlos como funciones en virtud de las cuales se lleva a cabo una peculiar configuración del ser y una particular participación y división del mismo.

Cassirer, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México 1971.

sensorios (por lo tanto organismos sensibles, plantas, animales o conglomeraciones moleculares capaces de actuar como plejos individualizados poseen cierta "sensibilidad", una facultad de ceder al cambio o a la diferencia e integrar distintos estímulos en una cadena de sentido y producir un cambio o efecto sensible.

Una característica imita, quizás aquella más universalmente terminada, es el hecho de que todo en el universo sea relacionado con cualquier otra entidad. Sería bastante para demostrar que comparten una "calidad" única, común. En este sentido el ser de todas las cosas la cualidad compartida tanto existencia, lo que permite la composición de un universo conocible. Sería esto válido incluso para "entidades abstractas" como el lenguaje y las ideas?

sumiendo para ello la posibilidad de que las ideas y los signos representativos de lo real y lo verdadero compartan una cualidad con aquello que los motiva.

Aún sin poder ser demostrado como una existencia física, una imagen o una idea comparten de alguna manera la misma cualidad de comprobación de su existencia que todo aquello que constituye el universo conocible. Porque la realidad es evidente por medio de imágenes, de la misma manera, o mejor dicho, de la única manera en la que pueden existir como elaboraciones relativas, como elementos significativos: como comprensión.



to orplan- gre- capa- com- dos), tivitela di- l o s u n a pro- efec-

plí- q u e d e - de que pueda cual- exis- d e - t e n un ser do es cosas da en q u e de un

Se- ría esto válido incluso para "entidades abstractas" como el lenguaje y las ideas?

Un hombre es lo que conoce de sí y su mundo es todo aquello que conoce, únicamente aquello que es capaz de vivenciar: tiempo y comprensión: experiencia consciente.

¿Por qué, entonces, si compartimos en esencia la misma calidad de comprensión que nos relaciona comunicativamente con las demás cosas del universo, resulta que la mayor parte de nuestras apreciaciones son subjetivas y parciales, cuando no enteramente falsas; y por qué en el caso de experiencias "totalizadoras", como en el éxtasis amoroso o místico, éstas no pueden ser referidas en palabras o ideas por carecer el lenguaje de términos o usos que permitan expresarlas?

Ilusión

Nuestro espíritu, que busca puntos de apoyo sólidos, tiene como principal función, en el curso ordinario de la vida, representarse estados y cosas. Toma de tarde en tarde vistas casi instantáneas de la movilidad individual de lo real. Obtiene así sensaciones e ideas.

Con ello sustituye lo continuo por lo discontinuo, la movilidad por la estabilidad, la tendencia en vías de cambio por los puntos fijos que marcan la dirección del cambio y de la tendencia.

Bergson, Henry, *Introducción a la metafísica*, Siglo XX, Buenos Aires, 1973

Dentro de la mística Budista existe el concepto de Maya, que podría traducirse como ilusión, una ilusión comparable al término romántico, aquello que embelesa y fascina pero impide conocerlo, por otro lado es un estado no de contemplación de la claridad, sino de confusión de los sentidos. Esta confusión sin embargo no únicamente afecta la información que proporcionan los sentidos, sino que fundamentalmente se reconoce en el tipo de ideas que forma; ideas reales, porque con estas se constituye el pensamiento racional, el bagaje relacional de quien las fabrica: prejuicio, si consideramos prejuicio como aquella falsa idea sobre las cosas que preceden a un verdadero conocimiento; ilusión que nos hace creer que conocemos, por lo tanto nos impide reconocer la falsedad de nuestra imagen del mundo.

La comunicación humana ha dependido más de esta ilusión que del conocimiento objetivo, pues si bien siempre han existido personas que llegan a las mismas conclusiones trascendentales estas no dejan de ser casos aislados y en número reducido. Podría generalizar diciendo que la mayor parte de la comunicación que socialmente mantenemos con nuestros semejantes y con el mundo, las cosas, los objetos, se basa

más en la ilusión que en un conocimiento verdadero. Actuamos primero en tanto nuestros prejuicios nos lo indican: desconfianza, enemistad, abuso, etc., que desde la voluntad de conocimientos, lo que sería supuestamente natural; propio de un ser libre.

¿Cuál es entonces la función y el sentido de la comunicación?: conocer, relacionarnos. Sin embargo, si únicamente entendemos por ello la relación causa efecto que estímulos sensoriales exteriores efectúan sobre los órganos sensorios; y que éstos, actuando como instrumentos de transmisión de impulsos eléctricos por medio del sistema nervioso los llevan a un aparato relacional como el cerebro para en él generar una imagen intelectual operada por reconocimiento de patrones de experiencias almacenadas en la memoria y actualizadas por la operación relacional genera una idea e imagen del mundo, no podríamos explicar la formación de operaciones explicativas complejas y menos aún la generación o existencia de conceptos abstractos inferidos de la realidad. Reconocemos por lo tanto que existe un recurso estructurador necesario para la realización del proceso comunicativo: el lenguaje, tanto como una estructura de la conciencia que da sentido a las sensaciones así como un sistema complejo de manifestación y construcción de la realidad.

Percepción

Las investigaciones sobre neurociencias han llegado a relacionar ciertos procesos perceptivos e intelectuales con la estimulación eléctrica y química de distintas regiones del cerebro. Es un acuerdo general el considerar a este órgano como el depositario de las funciones intelectuales en el hombre y en aquellos seres en la naturaleza que cuentan con un órgano similar y presentan una actividad inteligente.

Reconocemos también distintas funciones dentro de las operaciones cerebrales. Divi-

Mente

1. Una mente es un agregado de partes o componentes interactuantes.
2. La interacción entre las partes de la mente se activa por medio de la diferencia, y se relaciona con la entropía a la entropía negativa más que con la energía.
3. El proceso mental requiere de energía colateral.
4. Los procesos mentales requieren de cadenas circulares (o más complejas) de determinación.
5. En los procesos mentales los efectos de la diferencia son percibidos como transformaciones de eventos que les precedieron. Las reglas de tal transformación deben ser comparativamente estables pero sujetas a transformación.
6. La descripción y clasificación de estos procesos de transformación revela una jerarquía de tipos lógicos immanentes en el fenómeno.

diendo la experiencia sensible en partes obtenemos la siguiente secuencia de reacciones: estimulación de los órganos sensoriales por eventos en la realidad exterior; envío de una señal neuroeléctrica del órgano estimulado a cierta región del cerebro; envío de una señal de respuesta a cierta parte del cuerpo; reacción corporal correspondiente.

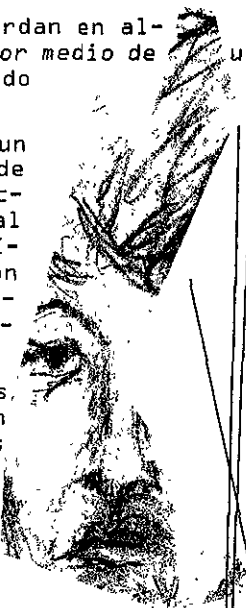
Pero además se desarrolla un proceso de imágenes mentales: sensación material del estímulo, reacción emocional distinguible por una cierta calidad sensual (agrado-desagrado) y por una connotación de valor específico (oposiciones de calidad p. ej. frío-caliente, áspero-liso, duro-suave, brillante-oscuro, etc.) que constituye ideas o impresiones concretas del mundo.

Estas impresiones se guardan en alguna zona del cerebro por medio de un recurso mental denominado Memoria

La memoria actúa como un mecanismo de archivo de imágenes mentales que actualiza continuamente al responder ante los estímulos de los sentidos con imágenes que se relacionan por contigüidad temporal o semejanza.

Estas imágenes archivadas en la memoria consisten en referencias mentales que corresponden a las características conocidas de un objeto o referente, y que permiten su identificación o reconocimiento.

Es un acuerdo también el considerar que estas imágenes son distintas para cada individuo por depender de la experiencia personal y los hechos de vida particula-



del signo

Función referencial

Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia.

Función emotiva

Define las relaciones entre el mensaje y el emisor.

Función connotativa

Define las relaciones entre el mensaje y el receptor.

Función poética

Relación del mensaje con sí mismo.

Función fática

Tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación.

F u n c i ó n metalingüística

Tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.

Jakobson, Roman.

res de cada uno. Asimismo, sabemos que cada imagen mental trae asociadas sensaciones e ideas relativas al momento de su primera inserción en la memoria y a las sucesivas actualizaciones conscientes.

Si regresamos al momento de la estimulación de los sentidos por la exterioridad o el mundo, entenderemos que esta cualidad de los seres de ser percibibles depende de una cualidad sensible e intelectual, que algo en ellos pueda ser transmitido a manera de señal (mensaje nervioso) al cerebro. A esta señal distintiva de cada estímulo la denominamos signo.

Por principio el signo es aquello que comunica ideas por medio de mensajes. Estas ideas constituyen unidades interpretativas de la realidad. Es debido a su diferencia que podemos construir una red de significados que nos muestren una realidad sensible diversa. A este sistema de signos lo denominamos lenguaje.

El lenguaje está compuesto por signos agrupados en códigos, donde los signos, como marcas de la intención de comunicar un sentido, detentan un significado convencional que permite ser compartido por otros sujetos: posibilitando por tanto la comunicación entre éstos. Los códigos son indispensables para que un conjunto de individuos pueda compartir conocimientos e intercambiar ideas.

Según un modelo propuesto por Roman Jakobson se pueden distinguir seis funciones lingüísticas fundamentalmente válidas para todos los modos de comunicación vinculadas al medio o vehículo por el cual se transportan los mensajes.

En su expresión oral, los signos constituyen palabras, sonidos verbales en una lengua articulada. Pero existen también lenguajes no fonéticos, como el corporal o el gestual.

El lenguaje es algo más que las lenguas

Lenguaje

Sin embargo las estructuras lingüísticas son adaptables y flexibles, cambiantes. Poseen una gran capacidad combinatoria lo cual posibilita su evolución.

articuladas, más que el sistema fonético y las palabras es fundamentalmente un proceso signico complejo. Es sobre la base del lenguaje que se construye el sentido histórico y el tiempo (que desarrolla el sentido de realidad y pasado personal); pues únicamente sobre la base limitada de las estructuras mentales puede desarrollarse una sensación de devenir, sólo en la medida que algo parezca fijo otras cosas pueden manifestar movimiento, sólo si algo queda atrás es posible adelantarlo.

Consideremos entonces el sistema perceptivo, las ideas y el lenguaje como una unidad interpretativa, en la cual estén contenidas, por principio, todo lo susceptible de ser conocido, ya que si todo aquello que pueda ser interpretado por el lenguaje deberá ajustarse a los límites de su contenedor y adoptar su forma, entonces todas estas formas están por principio contenidas en la estructura y toda nueva adquisición corresponde tan solo a una de las posibilidades preexistentes; todo conocer por lo tanto es tan solo un reconocimiento.

Experiencia

La experiencia es la puesta en cuestión (puesta a prueba), en la fiebre y la angustia, de lo que un hombre sabe por el hecho de existir.

Bataille, George. *La experiencia interior*, editorial Taurus, Madrid, 1973

Sin embargo, reconocemos en nuestras experiencias cotidianas situaciones de novedad, de extrañeza; nuevas ideas que confrontan una imagen preestablecida de la realidad. Convivimos diariamente con lo imposible y lo opuesto, nos enfrentamos continuamente a la desilusión y la insatisfacción por oposición a un anhelo de permanencia y supremacía de nuestros ideales culturales, nos vemos obligados a aceptar en nuestro lenguaje nuevos términos y excepciones. Cada vez que la realidad nos toca debemos ceder ante ella aludiendo ignorancia.

Conocer es por lo tanto en gran medida olvidar; sustituir una imagen infiel por una nueva de mayor actualidad; aparentemente este sistema no garantiza nunca llegar a conformar una imagen la verdad, puesto que una verdad sustituida por otra no pasa

Del olvido de esta intuición procede cuanto los filósofos han dicho (y también los sabios) de la "relatividad" del conocimiento científico. Es relativo el conocimiento simbólico por conceptos preexistentes que van de lo fijo a lo móvil, pero no el conocimiento intuitivo que se instala en lo móvil y adopta la vida misma de las cosas. Esta intuición llega a ser un absoluto.

Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica*. Siglo XX, Buenos Aires, 1973.

de ser un sistema de relatividades concatenadas. Inmersos en esta imperfecta estrategia de conocimiento, no queda sino afirmar que los límites de la experiencia están contenidos en el tipo de contacto que tenemos con la realidad, que ningún conocimiento es por sí mismo total y ninguna verdad constituye una ley inalterable, que la verdad que podemos conocer es por lo tanto relativa y sustituible, que causas similares pueden producir efectos distintos y todas las posibilidades pertenecen, por principio, a una misma realidad.

En función de estos conceptos ¿dónde podría acaso existir una visión polarizada del mundo? ¿Cómo poder hablar de oposiciones de categorías de simple, de pura o de contrarios?



OPPOSICION62

Existen sin embargo estos conceptos como posibilidades del lenguaje, de hecho es a través de estos conceptos que nos explicamos convenientemente la mayor parte de nuestras experiencias, que construimos categorías científicas y morales y que denominamos prácticamente a todas las cosas. A estos conceptos corresponden nuestras relaciones más simples e inmediatas, agrado - desagrado, bondad - maldad, belleza - fealdad, verdad - falsedad, etc. Pero incluso desde un plano aparentemente menos subjetivo las diferencias por oposición nos explican el mundo: luz - sombra, frío - caliente, suave - duro, vivo - muerto, lejos - cerca. ¿Son

La lengua comunica el ser lingüístico de las cosas, pero comunica su ser sólo en la medida en que está directamente encerrado en lo lingüístico, sólo en la medida que es comunicable.

estas oposiciones verdaderas o simples juegos del lenguaje?

Podemos considerar que la realidad y su comprensión son cuestión de grado, que las oposiciones sistemáticas son un recurso de la relatividad para comprender una interrelación más compleja, que sí y no son casos extremos difícilmente percibibles en la realidad, o que propiamente no pertenecen al plano de lo "real", sino que son conceptos abstractos que permiten mantener una visión por encima del sistema de realidad para explicarlo.

¿Deberíamos entonces concluir que nuestro conocimiento del mundo no es el mundo sino lo que de él podemos olvidar?

Benjamin, Walter "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Para una crítica de la violencia* Premio, México, 1977.

La aparición de un fantasma en pleno mediodía luminoso

La experiencia es evidente en sí misma para el espectador y, además, posibilita la producción de registros que pueden ser interpretados por otras conciencias. La coherencia que pueda establecerse entre la veracidad de los registros como representaciones de los acontecimientos de la realidad y los hechos evidentes constituye el material de trabajo del circuito relacional que determina al conocimiento.

El conocimiento está ligado a la experiencia en tanto ésta se relaciona con la conciencia y la memoria, la unidad indisociable de estas dos condiciones o estadios de la percepción de la realidad en los humanos produce la imagen de los hechos, los referentes fundamentales de todo acontecimiento y por lo tanto, son el principio y la base del lenguaje.

Sentidos

La experiencia alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no saber y, en cuanto objeto, lo

Conocimiento

desconocido. Puede romperse contra ella la agitación de la inteligencia; los fracasos reiterados no le sirven menos que la docilidad última que puede uno esperar.

Bataille, Georges. *La experiencia interior*, Taurus, Madrid 1973.

Creemos en lo que vemos, pero con frecuencia, dudamos de la veracidad de nuestros sentidos, de manera particular de la visión y la audición: prácticamente nunca nos preguntamos ¿Es verdadero este sabor? ¿Es esto realmente suave? ¿Es lo que percibo el olor adecuado?, sin embargo, al producto de nuestros dos sentidos más regulares, vista y audición, es común ponerlo en duda; son desconfiables porque dependemos de ellos al otorgarles la base de nuestra experiencia perceptiva.

Ante la imposibilidad de la certeza sobre nuestras percepciones sensoriales sólo existen dos caminos posibles: la fe y la comprobación. Fe en la medida en que creamos «ciegamente» en la veracidad, la autenticidad de los fenómenos percibidos, en la objetiva presencia de los objetos; y comprobación, en aquellos casos en los que la realidad del fenómeno mostrado por los sentidos pueda ser demostrado por evidencias del orden lógico que impliquen la necesaria veracidad de la percepción.

Somos conscientes de nuestra condición de ser, de existencia en el mundo «real» en el que identificamos nuestro entorno, pero al momento de conocer estamos limitados a las imágenes que deducimos a partir de los datos sensoriales. Nuestro conocimiento es el resultado de un complejo proceso de asociación de imágenes e ideas abstractas; la condición o materia de nuestras ideas es inescrutable pues su esencia es incognoscible, los valores de verdad o falsedad que les otorgamos son determinables pero irreductibles.

Se dice que toda discusión sobre el conocimiento es una discusión sobre el lenguaje; esto es cierto en la medida en que aceptemos que el conocimiento en el hombre es una actividad consciente que tiende a la representación en la memoria de los objetos percibidos por la acción de los sentidos. Lo que se conoce es la percepción del objeto, por lo tanto todo co-

nocimiento es el resultado de la experiencia subjetiva del sujeto cognosciente. La verdad del conocimiento estriba en la semejanza entre el conocimiento y el objeto; sin embargo esta semejanza es sólo la que describe al objeto como cognoscible, gnoseológico, no el objeto físico o metafísico.

Epistemología

Esta captura o aprehensión del objeto puede ser de maneras diversas, dependiendo del tipo de enunciados que se pretendan o puedan elaborar, influyen asimismo, las características del acto y la experiencia del sujeto; de ello se desprende la posibilidad de afectar la descripción del objeto conocido al atribuirle datos emotivos o ideológicos particulares. Si un conocimiento es del todo posible o verdadero ha sido motivo de profundas discusiones filosóficas cuyas posiciones radicales fluctúan del escepticismo al dogmatismo, es decir de la afirmación de la imposibilidad del conocimiento (en todo caso una paradoja), a la aceptación de que las cosas se conocen tal como se ofrecen al sujeto.

...el Mundo para el hindú es, en cierto modo, menos claro que Dios: hasta el extremo de que es el Mundo y no Dios, aquello cuya presencia se presenta como una dificultad para la inteligencia y exige una justificación. Lo invisible es más real que lo visible.

Las actitudes moderadas suelen ser las más compartidas, así el problema se concreta a definir ya sea el grado de probabilidad de un conocimiento o su contenido de verdad. Sin embargo esto tan solo resolvería el problema del

Teilhard de Chardin, Pierre, "La aportación espiritual del extremo oriente. Algunas reflexiones personales", en "Las direcciones del porvenir", Taurus, Madrid, 1974.

Conocimiento en el sujeto, haría falta determinar las causas de tal operación.

Se puede afirmar que el conocimiento radica en la «realidad», sólo en la medida en que se acepte la indisociación entre realidad sensible y realidad inteligible, pero como tal situación nos conduce a la aún no terminada discusión respecto al grado de realidad de las ideas (el problema de los Universales) las actitudes contrastan en-

El único fin del filósofo debe ser aquí provocar un cierto trabajo, que los hábitos intelectuales, útiles para la vida, tienen a perturbar la mayoría de los hombres. Pues la imagen tiene, por lo menos, la ventaja de mantenernos en lo concreto.



Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica*. Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1979

tre la posibilidad del conocimiento de la realidad sensible a partir de impresiones (empirismo), ya sea que se acepte que tal acercamiento sensible es generador también del conocimiento de realidades no sensibles, es decir: números, geometría y en general toda idea abstracta: como que se considere a las impresiones sensibles tan solo como una parte de la experiencia, además de las experiencias intelectual, histórica e interior. Aún más, es posible considerar que la aprehensión de sistemas de ideas abstractas no se deriva de la experiencia sensible en tanto estas estructuras no son más que formas sin contenido que no son ni empíricas ni racionales; o que sí es posible conocerlas pero sólo por derivación.

Por otro lado, las posiciones racionalistas fluctúan entre aquellas que consideran que sí es posible conocer lo sensible a partir de lo inteligible y las que afirman que el conocimiento se fundamenta en la razón, pero esta no es inteligible.

Existen también las posiciones realista e idealista que tratan el problema ya sea a partir del objeto o del sujeto pero cuyas definiciones no son unívocas, tendiendo de la consideración subjetivista trascendental, psicológica, metafísica, etc. (llegando incluso a asumir posiciones solipistas). Otros filósofos plantean el problema del conocimiento en función de una experiencia más amplia en función de la cual una de las posiciones predominantes considera el conocimiento como algo no connatural o consustancial al hombre, negando por ello que el hombre sea últimamente un ser pensante.

Se distinguen dos tipos de conocimiento fundamentales a partir de las formas del conocimiento: sensible e inteligible. Por conocimiento sensible se consideran a las «verdades de hecho», y por conocimiento inteligible a las de «razón»; este conocimiento puede ser intuitivo, en cuyo caso

se sostiene que como tal es «absoluto» por lo menos completo o adecuado desde el punto de vista epistemológico; asimismo este conocimiento se considera mediato o conocimiento de verdades de razón; es decir, que se adquiere por medio de inferencias. Se atribuye a este tipo de conocimiento la aprehensión de relaciones y objetos abstractos. A este tipo de conocimientos es frecuente denominarlo como «saber».

Relatividad

Por su parte, el conocimiento intuitivo sensible se considera «relativo» e inmediato. Se atribuye a este tipo de conocimiento el aprendizaje de cosas u objetos físicos o macrofísicos aprehensibles por los sentidos, por contacto directo.

Las condiciones en las que se lleva a cabo el acto de conocimiento determinarán el contenido del aprendizaje; de la relación que las ideas acerca de las cosas guarden con las cosas en sí dependerá el grado de validez del conocimiento.

Generación

del lenguaje

La percepción debe adquirirse por aprendizaje, igual que la lengua.

gua.

Doeller,
Manipu-
1982.

Christian, La realidad
fada. Gustavo Gili, Barcelona,

El problema en principio y por lo que respecta al sujeto cognoscente es un asunto de conciencia: propia como entidad independiente y diferenciada, la aceptación de la corporalidad mental, los procesos de identificación y la constatación de como receptores de sensaciones. Se par- una aceptación de la realidad exterior ra de información codificable y, por la posibilidad de un minador, es decir, cia de un lenguaje.

Así pues, el problema está intimamente relacionado con la natura-

cipio y por lo que respecta al sujeto cognoscente es un asunto de conciencia: propia como entidad independiente y diferenciada, la aceptación de la corporalidad mental, los procesos de identificación y la constatación de como receptores de sensaciones. Se par- una aceptación de la realidad exterior ra de información codificable y, por la posibilidad de un minador, es decir, cia de un lenguaje.

ma del conocimiento está intimamente relacionado con la naturaleza lingüística

Experiencia interior

Los hindúes tienen otros medios; que sólo tienen a mis ojos un valor, mostrar que sólo los medios pobres (los más pobres) tienen la virtud de operar la ruptura (los medios ricos tienen demasiado sentido, se interponen entre nosotros y lo desconocido, como objetos buscados por sí mismos). Solamente la intensidad importa.

Bataille, Georges. *La experiencia interior*, editorial Taurus, Madrid, 1973.

tica de la conciencia. Por lo tanto podemos hablar de un sustrato gramatical en la comprensión del mundo, tal y como convencionalmente lo interpretamos.

El problema de un conocimiento verdadero sigue siendo central a los discursos más desarrollados de cualquier filosofía y ciencia, sin embargo el hecho de que no se pueda determinar claramente la existencia de tal no impide el que cotidianamente nos comuniquemos, aún siendo la incompreensión o la tergiversación de la información moneda corriente en nuestra sociedad.

Aún sin certidumbre al respecto, el humano requiere para su convivencia el lle-

gar a ciertos acuerdos comunes, ya sean estos intuitivos, como aquellos que provienen de sus apetitos primarios y de su naturaleza racional. De ahí que consideremos a la experiencia como fuente de toda información y formación de ideas.

Sin embargo es importante destacar la diferenciación de dos tipos fundamentales de experiencia: la que deviene del uso convencional de los sentidos, denominada «experiencia objetiva»; y aquella que es producto de una intuición personal independiente de la información de los sentidos externos (vista, oído, tacto, olfato, gusto), denominada «experiencia interior».

Estos dos tipos de experiencia son comunes a todos los seres humanos, sin embargo, debido a nuestros usos sociales, estamos más acostumbrados a considerar únicamente a la experiencia objetiva, no necesariamente por ser la más común, sino porque ésta plantea menos problemas de comunicación, ya que por su carácter físico (producto de la injerencia del medio ambiente externo en los sentidos) es fácilmente compartible en sincronidad con los demás individuos.

Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer este viaje, pero si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores

existentes, que limitan lo posible, por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad.

Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus, Madrid, 1973.

La vida interior es todo eso a la vez: variedad de cualidades, continuidad de progreso, unidad de dirección. No podría representársela por imágenes.

Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica*. Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1979.

Respecto a la experiencia interior, generalmente relacionada con las prácticas mágicas y religiosas, esta se presenta como una evidencia «inconsciente», es decir, no objetivable por medios físicos o independiente de construcciones lógicas, (como en el caso de los milagros), se manifiestan como certidumbre de carácter simbólico, intraducibles en términos convencionales del lenguaje e irreducibles a nivel signico. Generalmente se expresa por lo tanto como una especie de conocimiento metafísico, es decir, más allá de lo físico, de lo representable.

Por extraño que pueda parecer este tipo de experiencia es común y todos los seres humanos, presente como arrobamiento como mensaje inconsciente, a través de y las «corazonadas». Así considerarse que cualtimiento o idea trascend el sentido que rebasa la duración o identificación de reconocimiento imagen con un objeto o significativo, incluso la comprensión de conceptos abstractos, participan tipo de experiencia. No fiarnos el pensar que todo caso de aprendizaje está íntimamente ligado de obtener experiencias tanto como ex-

continúa en sea que se tico o sim-

los sueños mismo puede quier sentimental, en simple ficción imaginario de una relación

de este debe extrarrealmente je racional a la capacidades ternas.

Por tanto, considero importante el exponer aquí algunas consideraciones desarrolladas por Maurice Merleau-Ponty en torno al problema del lenguaje. De acuerdo a este filósofo, el lenguaje comparte de manera ambigua tanto características del objeto nombrado como de la personalidad del sujeto denominador, resulta imposible definir el carácter objetivo-subjetivo de la realidad en tanto esta goza de la misma cualidad corpórea del lenguaje, instrumento que la revela y la constata en tanto vibración y fenómeno.

Corporeidad del lenguaje

Esta ambigüedad relaciona su pensamiento más con las doctrinas orientales que con la historia filosófica occidental. A través de esta aproximación al problema de la significación trasladamos el problema de lo real y lo verdadero a un nuevo terreno, donde el simple ejercicio sintáctico gramatical no puede sino aportar una serie de medidas limitadas insuficientes para categorizar un continuo infinito de mutuas referencialidades entre sujeto y objeto, interioridad-exterioridad y existencia-inexistencia.

El concepto de
ser vivo tie-
ne la misma
inde-
ter-
mi-
na-
ción
que la del
lenguaje.

Wittgenstein, Ludwig. *Zettel*,
326. UNAM, México, 1985.

Merleau-Ponty asume una posición a favor de la corporeidad de las ideas, del lenguaje más apropiadamente dicho, y llega a incluir en él incluso su posibilidad no realizada, su carácter potencial; el silencio. Este descentramiento de la posición dualista tradicional en la lógica aristotélica, tan cara a toda una historia del pensamiento occidental, conlleva a reencontrarnos, a religarnos, a una aún anterior posición humana: la experiencia como evidencia en sí misma y como único conocimiento asequible. Una experiencia que se revela a sí misma como lenguaje, incluso anteriormente a la estructuración de una lengua articulada gramaticalmente definida. La base del lenguaje humano está en la naturaleza, en la estructura de lo real y es por ello que en última instancia puede referirle.

Aquí toda actividad humana, todo gesto corporizado, es parte de un lenguaje expresivo (a la manera de las rayas del tigre de Borges), cada fenómeno de la naturaleza en nómeno, cada expresión refiere a lo inexpressado, todo sonido evoca al silencio como potencialidad, toda imagen emerge de un infinito al cual evoca de manera reducida, se transforma en metáfora, en signo.

Voluntad de juego

De la misma manera operan todos los productos lingüísticos; cada vez que elaboramos un mensaje estamos poniendo en juego las estructuras de lo real. Lo evocamos a contramano y es significativa nuestra emanación verbal.

Toda representación es fenómeno, adquiere una calidad real, por sí misma no engaña, incluso en aquellos casos en los cuales el mensaje es falso respecto a un supuesto lógico. No nos engaña en tanto nada que exista puede no existir, como hecho real pasa a formar parte de lo constituido. Como cada individuo conlleva, sino su verdad racional, si su existencia; su ser y su sensibilidad.

Es en esta medida en la que una reflexión sobre el lenguaje debe llevarnos hasta los límites mismos de la lógica en la que convencionalmente lo encasillamos. Es decir, comprendemos que nuestro deseo de definir a la mente humana por medio de una serie limitada de reglas gramaticales y posteriormente por esas mismas reglas inferir la realidad es sólo un recurso autolimitado del conocimiento.

Símbolos

Un conocimiento que pretenda superar el problema dualista de la contradicción fun-

El artista, según Balzac o según Cézanne, no se contenta con ser un animal a la cultura vado; asume la cultura desde su principio y la fundamenta de nuevo, habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado. La expresión no puede ser entonces la traducción de un pensamiento ya claro. La concepción no puede preceder a la ejecución.

M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, ediciones península. Barcelona, 1977.

El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa; las palabras son también símbolos, por eso el lenguaje es un caso especial del simbolismo.

Asti Ver, Armando, en *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*.

damental sí-no, sólo puede ser adquirido por medio del uso radicalmente distinto de los procesos mentales, en cierta forma, incluso independiente de ellos; (a la manera de la meditación zen) este tipo de acercamiento a la realidad, un acercamiento en contacto directo con la naturaleza sin distinguir entre la experiencia y el hecho experimentado, podemos encontrarlo en los símbolos.

Lo que solemos considerar como una vana distracción intelectual: el arte, la poesía, constituye un estupendo medio para recuperar una imagen de nosotros mismos. Pero la idea del arte debe ir más allá, mucho más allá de los limitadísimos terrenos de la estética y la subjetividad emocional.

El arte y la poesía son formas superiores de significación. A diferencia del lenguaje ordinario, más bien: del uso ordinario del lenguaje, reside una potencialidad referencial de la realidad por medio de aquello que la lógica determinista no puede abarcar. Estamos hablando del lenguaje simbólico.

El conocimiento por medio del lenguaje simbólico es distinto al científico, ya que a diferencia de este: racional, discursivo e indirecto; el método simbólico es supraracional, intuitivo e inmediato. Propiamente hablando es este, el conocimiento tradicionalmente descrito como metafísico, relacionado con la intuición intelectual pura.

Sin embargo, no hay que perder de vista que el símbolo no constituye el conocimiento ni la verdad por sí mismo, es únicamente una herramienta intermediaria entre el ser y su conocimiento. Sin embargo esta herramienta sirve para sistematizar

0 incluso atendiendo a Walter Benjamin al oponer el símbolo a la alegoría:

«La alegoría cree, quita la piel a lo abstracto, justo lo contrario del símbolo, que sólo se acerca a la vida para compensarla en un ascenso de armonías ideales»

Juanes, Jorge, *Walter Benjamin: Física del graffiti*. Dos Filos editores, México, 1994.

«Uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la capacidad de las cosas y el cuidado por salvarlas de lo eterno.

Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*.

un acercamiento a la cosa. El símbolo expresa, representa, por lo tanto no debe confundirse con la cualidad a la cual hace referencia. A través de la meditación sobre el símbolo pretendemos llegar a la intuición fundamental que nos haga uno con el objeto, allí donde, mágicamente, el símbolo, el signo, deja de existir para dar de lado la posición de espectador y confundirme con el objeto estudiado. Esto es lo que denominamos conocimiento metafísico absoluto.

Llamamos intuición a la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpressable.

Para utilizar las palabras de Henri-Bergson. Pero que el conocimiento un camino que determina el sistema pero cuya existencia podemos comunicar por bolos.

labras de consideremos metafísico es mienza donde simbólico, cia sólo podemos de sím-

El problema consiste elegir. ¿Existen e inferiores, ver- útiles e inútiles? tearse la circulación simbólica fin-

en qué símbolos símbolos superiores daderos y falsos. Es más, ¿puede plan- ridad de un siste- to?

Partamos del idioma: español contamos con signos básicos (letras) necesarios para expresar verbalmente cualquier concepto; y con una cantidad finita pero indeterminable de símbolos lingüísticos (palabras, símbolos de las cuales las letras constituyen únicamente elementos). Existen además signos gramaticales no verbales (señales sintácticas y expresivas del carácter o valor de las frases y palabras). Este conjunto significativo forma

e n
2 8

expresar verbalmente cualquier concepto; y con una cantidad finita pero indeterminable de símbolos lingüísticos (palabras, símbolos de las cuales las letras constituyen únicamente elementos). Existen además signos gramaticales no verbales (señales sintácticas y expresivas del carácter o valor de las frases y palabras). Este conjunto significativo forma

... el inconveniente de los conceptos demasiado simples, en semejante materia, es el de ser verdaderamente símbolos, que se sustituyen al objeto que simbolizan, sin exigirnos ningún esfuerzo. Se verá que cada uno de ellos expresa, mejor aún que la imagen, una comparación entre el objeto y los que se le asemejan. Pero como la comparación ha destacado una semejanza, como la semejanza es una propiedad del objeto, como una propiedad tiene todo el aspecto de ser una parte del objeto que la posee, nos persuadimos fácilmente de que yuxtaponiendo conceptos a conceptos recompondremos la totalidad del objeto con sus partes y que obtendremos, por decirlo así, un equivalente intelectual... Ahí reside precisamente la ilusión y también el peligro.

Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica*. Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1979.

con sus reglas de uso, su historia evolutiva y sus mutaciones posibles un sistema lingüístico completo, tanto así que se puede expresar con su universo significativo cualquier idea o exposición analítica. Se puede expresar, pero la comprensión se da en otros niveles. Nuestra comprensión de lo expresado por medio del lenguaje puede estar sujeto a diversos tipos de modos o niveles de expresión.

Es contingente esta comprensión a la situación y contexto en la cual se manifieste.

Siendo una característica compartida

el que

e n

todo caso

lo que

expresamos por medio de palabras constituye únicamente símbolos de lo significado, sea esto una idea o un objeto.

Aún si cambian los juegos de lenguaje, es decir, si pasamos del coloquialismo al análisis filosófico o al discurso científico o artístico, estamos continuamente frente a una relación simbólica. Y lo que es más, estamos incluso frente a un problema de «uso», puesto que toda expresión elaborada respecto a este lenguaje no es más que una combinación más dentro de una larga sucesión de juicios y frases previas, donde los mismos signos utilizados son susceptibles de actuar como denotadores no-únicos, es decir, que su significación está sujeta a reglas establecidas por la convención temporal en la determinación significativa de tales símbolos.

El lenguaje tiene sus reglas y por lo tanto sus limitaciones, lo mismo los

símbolos; si a
ditación en
llegar a una
mental, esto
diante el
problema irre-
llegar al lí-
reglas de la
aceptar como
tad de lo indeterminado.

través de la me-
ellos podemos
intuición funda-
se debe a que me-
planteamiento un
soluble podemos
mite mismo de las
convención y
camino la liber-
tad.

Al asumir este camino el hombre queda libre
de reglas, lo cual no implica que, acto
seguido cualquier otro concepto o infor-
mación falsa ocupe el lugar de la intui-
ción. Entiéndase: llegado a los límites
del lenguaje ningún elemento o producto
lingüístico puede ocupar el lugar de la
intuición. De ahí que en la intuición fun-
damental no exista posibilidad de duda; a
partir de este punto todo es cierto e
incomprobable. La experiencia deviene en
inmutabilidad, más allá de las recomposi-
ciones que plantea la duda filo-
sófica. Como ya no se trata de

dicotomizar el hecho
entre verdad, sí o no,
o no-ser, el conoci-
así adquirido tras-
la temporalidad del
lógico.



miento
ciende
discurso

Meditación simbólica

La medita-
implica
punto de
de la razón. El
detrás de
miento puede,
sistemati-

ción sobre un símbolo
la puesta en juego del
equilibrio de los límites
El principio irracional
este procedi-
sin embargo,
zarse.

No es otra cosa la medi-
zen, o incluso la ora-
o por principio cual-
práctica espiritual,
entre estas las rela-
ingesta de sustancias psicotrópicas o
alucinógenas o las prácticas físicas ri-
tuales.

tación
ción sufi
quiere
incluidas

Entonces los símbolos están vivos y emiten sus mensajes, e interactuando los unos con los otros también reciben y retransmiten innumerables señales y constituyen grupos, conjuntos, series y estructuras de los que son parte. Los indefinidos códigos simbólicos están manifestando un solo modelo universal, la arquitectura de la tierra y del cielo, encuadrada en los límites del espacio y del tiempo.

Son pues inevitables, cosustanciales al ser humano. Y con ellos, como los gestos, generan el enmarque en que nos hallamos, promoviendo todas las acciones, no sólo las que han pasado y las futuras, sino las del presente, las de ahora mismo.

A esta misma productos poesía, la tura y la allá de lo ples recur-

Si se llega a debe más queremos nalidad del propio fin; construc- puedan de- simbólicas co o histó- tística, de toda ma- de servir

Pero en te- un símbolo

Esta cuali- aproxima- establece

Para el medi- dor en el bolo radica

periencia identifica y no con- la esencia.

. Esta cualidad absoluto

artísticas porque la artística riencia in- mística y milar a to- claves ori- largo del

naturaleza corresponden los artísticos, piénsese en la música, la danza, la escultura, la pintura situadas todas más que consideramos como símbolos estéticos.

decir que todo arte no se que a sí mismo, con ello sig- nificar que la fi- arte se encuentra en su q u e más allá de las cio- nes teóricas que d u - cirse de las formas o el sustrato estilísti- rico de una expresión ar- radi- ca el sentido final n i - festación simbólica como metáfora.

rreno de una práctica tras- cendente el uso de i m - plica una cualidad dife- renciadora total. d a d consiste en la ción que el espectador, hacia el símbolo.

t a - sím- l a e x - mis- ma, puesto que se ple- namente con el ser funde la manifestación con

d e l lenguaje simbólico está manifiesta en las prin- cipales expresiones de la humanidad. Quizás base de toda expresión s e halla en la expe- t e - rior, metafísica o está se revela de manera si- dos los hombres, las mismas ginarias se repiten a lo mundo y su historia.

Vengo aquí a buscar la verdad del budismo —dijo un discípulo—.

«¿Por qué lo buscas aquí? —le respondió el maestro—. ¿Por qué andas vagando y descuidas el valioso tesoro que tienes en tu casa? Nada tengo que darte y ¿qué verdad del budismo quieres encontrar en mi monasterio? No hay nada, absolutamente nada.

Riviere, Jean M. *El arte Zen*. UNAM, México, 1963.

El mito

Pero también porque toda experiencia a fin de ser verdadera debe compartir lo interior y lo exterior, el ser y la manifestación, tal y como lo constituye uno de los símbolos más complejos: el del hombre.

Conocemos al universo a través de sus manifestaciones, siendo nosotros a la vez manifestaciones del universo. Rombarra, o dicho o, esfumarla, desvanecerla, cer lo mundano; trar en lo to, perdiendo el límite de lo personal: tal es la función del símbolo.

desahavano, lo peneabsolu

taciones verso. Rombarra, o dicho o, esfumarla, desvanecer lo mundano; trar en lo to, perdiendo el límite de lo personal

El símbolo está en uno y en la naturaleza, en sus ciclos de creación y destrucción, en su cambio constante y desprejuiciado, en el aro po que no se detiene para camino. En esta tónica derse la función primordial: Dice Mircea Eliade:

ma del tiempo evaluar el debe comprender del

«El mito es la explicación de la irrealidad la Existencia; por medio él se transmite el mensaje verdadero a la comunidad mana. En el mito se reconoce el orden universal y tación para el mundo parleyes, las acciones, la las retribuciones. El mito tiempo eterno entre los De su archivo innumeraras y sombras emerge el conocimiento de eras completas, revelando al futuro la posibilidad de conciliar la vigilia con el sueño, la intuición con la evidencia.»

y la justificación de de de je hu-no-su interpretación, las generación y restablece el extraviados-ble de máscaras conocimiento

Metáfora

El mito se expresa regularmente por medio de la poesía, del canto, estructurado en función de un ritmo que articula el todo. Esta estructura musical y expresiva tiende a reforzar el carácter ritual de una práctica religiosa. Entendamos este rito fuera de las

La esencia del Hombre es así mediación y mediación debe ser su existencia, la existencia del Hombre consiste en el esfuerzo por alcanzar —en el Cosmos y en sí— el equilibrio entre el Cielo y la Tierra, entre la fuerza yang y ying, que reactualice la boda originaria entre esos dos elementos —de la que el hombre nació— a fin de renovar a cada instante la vida universal, incluyendo la suya.

Murena, H. A. *La metáfora y lo sagrado*.
UAM, México, 1995.

anquilosadas formas que nuestra decaden-
te sociedad finisecular los presenta, con sus iglesias desvencijadas e instituciones falsas y

avejentadas.

Propongamos el rito como presencia de las auténticas tradiciones, allí donde no se presenta escisión entre lo antiguo y lo presente y estaremos frente a la verdadera esencia del canto.

El rito nos libera de la ilusión y nos conduce al lugar verdadero; de retorno a nuestra casa, al satori de Izen, a la presencia del Brah-

mán. Un arte verdadero se vive y presencia como un rito, como una conexión simbólica con el más allá, con la fuente unitaria. En la estructura de la obra de arte reside el principio sistémico del rito primigenio.

Si bien este logro del satori, capacidad de presentar la realidad aparte de la experiencia del yo limitado en simpatía con el ser de las cosas e independiente de la ilu-

Ninguna imagen reemplazará a la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya alguna intuición que aprehender. Elijiendo las imágenes más dispares se impedirá que una cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición, que está encargada de evocar, puesto que entonces sería inmediatamente expulsada por sus rivales. Uno depende de la inmovilidad del sujeto, en la intuición accedemos a lo real de lo real, a la presencia del presente, a la continuidad fuera de las pardas abstraídas que la mente impone, a aquello que en el objeto es variabilidad misma. Lo reconocemos como un símbolo. Y este símbolo está cargado de conciencia, puesto que es producto de una memoria no enjuiciadora, no predeterminada por una estructura mental que haya determinado el valor de la experiencia a-priori.

sió n del tiempo, es la meta de todo verdadero saber, la única posesión del sabio; en la vida cotidiana y en la comunicación convencional con nuestros congéneres debemos remitirnos a la experiencia disociadas y parcial del ser que identificamos en la visión fragmentada, polarizada y confusa de la realidad.

Pues resulta que incluso en nuestros intentos por conocer la realidad caemos en un error fundamental: no buscamos la verdad, sino que pretendemos sacar un provecho, satisfacer un interés. Podemos reconocer la verdad sólo antes del límite del prejuicio mental que nos permita calificarla.

Es acaso posible hablar de una verdad no racional? Porque de ser así no podemos aceptarla como un bien racionalmente deseable. Desde la estructura racional toda

verdad debería poder ser inferida por medio de juicios lógicos y racionales.

Antes de acercarnos al objeto y plantear en él nuestra pregunta, poner en juego nuestro concepto. Tomamos el camino erróneo y etiquetamos al objeto como una solución final que es fuerza a nuestra tesis ya sea por afirmación o negación.

Si bien todo conocimiento está orientado por una razón o punto de vista, nuestra experiencia en el conocimiento nos enfrenta a la multiplicidad de enfoques o razones de conocimiento que, dirigidos a un objeto, tienden a darnos una imagen múltiple de su entidad. Es en esta variabilidad constante de la experiencia donde conformamos nuestra imagen del mundo y es por esta parcialización inconstante por la que no puede existir, según este método

do una única y total filosofía, puesto que según Bergson:

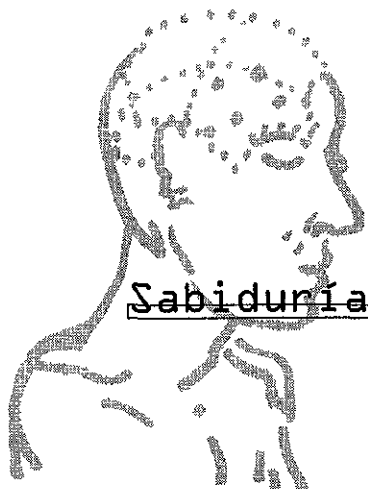
...es condenar a la filosofía a un continuo tironear entre es-
cuela, es instalar la contradicción en pleno corazón del objeto y del método.

Puesto que el conocimiento, fruto del análisis, requiere que el objeto se halle inmóvil, inmutable. Sin embargo todo se mueve y analizar el movimiento a través de cuadros simultáneos no hace más que crear una falsa impresión de totalidad, una mala imitación del continuo devenir.

Por ello es que aquí estriba la verdadera diferencia entre el

conoci-	m i e n t o
analíti-	co y la
intui-	c i ó n :
mientras	que "uno
depende	de la in-
movili-	dad del
sujeto,	en la in-
tuición	accedemos

a lo real de lo real, a la presencia del presente, a la continuidad fuera de las puestas abs- traídas que la mente impone, a aque- llo que en la mente es va- riabilidad misma. Lo reconocemos como un símbolo. Y este símbolo está carga- do de con- ciencia, puesto que es pro- ducto de una memoria no enjuiciadora, no predetermi- nada por una estructura mental que haya determinado el valor de la expe- riencia *a-priori*".



Poder identi- ficar la existencia de múl- tiples y desconocidos puntos de vista o incluso cualidades del universo en lo que podemos denominar sabiduría, de ahí que ésta no sea definible como un conocer o conjunto de datos transmisibles y compendiables sino como una actitud por

encima de un esquema, una experiencia por encima de una herencia.

Dice Guiraud:

Cuanto más codificado y socializado es el saber, la experiencia afectiva tiende a individualizarse en mayor medida. En este marco nuestra cultura parece como un recalentamiento de la experiencia intelectual, la atención individual es cada vez más restringida y la iniciativa creadora cada vez más pobre. No es que el individuo sea menos inteligente sino que su saber le es proporcionado cada vez más por los códigos: ciencia, programas etc. En consecuencia, la experiencia afectiva está cada vez más descodificada, es decir más diversificada, más rica y abundante, pero sin embargo desprovista de sentido. Aunque integrado en el plan del saber, el hombre moderno se encuentra «desorientado» en el del deseo.

Guiraud, Pierre. La Semiología, Siglo XXI, México, 1989.

Deseo y
ciencia

Termino- logía y palabras aparte, Guiraud traza rápidamente un diagnóstico del hombre en las sociedades postlógicas, ¿o debería decir simplemente?, de nuestra era. Esta decisión entre lo intelectual y lo afectivo, entendido por esto lo sentimental y lo emocional, lo que también Guiraud identifica con el plan del Deseo, no del querer, habrá de tear dos caminos: o ya bien uno conduzca a la codificación de lo afectivo como en las comunidades arcaicas, donde cada signo es interpretado en relación a una mitología o uso ritual; o el camino de la decodificación, incluso, del saber científico, del conocimiento compendiado y cargado de sentido racional.

Visto así el problema reclamaría asumir posiciones exclusivas, uno u otro, pero la experiencia nos ha mostrado que el hombre

puede mezclar ambas posiciones sacrificando su imagen del mundo. Unicamente el arte trascendente, no recreativo, es decir, no reafirmador del consuelo de los patrones codificados de la vida racional, del desencanto asumido del esteticismo, asume el compromiso personal de crear una imagen comunicativa dotada de sentido afectivo.

Dice Camus:

Un pensamiento profundo está en el devenir continuo, abraza la experiencia de una vida y se amolda a ella. Del mismo modo, la creación única de un hombre se fortifica en sus aspectos sucesivos y múltiples que son las obras.

La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y de la luz. Es también el testimonio único digno de la rebeldía del hombre: la tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril.

Constituye una ascensión... Pero quizá la obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y acercarse un poco más a su realidad desnuda.

Acercarse a su realidad desnuda, pero cuidado aquí; porque el sentido y función de este acercamiento existe tan solo en tanto el artista no pretenda vestir a esta realidad, es decir, adosarle una etiqueta, codificarla como un valor de uso o de cambio, convertirla en un contenido educativo.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989

Arte e Irracionalidad

Pensamiento paradójico, pero condición primera e irrenunciable de la obra artística. Si a través de la metáfora podemos llegar a lo inefable cierto es que esta «conquista» no nos entrega a lo inefable, como tributo, simplemente nos permite sumergirnos en el espectáculo de su contemplación irracional. Porque la función del arte, de la poesía, no es el aportarnos información sobre este mundo, sino el llevarnos a la frontera de nuestra imagen de él y por ende de toda imagen. La poesía no es una filosofía ni la plástica o la escenificación una ciencia. Son disciplinas, renunciaciones, y lo único que garantizan es que después de ellas no hay nada que podamos aprehender o, por ponerlo en palabras de Camus:

*«La creación es la más efí-
las escuelas de la pacien-
lucidez. Es también el
trastornador de la úni-
dad del hombre: la
tenaz contra su
ción, la perseve-
un esfuerzo con-
siderado esté-*

*caz de todas
cia y de la
testimonio
ca digni-
rebelión
condi-
rancia en*

Porque para
la renuncia a

Camús
l a
ra-
e s

cionalidad
una imposi-
bilidad,

va

por medio su
única certi-
dumbre y su
misma condi-
ción de ser-
filósofo.

No así afor-
tunada-
mente

para un verdadero artista. Puede decirse que, a pesar de la voluntad del hombre la creación artística trasciende la última piedra de amarre, el último punto de apoyo. Este lindero con la locura será la verdadera aventura del arte en toda época.

Locura

y
creación

Porque la locura del arte es la clarividencia y por lo tanto el rechazo de lo ilusorio como conformación. Lejos de la ilusión reside la estructura que, aunque incomprendible, basta para despojar a lo transitorio de su poder totalizante, de su falsa idea de verdad. La visión del arte restituye al monstruo, lo que se muestra, y si algunos sucumben ante el infierno de la claridad, otros menos espantadizos se hermanan con lo inefable y sin ser profetas, pues reconocen no entender, tienen el arresto de no formarse juicios de valoración y encaran más allá del bien y el mal a una realidad que les rebasa ampliamente pero que, por lo tanto, afirma en ellos su naturaleza liberadora.

El símbolo del medio

Existe una calidad de comprensión en el lenguaje. Como estructura cognoscitiva constituye nuestra clave para la comprensión del universo, apoyado en la lógica simbólica de los elementos fijos, pero no dependiendo de ella, progresando hacia una profunda intuición de los objetivos y los procesos donde, desde su corazón mismo, puedan revelarse las conexiones que integran una visión del problema complejo.

Autobservación

El documento videográfico, al igual que el presenta grandes ventajas por encima de los tros estáticos. En el aparente movimiento en la sincronía con el tiempo real entre la sentación y el hecho capturado es posible cer la sincronidad de las manifestaciones les, en su ritmo y su cambio aparente. Si rece por principio de la posibilidad de re-



fílmico,
regis-
captado y
repre-
recono-
tempora-
bien ca-
ferir a

los otros datos de los sentidos (homeostático, tacto, gusto contamos con una «memoria» de los dos principales a partir de ellos es caso posible reconstruir los elementos faltantes a la articulación del conexión interna, memoria y sensación. Instalando para capacidad inherente al conocimiento humano: la autoconexión del proceso de conoci-

mientos (homeostático, tacto, gusto contamos con una «memoria» de los dos principales a partir de ellos es caso posible reconstruir los elementos faltantes a la articulación del conexión interna, memoria y sensación. Instalando para capacidad inherente al conocimiento humano: la autoconexión del proceso de conoci-

El entrenamiento para la construcción de una secuencia narrativa a partir de estos materiales poder, por un lado, consensos particulares que favorezcan la división de escenas en cuantitativos cuya relación únicamente la automatización progresión de imágenes, sino una relacional interna. Y por otro lado, la división del estado normal de observación en un estado dual de auto-observación como descripción móvil y narración de los acontecimientos. El videoasta construye así su memoria, y al mismo tiempo transforma conscientemente la imagen de lo real.

El entrenamiento para la construcción de una secuencia narrativa a partir de estos materiales poder, por un lado, consensos particulares que favorezcan la división de escenas en cuantitativos cuya relación únicamente la automatización progresión de imágenes, sino una relacional interna. Y por otro lado, la división del estado normal de observación en un estado dual de auto-observación como descripción móvil y narración de los acontecimientos. El videoasta construye así su memoria, y al mismo tiempo transforma conscientemente la imagen de lo real.

Símbolo sintético



La elección o reducción a símbolos de un documento narrativo audiovisual no presupone que este tipo de acercamiento garantice la comprensión por parte del espectador del mensaje o la intención implícita del autor; es en todo caso sólo una parte del método de producción que posibilita elaborar, en el plano teórico, una cierta lógica de eventos. Pero si el objetivo de la secuencia final no es el transmitir ideas sino el elaborar un discurso íntimo cuyo

Videoarte

Quería demostrar que el cine es capaz de observar la vida sin intervenir, con crudeza u obviedad, en su continuidad. Es ahí en donde veo la verdadera esencia poética del cine.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. UNAM, México 1993.

nivel poético constituya una unidad cargada de sentido que traduzca en términos audiovisuales por recursos fílmicos o videográficos la misma sensación de vitalidad e integración que la vida, cada uno de los elementos del discurso debe ser aprehendido como una unidad indisociada.

Llegamos con esto a uno de los presupuestos fundamentales que diferencian al espectáculo audiovisual de lo que constituye un verdadero documento artístico, es decir, aquel donde la intención del autor es la de elaborar un discurso personal, intimista y subjetivo, que exponga una visión compleja de la realidad donde el espectador pueda rescatar, a través de la identificación con su naturaleza humana, el orden implícito en las cosas, que oriente su experiencia del mundo hacia el reconocimiento de su naturaleza humana.

A pesar de su coexistencia como medios y como espectáculo, la televisión y el cine han sufrido desde su aparición severas transformaciones.

Debemos comprender que la emergencia de nuevos medios transforma la percepción y la dinámica social de los medios precedentes

no-
di-
fi-
an-
do

Cine

incluso funciones lingüísticas completas.

Andrey Tarkovski fue un cineasta y como tal estaba profundamente comprometido con el sentido y la función social de este género narrativo. Antes que concebirlo como un medio emparentado con la industria y la técnica de su materialidad o el sustento comercial de su distribución, él veía en el cine un recurso de continuidad poética más emparentado con la literatura como género narrativo y con la metafísica como sistema de ciencia de la información o el negocio del entretenimiento.

El cine culturalmente forma temporal es terminada por su naturaleza física y su inserción social como hecho de comunicación masiva. Por su forma y recursos

representa una espectacular destrucción física y social como gramaticales

Baja resolución, alto interés. El video es definitivamente más atrayente que el cine, debido a que se nos da mucha menos información, incluso el rango de color es más limitado, las gamas más apagadas, que en el film proyectado. Antes de la TV a color, el rango se extendía de un gris pálido a uno oscuro, sin si quiera llegar a un negro verdadero, o a un blanco auténtico. Cuando vemos un monitor de video, la atención se activa por necesidad, de manera que nada se pierda.

Marshall McLuhan

Espectáculo

TV

concretos implicó una revolución total de las convenciones narrativas audiovisuales anteriores a su aparición. Si bien los primeros intentos de narrativa en el cine estuvieron no tan solo influidos sino que fueron materialmente copiados de la representación teatral, este medio adquirió prontamente una independencia gramatical propia, fundamentalmente basado en un sentido superior de realismo y su verosimilitud.

El cine es un referente directo del lenguaje videográfico no tan solo por antecendencia histórica, además comparte con el video la creación de los géneros más comúnmente asociados en la actualidad con las aplicaciones del medio televisivo: los noticiarios y los documentales.

Sin embargo, y a pesar de compartir en gran medida los mismos fundamentos gramaticales como formas narrativas y temporales como discursos, el cine y la televisión pertenecen a dos universos comunicativos distintos; el carácter de instantaneidad y transmisibilidad de la televisión son las cualidades mediales que transforman completamente la percepción del espectador del medio y que modifican sustancialmente el carácter comunicativo del medio.

Aunado a ello, la diferencia la calidad entre la imagen del video y la del cine, las variaciones y del encuadre, la flexibilidad en la programación del evento y al aparato económico y social que determina la producción y difusión de ambos medios, alejan cada vez más la posibilidad de compartir las mismas aplicaciones.

La principal transformación de los contenidos de ambos medios radica en la natu-

raleza interna de la tecnología medial.

Hacer cine en video, si bien puede ser una tentadora posibilidad técnica en el supuesto de que la tecnología de video de alta definición y pantallas planas pudieran reproducir la calidad de la imagen del cine (por considerar únicamente algunos de los aspectos meramente técnicos), se antoja tan retrógrado e innecesario como intentar hacer, por ejemplo, literatura en radio. No es un problema únicamente de adaptación técnica, sino de naturaleza generacional y comunicativa. Son dos lenguajes distintos, es decir, manifiestan dos realidades o planos de realidad distintos y ello es independiente del manejo de lenguaje interno de las secuencias significativas. Además constituyen dos «momentos» tecnológicos distintos: un antes y después del medio: una percepción diferente:



Las diferencias entre TV y video como medios radican en su inserción social y no en su naturaleza tecnológica.

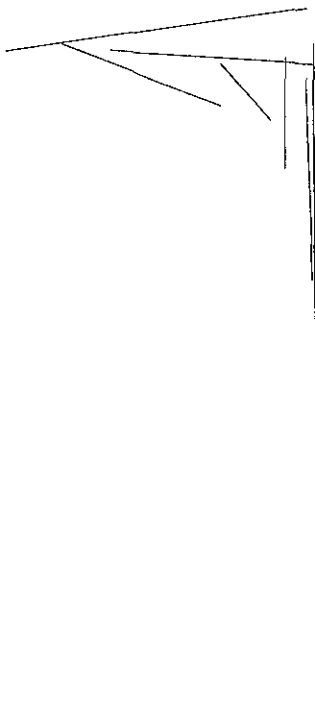
Quando vemos cine en televisión ¿vemos cine o televisión?, aún si no es interrumpida por cortes comerciales, una transmisión de cine es un mensaje más en el contexto de un medio de transmisión múltiple. Incluso si no son utilizadas todas las posibilidades de expectación del medio por el usuario la simple inserción del discurso en el medio modifica, por su vehiculación y contexto, los contenidos del mensaje.

Intertextualidad

Al ser transportado de la sala cinematográfica a la pantalla casera, el cine sufre la misma transformación que la obra pictórica al ser reproducida como un cromó en una publicación impresa. Se opera una transformación fundamental: de medio a mensaje, de unidad a parte, de objeto a contexto.

En el desglose particular o sígnico del mensaje inserto en otro medio no podríamos ubicar estas diferencias; por principio no se opera

Transgéneros

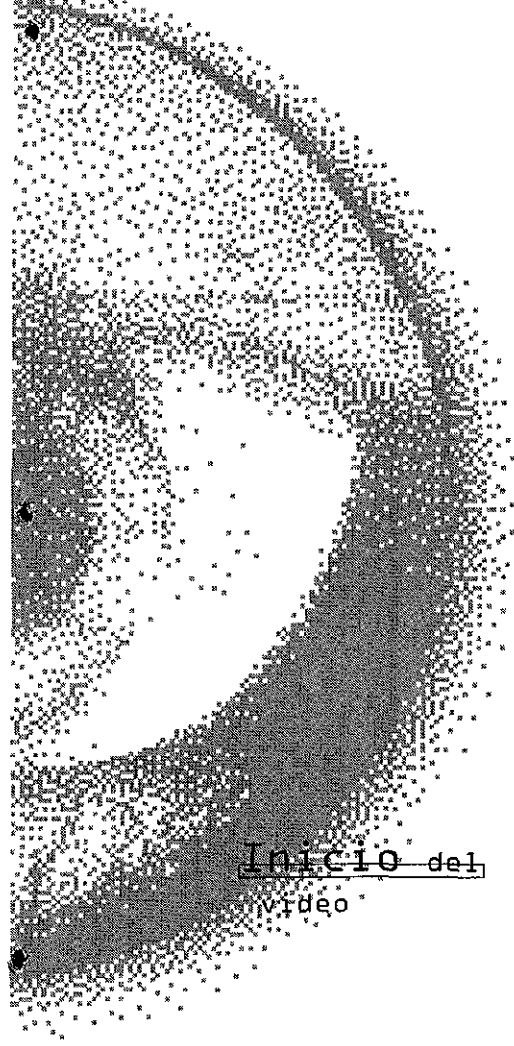


una modificación sustancial ni en la secuencialidad sígnica ni en la relación proporcional de los elementos del discurso. Pero tal tipo de análisis pierde de vista que no es posible comprender un cambio de dimensión total separando las partes del todo. A la manera de la medicina forense, para este tipo de análisis es necesario que el sujeto de estudio esté muerto para determinar las causas de su condición.

De lo aquí expuesto no se deduce una condición fatal de las funciones comunicativas del cine. Lo mismo podría decirse de muchas otras artes que en nuestro tiempo se encuentran en franca etapa de extinción: la pintura y la escultura, la música sinfónica y el teatro. En todas estas manifestaciones se han operado cambios de sentido y contexto cultural que amenazan su supervivencia como medios hegemónicos de lo visual y lo comunicativo. Al ser compendios cada vez más como sistemas sígnico-estilísticos de una época pretecnológica y de un discurso cultural histórico. Su aparente pérdida de dinamismo social no entraña necesariamente una devaluación de sus capacidades expresivas, sin embargo su correspondencia cultural no pertenece del todo ya a nuestra época. Existen procesos de cambio en la sensibilidad de los tiempos que obligan a transformaciones en las formas comunicativas. El aparato cultural que ubica en su momento cada forma representacional determina también la emergencia de nuevas formas y sistemas sígnicos; de nuevos lenguajes, formas de aproximación a la realidad acordes a la sensibilidad emergente.

Arte
medial

¿Sustituyó el video las funciones comunicativas del cine? No necesariamente, de la misma manera en la que el cine no sustituyó en su momento de aparición las



Inicio del video

funciones comunicativas ni sociales del teatro. Todos ellos comparten un sustrato común: una manifestación poética, un mensaje moral y humano, un carácter verdadero de su lenguaje. Sin embargo las transformaciones operadas en la percepción de los espectadores obligan a una redefinición de las funciones comunicativas en lo social. El video al igual que otros medios comunica un mensaje poético y artístico necesario, latente en lo social. Sin embargo, el dominio de los recursos propios de estos nuevos lenguajes requiere que los productores comprendan la naturaleza técnica y descubran métodos de aproximación al problema de la distribución de mensajes estéticos y artísticos a través de las nuevas tecnologías mediales.

No conocemos propiamente dicha la experiencia de un video silente, a la manera del cine. El video como forma expresiva surge con todos los elementos del cine, salvo el color, adición que esperaríamos menos en aparecer que en el caso de su predecesor audiovisual; el video conoció además una autodefinición muy precisa de su naturaleza medial, los géneros televisivos y la tecnología del video son una y la misma cosa ante los ojos de sus impulsores y del público espectador. La baja calidad de resolución, lo «barato» de su imagen, lo improvisado de su producción determinó grandemente su inserción como recurso medial por excelencia. A diferencia del cine, invento durante sus primeros años en busca de sentido,

mercado, público y usuarios, el video y la televisión aparecen inmediatamente con una propuesta de inserción medial y competencia profesional muy avanzada. Si el cine conoció en sus inicios más una historia de amateurismo e improvisación, inhabilitado para competir con los géneros teatrales pero lo suficientemente atractivo como para constituir una atracción «circense», la televisión introduciría la calidad video ante vastísimos públicos con una propuesta espectacular muy definida desde el inicio de sus transformaciones.

Resulta sumamente difícil separar el video del fenómeno televisión. A pesar de los intentos contemporáneos a partir de los 70's de generar un circuito independiente de video alternativo y de la proliferación a partir de los 80's del video casero como versátil tecnología de registro, difícilmente podemos sostener que existan verdaderas opciones de distribución del video alternativo como en su momento lo hubo con el cine *underground* o incluso la radio pirata. A mayor oferta de producción y transmisión en pantalla de televisión, televisoras públicas, cable, menor oferta de distribución de producciones comerciales ni educativas.

En la experiencia de todos los usuarios y espectadores de la televisión, el video independiente es una especie de televisión en casa. No lo sabemos de cierto pero la verdad es que otras tecnologías fotorreproductivas y audiovisuales no tienen las mismas connotaciones que el video.

Video

personal

Vanguardias

Porque cabe aquí establecer una diferenciación fundamental: el video como forma simbólica, como recurso expresivo *per se* y como recurso artístico, a diferencia de los productos mediales, sean estos abiertamente comerciales, informativos o de pretensiones educativas, no cuenta ni ha contado, salvo honrosas, escasísimas y efímeras excepciones, con medios de difusión fuera de museos y galerías de vanguardia. El video suplanta una pieza museística, confinado a la sala de exhibiciones temporales debido a la gratitud de un curador benevolente.

Recurso

forma

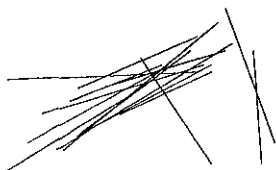
Consideremos el caso particular de la fotografía como representacional y forma artística.

La fotografía conoció una historia de inserción medial sumamente pausada y lenta, su apropiación por parte del gran público fue paulatina y general.

Las dos únicas características intangibles de la fotografía son: el sentido de la presencia y el sentido de la autenticidad del mundo visible.

Minor White

No existió alrededor de ella un aparato medial definido o identificable, sin duda debido en gran medida al hecho de que se operaba la creación de una forma medial de cualidades signícas no conocidas y para las cuales no existían códigos sólidos. A pesar de algunas oposiciones iniciales de carácter antitecnológico, la absorción de la fotografía como un recurso expresivo y testimonial fue rápida y total. Resulta curioso notar que, a diferencia del cine, la fotografía tuvo desde sus inicios una afinidad artística con la pintura fuera esta concensada o no, pero discusión en torno a la artísticidad de este nuevo medio fue apasionada y de interés popular.



Aún si en sus primeros años la fotografía no conoció un género expresivo propio, si substituyó al dibujo y la pintura como técnica de representación, destacando el caso del retrato; posteriormente los mismos pintores habrían de utilizar este nuevo recurso como una técnica de bocetaje y apunte rápido, véanse los casos de Vuillard, Degas o Bonnard por citar a algunos.

La categoría del index, aparece como un instrumento conceptual singularmente privilegiado y eficaz cuando se trata de rendir cuenta de manera positiva del funcionamiento de nuevas formas de representación en el arte llamado contemporáneo... donde una estética clara de la mimesis, de la analogía y de la semejanza daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Paidós, Barcelona, 1986.

La fotografía no surgió como una tecnología medial, aunque es este invento el que crearía propiamente el universo de la imagen documental que conocemos hoy en día. La contribución de la imagen inicial a la actual situación de las comunicaciones mediales en el mundo es inmensamente vasta.

Hasta antes de la fotografía una representación visual, por muy detallada y exacta que pareciera ser, no constituía un documento fehaciente de la realidad. Las pinturas y grabados históricos, los retratos o las vistas de lugares y tipos eran, ante la mirada de todos sus espectadores, meras interpretaciones no desprovistas de estilo y carácter personal del autor y muchas veces el tema principal de una representación gráfica era más la habilidad del artista que la misma imagen. Más que imágenes eran íconos, ya sea que fueran adorados o simplemente admirados o incluso aborrecidos, utilizados como referencia o esquema explicativo, tenían la indeleble marca de la distancia insalvable entre el objeto y la representación.

La barrera superada por la imagen indicial es la del carácter documental de una representación gráfica, la imagen como espejo temporal, no como representación de un objeto sino como captura hipnótica del tiempo.

Ahora bien, esto no puede ser un asunto artístico, sino un mero problema matemático, puesto que con razón se puede decir que errores de perspectiva más o menos graves, o incluso la completa ausencia de una construcción de perspectiva, nada tienen que ver con el valor artístico. Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye sin embargo un momento estilístico. Debe

La Imagen de

la lo real

toria del arte como una de aquellas formas simbólicas mediante las cuales «un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él. Y es en este sentido concreto esencialmente significativa para las diferentes épocas, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1985.

En este sentido existe semejanza entre una un fósil que una cualquier otra re-gráfica. Lo que ha-caracterizar a la ima-es su inmediatez, el congelamiento del además, composicio-vez que el camaró-librado de los cá-ricos o antes de que el encuadre fotográfico estará caracteri-zado por la «imprecisión exacta», es decir, la toma de una perspectiva perfecta pero un encuadre de horizontalidad o com-posición accidental; cortes en sesgo, com-posiciones descentradas de manera irregu-lar, personajes en posiciones no clásicas, etc.

Esta nueva imagen del mundo, no de la «pre-cisión» representativa, hiperreal, que en todo caso era propiedad de los renacentistas flamencos y motivo de la perspec-tiva italiana, sino de lo exacto y lo inmediato como marca de tes-las cosas, habría de con-definir la principal carac-de la imagen del siglo XX: luntario, y por extensión

El artista, el hombre, queda la imagen del mundo, el tomas, con su perspectiva

la historia del presente de bres e inaugura un género y un tema hasta entonces desconocido: el tiempo, una perspectiva óptica y dis-

El cine dinamizó esta nueva tiempo a través del recur-

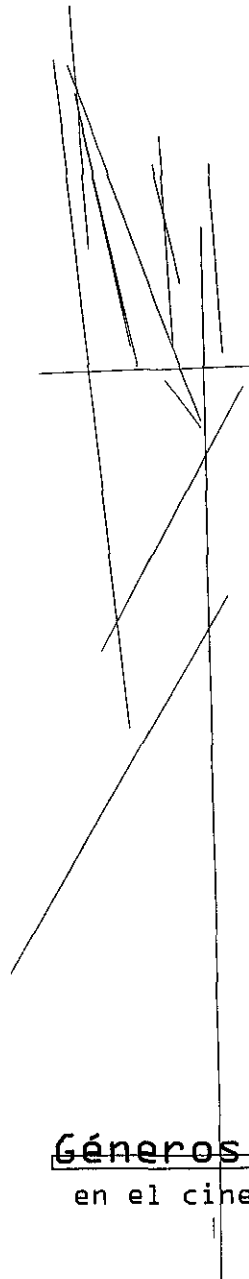
te mayor se-fotografía y pintura o presentación bría de ca-gen indicial

instante, nalmente, una grafo se haya nones pictó-los conozca

fuera de aparato de de aplanamiento, ocupa el lugar del testigo y único cronista de los hom-narrativo

n u e v a cursiva.

visión del so de la



variación rítmica, hasta entonces más propia de la música en cuyo ritmo se fundamentan las secuencias ante la naturaleza: el documento fotográfico, la ilustración a la descripción del lugar a la escenificación y captura de la acción, algo que dentro de la fotografía quedaba implícito, porque toda huella indicial surge de la detención de un objeto y de un espacio en el tiempo.

ca, hasta entonces música en cuyo ritmo se fundamentan las secuencias ante la naturaleza: el documento fotográfico, la ilustración a la descripción del lugar a la escenificación y captura de la acción, algo que dentro de la fotografía quedaba implícito, porque toda huella indicial surge de la detención de un objeto y de un espacio en el tiempo.

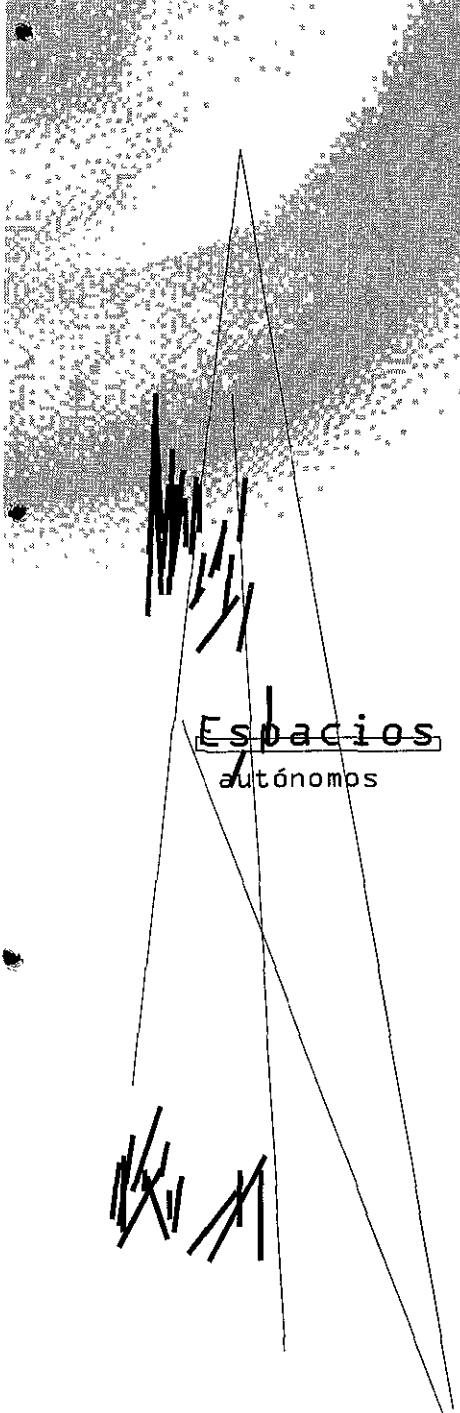
Por su carácter documental, ambas formas de representación sometieron la comprobación a la constatación de sus sombras. Una imagen es un relato, pero si esta es una imagen indicial el relato es real y verdadero, aún si su interpretación pueda ser equívoca.

La autonomía lingüística de la imagen indicial consiste en su proceso de conformación es claro e indiscutible; debido a la fisicalidad del proceso de construcción, sólo comparable a una marca o huella la determinan como efecto y prueba fehaciente de la existencia del evento y objetos provocadores.

Lo que está en duda no es la realidad del signo, sino la interpretación de su significado.

Géneros en el cine

El cine en su inicio se apropió de lo real y de ello conservó sólo lo verosímil, puesto que el abuso de la dramatización rápidamente le hizo perder su carácter de verdad. Inmediatamente a su aparición, el cine privilegia el espectáculo narrativo y los géneros melodramáticos, llegando al cine de acción por la acción misma y el imperio de los efectos especiales, y esto es algo



por lo cual el cine como género hoy en día se ve condenado a la constante falta de presencia en los principales espacios de exhibición e incluso de producción de discursos no espectaculares, es decir del documental y los registros históricos, ya no impera su presencia en los discursos informativos y ha sido sustituido en la función de representar el mundo «real» para limitarse a la representación dramática, esto incluso en detrimento de formas más expresivas o de poéticas originales como en el caso del cine de arte o de la experimentación cinematográfica. Transformado de esta manera el discurso en show, la tecnología adquiere una dotación cultural por su difusión y económica por su forma de consumo.

Espacios autónomos

La generación de productos de video, de narrativas en esta tecnología debe prever su inserción en un nuevo circuito comunicacional que transforma los contenidos tradicionales en función de su naturaleza medial. Para un videoasta las opciones de exhibición de sus productos han superado los espacios limitados a la galería y el museo y los inasequibles tiempos mediales de la televisión. Las tecnologías digitales y la «red» son el nuevo medio: el hipertexto, que todos los usos comunicacionales espectaculares, informativos, poéticos y personales se resuelven a través de la tecnología computacional y por un solo flujo de conexión: la computadora personal. Tales innovaciones constituyen una nueva experiencia perceptiva que determinará la comprensión del espectador de los mensajes transmitidos.

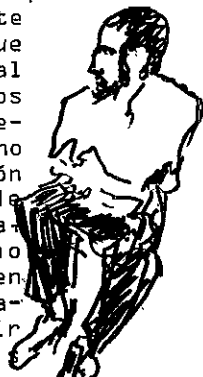
Para comprender mayormente esto, debemos analizar ahora con precisión las características propias del video como experiencia audiovisual y construcción cultural.

La estrategia medial de la ilusión

Aún en la historia del des-
envolvimiento psicológico
del arte se ha creído poder
señalar una fase de «arte
meramente rememorativo», en
que toda configuración ar-
tística está encaminada a
hacer resaltar determinados
rasgos de lo sensiblemente
percibido y a ofrecerlo en
una imagen recreada por la
misma memoria. Pero en quan-
to más claramente se mani-
fiestan en su energía espe-
cífica las direcciones
fundamentales indivi-
duales, tanto más cla-
ramente se ve que tam-
bién toda aparente re-
producción supuso una
labor originaria y au-
tónoma de la concien-
cia. La reproducción del
contenido mismo va unida a
la producción de un signo
para él, con la cual la con-
ciencia procede libre e in-
dependientemente.

nuestra experiencia sensoria
fuera de cualquier discurso re-
presentativo elaborado o re-
gistro audiovisual sincrónico.
puede ser considerada como el
formato madre, la base para la
apreciación de cualquier nueva
experiencia. Existe
una continuidad que
nos liga por igual
ante los documentos
ficcional, es de-
cir, aquellos que no
tienen una relación
de necesidad de
existencia fáctica.
de existir como
eventos «reales» en
términos de obliga-
toriedad, existir
como productos

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. FCE, México, 1971





indiciales, y las que si lo son. Por ello un discurso como el denominado «realidad virtual», en el supuesto tecnológico de poder construir una realidad con fidelidad verosímil a la de la naturaleza, puede sustituir a la experiencia «real» como evidencia.

De un formato madre devienen todos los formatos representacionales: palabras hablada, escrita, representaciones visuales, tridimensionales, modelos, dramáticos audiovisuales, etc.

Cada formato plantea la exclusividad de una relación sensual con el espectador. Dentro de una práctica indiscriminada de expectación cada formato comunica un mensaje específico

por su propia sintaxis.

Formato implica un concepto dimensional, cantidad sobre calidad, o por decirlo de otra manera: al tratar de distinguir entre dos contenidos, fundamentalmente cualitativos, deseo aplicar un criterio cuantitativo entre las cualidades: «cuantos», es decir, *c a n t i d a d e s* dimensionales que establecen la diferencia cualitativa.

Establezco la diferencia entre formato y medio en función de que la memoria no puede ser considerada como un sistema comunicativo completo y la realidad como registro no es sino un punto de partida del proceso parte de un complejo sistema lingüístico; de ello asumo al video como la memoria del proceso medial.

Técnicamente, el problema de elección de un formato sobre otro puede ser objeto de una extensa disertación. Sin embargo no es el propósito de este trabajo. Para efecto del asunto que trato, aplico el establecer diferencias de contenido, sin embargo utilizo el término formato en vez de género o contenido puesto que deseo establecer relaciones

metafóricas con las características técnicas de la jerga del videoasta.

Estamos ante casos de concatenaciones no intencionales en de una narrativa elaborada, de una lectura dirigida. función

Formato 1

Video registro no editado: Formato de registro de video en tiempo real sin corte narrativo, gramaticalmente no manipulado. Emplazamiento único fijo o arbitrario.

Por ejemplo: Video de seguridad a cámara fija. (bancos), cámara móvil a control remoto. (video policíaco de seguimiento en plazas).

Formato 2

Video registro no estético: Formato de registro en tiempo real con corte narrativo no preestablecido, secuencia de lógica diacrónica como recurso mnemotécnico.

Por ejemplo: Video casero o social no editado o de edición en cámara a corte directo. Cabe aclarar aquí que a pesar de que existan valores estéticos objetivos en este tipo de videos, la cantidad intencional del registro es emotiva y su expectación fundamentalmente nostálgica. No pretende por principio una difusión fuera del núcleo participativo.

Formato 3

Video registro explorativo: Formato de video de intención analítica, estética o referencial, narrativa o descriptiva pero sin manipulación post-registro.

Por ejemplo: Registro de casas y procesos mecánicos y objetuales, secuencias no editadas de tomas similares o pruebas de en-

cuadre y movimiento. Aquí puede haber una clara intención estética: composición, iluminación, etc. Sin embargo son consideradas las tomas como partículas dependientes. Su valor principal en tanto sintáctico, es cuantitativo.

Ruinas del referente

Miró un objeto y dijo «Eso es un árbol» o «Sé que eso...» -Si después me acerco y resulta que se trata de algo completamente diferente, puedo decir «Pues no era un árbol»; o digo «Era un árbol aunque ahora ya no lo sea». Pero si todo el mundo me contradijera y afirmara que nunca había habido un árbol y si todos los testimonios hablaran en mi contra - entonces de qué serviría que me obstinara en mí «Sé...»?

Todos estos formatos impli-

can una constante; son documentos en el sentido más literal. Consideremos, según Deluze, al video, el cine y la fotografía como índice, es decir como una marca directa de la incidencia del significado sobre la superficie representacional. Por encima del mediador, el documento se debe únicamente a sí mismo y a la circunstancia posibilitadora.

Por ello el video, reportaje tribal, videos amateurs que documentan un suceso apremiante para la opinión pública, se presentan como pruebas irrefutables de un evento, y a partir de ellos se intenta reconstruir todo un suceso incluso con sus implicaciones morales y políticas.

Es decir, el espectador cree fehacientemente en la veracidad del documento, se reconoce en las sombras la luz y se identifica con la línea narrativa de acción que la sombra describe. La metamorfosis por reducción de la realidad en la bidimensionalidad continua del documento audiovisual en la existencia misma de su memoria.

O mejor aún, el video puede sustituir a la memoria pues sus cualidades de conservación y reproducción *ad infinitum* son mucho más exactas que la falible memoria humana que está demasiado

comprometida con innumerables procesos de asociación y referencialidad mutables, podría decirse que la memoria humana se modifica día con día o, que la memoria es nueva a cada instante.

Ya que cada suceso nuevo habrá de recontextualizar el valor y la jerarquía del recuerdo, cambiando incluso totalmente su significación y modificando la participación de los actores y los objetos implicados. Bien dice Camus en *El extranjero*: "bastaría con que un hombre haya vivido un día para poder vivir el resto de su existencia recordando cada detalle de ese único día."

Recuperación

Pero: ¿Bastaría tener grabado en video un día en la vida de un individuo para que su expectación diera pleno sentido al recuerdo asociativo de su memoria? No hay memoria sin fantasía ni historia sin invención. ¿Cómo comprender el éxtasis del historiador al encontrar documentos inéditos que confirman, refutan o posibilitan nuevas líneas de hipótesis sobre un acontecimiento investigado, más aún si la versión anterior queda expuesta a la luz de nuevos elementos no considerados?

Nos aproximamos a la recuperación del pasado como un arqueólogo que de la tierra llana va rescatando un imperio perdido, una Atlántida ignorada.

El gran valor de la memoria consiste en poder encontrarnos a la luz del presente como seres desconocidos, como personajes insoñados, extraños, como habitantes insospechados dentro del hogar familiar.

La estrategia de la memoria consiste en ocultar las diferencias, en matizar lo espectacular para dejar un horizonte

Olvido e
invención

La cámara de video es no tan solo un instrumento nuevo para revelar el mundo, sino un arma de sobrevivir el presente continuo. No es una brújula, pues no muestra la dirección ni el sentido de la realidad; pero una vez perdida la fe en encontrarlo, se libera la experiencia del viaje. Es el hilo que tiende al Minotauro desde el centro del laberinto para que, si llega a encontrar la salida, pueda regresar al corazón de la extrañeza.

invaria-
reflejan-
pasado y
horizonte
do, una
bajo la
más varia-
la percep-
strate-

Reconocer
grande-

¿Qué son
dos sopor-
mentos,
similari-
consiste
contigüi-
soria,
imagen
por sí
nocimien-
tos de un

Recursos
relacio-
de la ima-
dades sig-
das como

sacadas de
contiene
para con-
nuevo am-
Cultural y
parte de
terminada
usuario,
produc-
una gramá-
rrativa.

El video
herra-
pensa-
categoría
de la rea-
sujetar el

do, una superficie de agua
te donde el límite entre el
el ahora se disuelve en un
invisible. Tal es el olvi-
aparente superficie llana
cual se oculta el paisaje
do posible, los abismos de
ción amortiguados por las
gias de lo superficial.

«en realidad» no difiere
mente del acto de olvidar.

entonces estos así llama-
tes videográficos?: docu-
archivos mnemotécnicos cuya
dad con la memoria humana
en mantener relaciones de
dad con la experiencia sen-
pero que en su calidad de
inestable no constituyen,
mismos ninguna prueba de co-
tos, son elementos discre-
discurso reconvertible.

sensuales, contenedores de
nes posibles, detonadores
ginación. Son así mismo uni-
nicas complejas, constitui-
constelaciones simbólicas
autorreferenciales. Entre-
un documento cualquiera que
suficientes elementos como
textualizar- los en un
biente refe- rencial.
temporalmen- te son
una microhis- toria de-
por la nece- sidad del
inserta en un esquema de
ción de sen- tido, en
tica en bus- ca de na-

puede consti- tuir una
mienta del
miento, pues es en su
confusa de representación
lidad en la que podemos
gancho de anclaje para con-

trastar su objetividad informática y lumínica con la total carencia de significado lingüístico y conexión real.

No es verdad que el video no es una creencia, es una comprobación del estado ilusorio del mundo, de tener que creer en su transparencia y permeabilidad. El video es la capa de transitoriedad que revela la naturaleza cambiante de las cosas, es la emanación de la luz que jamás el eco de traduce en objeto a los eventos, que verbaliza los sucesos para convertirlos en historias. En una época de atomización de los riesgos y las amenazas, cuando la imagen apocalíptica del fin de la civilización ha dejado de ser el privilegio fatal de unos cuantos enemigos bien identificados se ha revelado como cualidad compartida por todos en el mundo. Resultan ser ahora tan peligrosos los defensores de la bondad y el orden como los tradicionales enemigos de la humanidad. Se ha vencido el esquema de las antinomias al ser reconocido el del demonio en todos nosotros. El objetivo de todo nuestro bienestar se ha convertido en el portador de todas las catástrofes, la paz en el motivo de la guerra, la riqueza en la causa de la miseria, el conocimiento en motivo de ignorancia y desprecio. Por otro lado se han vuelto familiares y cotidianas las causas y los efectos de nuestras decadencias, son bienes de acumulación apreciados como herramientas de generación de poder y riqueza aún si su inversión maligna no tan solo es evidente sino su principal característica.

Baudrillard, Jean *Radical Thought*. http://www.ctheory.com/a25radical_thought.html 1997.

Rota la dicotomía del mundo, atomizado el sentido y el valor, dispersado en una constelación de inabarcables significados, nada queda ya del sentido de realidad más que su absurda inconsistencia.

Existe, de acuerdo con Baudrillard, «...un pensamiento que es cómplice de lo real. Comienza con la hipótesis de que hay una referencia real a una idea y que es posible la «ideación» de la realidad;

pero existe también otro tipo de pensar que, al contrario de este, es ex-céntrico del

mundo real y, en consecuencia, ajeno a una dialéctica que siempre juega en polos adversos. Que es ajeno incluso al pensar crítico que refiere siempre a un ideas de lo real. En cierta medida, este pensamiento no es siquiera una negación del concepto de realidad. El pensamiento radical no proviene ni de una duda filosófica ni de una transferencia utópica (que supone siempre una transformación ideal de lo real). Tampoco surge de una transcendencia ideas. Es la puesta en juego de este mundo, la ilusión material e inmanente de este así llamado mundo «real»; es un pensamiento no crítico, no-dialéctico. Por ello este pensamiento parece provenir de otro lugar. En cualquier caso existe una incompatibilidad entre el pensamiento y lo real. Entre el pensamiento y lo real no existe una transición natural o necesaria. Tampoco una alternancia o una alternativa: Únicamente una alteridad que los mantiene bajo

Baudrillard, Jean. *Radical Thought*. http://www.ctheory.com/a25radical_thought.html
1997

control. Solamente la fractura, la distancia y la alineación salvaguardan la singularidad de este pensamiento, la singularidad de ser un evento singular, similar en cierto sentido a la singularidad del mundo que lo ha constituido en evento».

Desde esta perspectiva el mundo es ilusión, que lo real no es una patente de bondad ni de verdad, que la misma posibilidad de moralización de la realidad resulta inapropiada y falsa.

Consideremos a Ibn Arabi (1165-1240)

Bill Viola, *The Art of Virtual Reality*,
02.02.1996, <http://www.voyager.com/viola/viola.html>

«...entre el universo que únicamente puede

ser aprehendido por la percepción intelectual pura el reino divino absoluto (el universo de la Inteligencia Querúbica) y el universo perceptible de los sentidos, existe un mundo intermedio, el mundo de las imágenes-ideas, de las figuras arquetípicas, de las sustancias sutiles, de la «materia

inmaterial». Este mundo es tan real y objetivo, tan constante y subsistente como los mundos sensible e inteligible; es el «universo intermedio» donde lo espiritual cuerpo y el cuerpo ve espiritual»

Es el mundo que se

do virtual, donde lo comprende es lo que

es, y lo que es tiene la misma calidad de realidad (sea cual fuere) que el mundo real.

Esta es la calidad inherente tanto al video en los medios electrónicos (más que documento un acontecimiento fluuyendo en «tiempo real») y en la realidad virtual (VR). Es el mundo de las futuras transferencias comunicativas, e l mundo de los nuevos medios, donde el lenguaje audiovisual es el lenguaje de las pantallas, de los monitores y las redes informáticas.

Es la plataforma actual de las transferencias, el recipiente funcional absoluto de los mensajes, al menos tan absoluto como la historia de los avances mediales se puede constatar. Porque es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la brecha establecida entre las bellas artes y la tecnología electrónica comienza a cerrarse, partiendo del principio de que estas dos concepciones no estaban claramente delimitadas, sino que se confundían en un solo gran complejo crítico asociado a consumo-mercado-producción-contenido.

«Después de una década de expresionismo abstracto de hombres alcohólicos, alrededor de 1963 la publicidad se esparció sobre las bellas artes junto con el Pop Art y entonces hubo un último aliento del movimiento, un intento de separar el arte del mundo completo nuevamente: minimalismo y arte conceptual.

Tom Sherman *Memory and home* (1996-2006), New York State media Festival, Syracuse NY 1996 <http://www.aec.at/futurelab/bunge/profiles/lope.html>

El giro sociopolítico de los 70's fue para ganar acceso a los medios de producción, distribu-

ción y exhibición: acceso
a los equipos, siste-
mas de distribución y lu-
ga- res de exhibición
(au- diencias). Nuestros
memes, los cuales llevaban valores dis-
tintos a los memes predominantes de la
cultura popular o de masas,
no podría haber sobrevivido
sin el ambiente medial con-
temporáneo de los fenotipos
extendidos. Mientras tanto,
el conjunto de fenotipos ex-
tendido predominante en nues-
tras sociedades, se transfor-
maban de lo analógico a lo digital».

Entiéndase a los memes, de acuerdo con la
tesis del biólogo americano Richard Dawkins
en su libro *The selfish Gene* y su reinter-
pretación en términos mediales por Tom
Sherman, como:
"ideas o conceptos (pa-
trones de comporta-
miento cognitivo), o sim-
plemente la manera en la que las cosas se
ven, escuchan o sienten. Los memes son
bloques de construcción cultural, las for-
mas de mensaje y contenido en la base
misma de las culturas. Su objetivo funda-
mental es su supervivencia y para ello
desarrollan tipos de comportamiento y or-
ganización humana."

El video, el cine y
los medios digita-
les son memes y se
puede decir que
ellos también com-
parten el objetivo
último de
replicación y supervivencia. Construimos
organizaciones alrededor de estos memes
para facilitar su programación y replica-
ción.

Los memes son también las unidades básicas
de herencia cultural. Son nuestros pensa-
mientos, ideas, imágenes y sonidos, trans-

portados por nuestra apariciencia y nuestras voces.

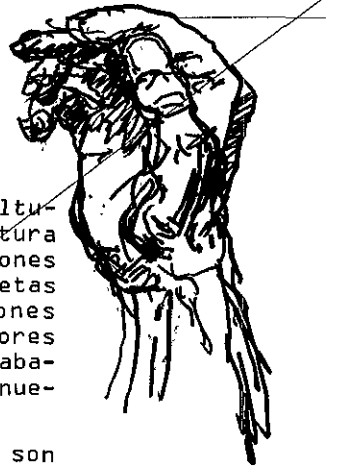
Las tecnologías emergentes son las nuevas «especies» de fenotipos extendidos. El desarrollo del ambiente fenotípico puede ser visto como una estrategia de supervivencia de los memes dominantes de nuestros tiempos. Las tecnologías obsoletas decaen y desaparecen en tanto las tecnologías emergentes se mueven y se esparcen. Los memes son alterados en tanto se fuerzan por competir contra otros memes dentro del medioambiente cultural. Se adaptan o desaparecen.

Tom Sherman. *Memory and Hope* (1996-2006).

A partir de ello se desarrolla el concepto de mémesis, cuya idea central es que el futuro de la evolución será cultural. Al emerger de las mismas fuentes, los memes dominantes conducen el fenotipo humano hacia un estado de hiper-fenotopia. Los fenotipos extendidos se extienden y entrelazan, lo cual es particularmente evidente en el caso de las tecnologías emergentes.

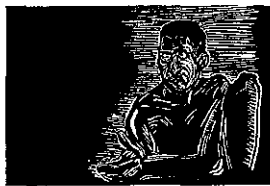
La batalla por la supervivencia de los memes se desarrolla en dos tiempos: el pasado y el presente. Del pasado se obtienen las estructuras previas conforme a las cuales se organiza la imagen de la realidad, es en ellas donde se adaptan los menores recesivos, pero cuando el peso de estas construcciones culturales es demasiado para ser soportados al enfrentarse a los embates de un medioambiente cultural cambiante, la estructura cae y con ella construcciones mentales y físicas completas se derrumban, generaciones identificadas por sus valores decadentes y obsoletos son abatidas por la emergencia de nuevos paradigmas.

De todo el conjunto social son ciertos sectores los que adelantan el futuro y quienes desarrollan propiamente los fenotipos extendidos. Estos individuos se localizan en la parte más externa de la sensibilidad de su época, son por lo tanto más susceptibles frente a los cambios emergentes.



El trabajo de los artistas en el video se localiza en esta posición. Tanto por su énfasis en la utilización de una tecnología compleja y nueva como por su interés en descifrar una nueva actitud frente a un medio que había transformado radicalmente las comunicaciones. Un nuevo lenguaje, un nuevo uso social y una nueva historia. Nuevos usos sociales, una diferencia, t e ca- li- dad de individuo y vida comunitaria, un nuevo sentido del tiempo y del espacio: una realidad alterada.

El video en busca de sentido



Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. UNAM, México, 1993.

«Cuando uno lee una obra de teatro, uno sabe lo que significa, aún cuando pueda ser interpretada de maneras diferentes dependiendo de la producción de que se trate: tiene una identidad propia desde un principio; en tanto que con una película uno no puede discernir su identidad a partir del argumento, el argumento muere dentro de la película. El cine puede tomar de la literatura los diálogos -pero hasta ahí: no tiene relación alguna con la literatura. Una obra de teatro forma parte de la literatura porque su esencia la constituyen las ideas y los personajes expresados a través de los diálogos, y un diálogo es siempre literatura. En el cine, sin embargo, los diálogos son simplemente un componente más del material con el que se hace una película.»

Incluyo esta cita de Tarkovski porque a partir de ella puede formularse una analogía entre lo narrativo de la cinematografía y lo representacional del video. Así como los diálogos de la literatura no son literatura en el cine ni sirven para representarlo independiente de los elementos audiovisuales, lo narrativo gramático del cine no basta para explicar lo representacional en el video.

La función del video no consiste en contar historias, ni siquiera en la creación de ambiente, su verdadero valor consiste en ser un recurso de captura inmediata y de retransmisión del evento audiovisual. Su verdadero potencial comunicativo sólo se tiene si eliminamos la necesidad de contextualizar en un medio comunicativo espectacular o en un género narrativo a la imagen del video.

¿Qué descubrimos en la naturaleza misma de la imagen electrónica? Inestabilidad, transmaterialidad, inmediatez, evanescencia, indeterminación.

Para los videoastas, género transactivo de artistas que utilizan la tecnología del video para expresar en imágenes sus ideas y sentimientos, la ambigüedad electrónica permite fijar en un tejido vibrante donde la luz imita a los objetos, los significantes de una abstracción sensible.

No obstante la pesada objetualidad de los medios de reproducción, monitores, cinescopios, la senda bidimensionalidad de la

nismos
proyección
sación
imagen

Dos características que comparte el video con otras expresiones del arte contemporáneo, de manera especial con las instalaciones es una falta de permanencia fija «intemporalidad» que por tanto tiempo ha parecido esencial al arte y el uso del movimiento.

Delany, Samuel,
High Involvement.
The Museum of Modern Art. NY, <http://www.sua/moma/videospaces/delany.html>

Manifiesto

videográfica es inherente a cualquier espectador. Más que una caja, el monitor de video es percibido fundamentalmente como una pantalla; en ella se juega la artimaña esencial del video: confundir la objetualidad por la simbolización, transformar el mundo de los objetos por el sistema de los signos; la realidad transmutada en lenguaje.

Por lo tanto, experiencia convertida en lectura, simultaneidad en literatura, naturaleza en naturalismo; realidad en arte, en técnica.

Este principio común a toda representación, determina la misma experiencia vital. Por encima de la experiencia objetiva colocamos el referencial simbólico de lo social. Pasamos de la identidad a la identificación, del sujeto al personaje, de la naturaleza al estilo.

Como realizador de videos identifico mi vocación de narrador, entorpecida por una fundamental incapacidad de pasar de lo referencial a lo conmutativo, de establecer la relación narrativa necesaria. Se presenta en mi obra la imposibilidad de articular equivalentes simbólicos simples, destacar personajes fuera de la autorreferencialidad intelectual de mi propio catálogo de significados.

Imposibilitado de establecer simbologías alternas, mis imágenes constituyen la referencia a sí mismas, pues desde el primer encuadre denotan ya una voluntad de auto-suficiencia, necesidad de funcionar únicamente en su marco espectacular: cada fenómeno constituye en sí mismo un efecto especial.

No pretendo se-
parar mi pro-
ducción gráfi-
ca, fotográfi-
ca y pictórica
de la experi-
mentación
audiovisual.

Existe una
fuerte re-
lación in-
terna en
los tópi-
cos trata-
dos.

El retrato
ha sido un
punto de
a p o y o
esencial
para el
desarro-
llo tanto
de mi técnica
como de mi
obra.

Intimidad

La conciencia expresada de tal ma-
nera no es más que un reflejo
espectacular del mundo, una
inmaterialidad insensible. Su falta
de discursividad lógica y su
necesidad de contextualización:
el collage, no involuntario sino
inevitable, que constituye la
secuenciación de imágenes, donde
la secuencia representa una si-
multaneidad espacial pero una
diacronicidad temporal, es qui-
zás la verdadera esencia del len-
guaje hablado, la esencia de la
verbalización y la representación
del mundo: la puesta en mapa, la reduc-
ción dimensional de la realidad en sus
significantes representacionales.

Es una manera más o menos elegante de defi-
nir un discurso en construcción, la im-
pronta de un primer acercamiento, un tra-
tamiento informal, indefinido hacia la
imagen audiovisual.

No es gratuito para un productor de video
en nuestros días el concebir su trabajo
como una plataforma de experimentación
personal. Fuera de cualquier círculo de
conveniencia económica, la práctica del
video sólo puede explicarse
como búsqueda personal artísti-
ca u obsesión narcisista.

Así como el autorretrato es
un género obligado para el pintor,
al permitirle experimen-
tar sin
riesgo innovaciones téc-
nicas y con-
ceptuales, en vista a su
posterior
aplicación al trabajo re-
munerado, es
difícil concebir a un
videoasta que no haya
dirigido la cámara
hacia si mismo.

Retratos

La imagen del retrato como síntesis de una
visión del yo del autor dista grandemente
del registro propio del autorretrato
videográfico.

El hombre videal es un chivo expiatorio, una víctima propitiatoria: desobjetivado, desidentificado, se convierte en evento. Incapaz de actuar es sólo registro, nunca historia. El movimiento constituye su milagro, pero el precio de la santidad es el despojo de la individualidad. En el video el presente cambia 30 veces por segundo pero nunca se muestra completo. No existe documento; sólo fluctuación lumínica, no hay huellas; sólo un álbum de semejanzas.

Lo que en la pintura es una pose en el video es una actuación, lo que en la pintura corresponde a una descripción aquí se sitúa como un reflejo, un espejo delator; lo que en el retrato pictórico es una detención en el tiempo en el video constituye más bien una captura de la acción.

En fin, lo que para el arte estático es una síntesis, un esquema de la realidad, una introspección clara de la personalidad, en el video se trata de un testimonio, una evidenciación, una puesta en escena, una «extensis», donde se multiplica la imagen del hombre y la sensación de su espacio.

El hombre pintado, el fotografiado y el videado son hombres distintos, su humanidad está expresada de maneras separadas y, tecnológicamente incluso antagónicas, pero complementarias.

El hombre fijo en la pintura, el hombre congelado en el cuadro fotográfico y el hombre capturado y exhibido en cautiverio en la secuencia audiovisual, enjaulado dentro de su caja informa. En la pintura permanece, la fotografía anticipa la fuga y en el video se opera el espectáculo de su desvanecimiento.

Esta es la línea de desmaterialización de la imagen del hombre en la tecnología de representación. De la materialidad del hombre que se representa elaborando un objeto, el que se detiene sólo un segundo o es congelado en un instante listo para continuar su camino en un fotograma, el que es atrapado y actúa su escape en secuencia darán paso al hombre dispersado en bits y cuantos informativos de la imagen digital de las tecnologías en línea. De la pesada materialidad del cuadro (mayor aún en el caso de la escultura), del esquema simbólico como trabajo físico a la

Los efectos de la tecnología no ocurren a nivel de las opiniones o los conceptos sino que alteran los rangos de sensibilidad o los patrones de percepción de manera precisa y sin ninguna resistencia.

Marshall McLuhan

capilaridad de la química y la luz: la imagen convertida en reflejo, superficialidad pura, a la oscilación mimética de la membrana explosiva del monitor del video. Analogías de lo simbólico, ideogramas barrocos y complejos que ceden paso a la pureza disgregada del gene digital.

Toda imagen se mación, toda miento, todo toda realidad hasta que el una idea y toda la antinatural algoritmo elec-

convertirá en infor-
lectura en reconoci-
reflejo en lenguaje,
en virtualidad pura,
mundo no sea más que
historia devenga en
vida ficcional del
trónico.

El video es un

cierta forma
cine, pero en
raria, irrenun-
estas alturas
culo, condena-
cación a la
narratividad y
rias.

punto límite de la
representación, en
también lo era el
éste la carga lite-
ciable como género a
del espectá-
ron su apli-
las histo-

De manera particularmente
tecnología del video po-
miniaturización de la li-
apuntes, la hace no tan
til sino que inmediata,
la espera, convirtiendo
en parte de la realidad
capturada, prácticamen-
indiferenciada.

generosa la
sibilita la
breta de
sólo portá-
eliminando
el registro
sincrónico
t e

El video constituye una
feccionada para el hom-
til, desechable; permi-
ción exacta y duradera.
nativo: nada más crudo que su registro,
naturaleza que exige cambios continuos,
imposibilita la observación lenta y dete-
nida de la pintura o la fotografía. No
basta verla, exige rendición hipnótica
total. Sólo sometiéndonos a él aceptamos

memoria per-
bre portá-
te una aten-
No es imagi-
registro,
naturaleza que exige cambios continuos,
imposibilita la observación lenta y dete-
nida de la pintura o la fotografía. No
basta verla, exige rendición hipnótica
total. Sólo sometiéndonos a él aceptamos

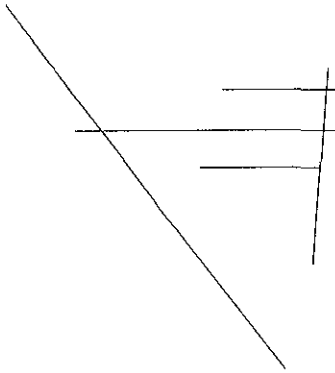
al video: la renuncia debe ser incondicional y permanente.

Por ello el video televisivo está rodeado de una cierta aura de culpabilidad y prohibición: su calidad es fundamentalmente obscena. No opera en él la seducción: su espectáculo es siempre vulgar y escandaloso. Al aceptar la inmediatez y accesibilidad de su señal aceptamos cualquier aberración estética.

Aún si el video no es un fenómeno propiamente televisivo, aún si en realidad las imágenes no serán transmitidas por las redes electrónicas en programación masiva, el video es ese pequeño teatro personal, lo que se lleva a cabo en él es una representación, una puesta en escena, cuyo principal atractivo consiste en revelar su naturaleza ficcional: su absurda calidad de realidad y su único compromiso: la tecnología. La resolución del video no será nunca la del ojo (que seguirá buscando el cine), sino la de los rayos X; la mirada nuclear del microscopio electrónico: una explosión que reventaría la luz y mata al espécimen.

Lo que percibimos como características tecnológicas son siempre el efecto de un cambio de conciencia, de actitud frente a los hechos cuya diferencia objetiva sólo puede ser establecida considerando la antecedencia de una memoria pretecnológica actuante durante la percepción en el mundo de los nuevos medios.

Percibimos al video ahora necesariamente desde una perspectiva modificada conforme a los presupuestos de la era de su



invención, 30 años son aparentemente poco tiempo, pero constituyen la historia total de los medios electrónicos digitales. A la luz de la experiencia de las redes en línea y el audiovideo digital debemos concebir al video como un medio modificado y redefinido. Por encima de las posibilidades prefiguradas en su creación, la nueva distribución de las tareas comunicativas ha reasignado el valor y el uso de todas las tecnologías anteriores. Existe una redefinición de la representación producto de desarrollos tecnológicos y de mercado.

¿Un nuevo arte?

Ante esta realidad, conceptos aparentemente fijos como el de «Arte» requieren ser discutidos con vistas a su actualización o posible derogación. ¿Podemos seguir hablando de géneros y medios? Si la pintura surgió originalmente como un medio, con todo y una

carga de sentidos
y usos que
devendrían en gé-
neros pictóricos,
para luego ser

simplificados junto con todas las artes plásticas bajo el concepto de artes visuales y la aparente destrucción de los géneros tradicionales para poder abarcar formas transitivas tales como la instalación y el performance, de manera que su único lazo común pasara primero por las especificaciones del espacio contenedor (museo, foro o galería) hasta reconocer que el único denominador común a la práctica artística es el productor y el espectador mismo.

Las innovaciones tecnológicas obsoletan las denominaciones teóricas de campos y géneros, e incluso aún aquellas que parecían ser las últimas determinantes del intercambio cultural: público y mercado.

La tecnología modifica los patrones de percepción y los rangos de sensibilidad del individuo, sumergiéndolo en una realidad mediada que prefigura sus posibles respuestas hacia el mundo, que limita el rango de las experiencias, ejerciendo una especie de captura de atención, una seducción, sometiendo los sentidos al discurso propio del medio independientemente de los contenidos transmitidos.

El artista no posee únicamente una mirada estética; es portador de una capacidad de discernimiento que le permite establecer relaciones globales dentro de lo aparentemente común. Desarrolla una disciplina de autoobservación que le permita entrar en estado de extrañamiento, que lo haga sensible a percibir sentido en lo absurdo y lo contradictorio.

(Roy Ascott, *Turning on Technology*,
techno.seduction: essays, <http://www.cooper.edu/art/essays/ascott.html>).

Es en este sentido en el que la labor del artista cobra importancia como elemento de liberación comprendiendo, como dijo McLuhan: «el artista serio es la única persona capaz de enfrentarse a la tecnología con impunidad debido a que es un experto consciente de los cambios en la percepción de los sentidos», definiendo para ello al artista como: «el hombre en cualquier campo, científico o humanístico, que comprende las implicaciones de sus acciones y del nuevo conocimiento en su propio tiempo... un hombre de conciencia integral».

Y ¿Cuál es la condición actual de la tecnología informativa? «...estamos involucrados en un nuevo proceso social. Este fluye a partir de un nuevo pensar que circula alrededor y en consecuencia de la convergencia de computadoras, comunicaciones y biotecnologías, las cuales conducen a la reinención del yo, la transformación del cuerpo y las extensiones noéticas de la mente».

La tecnología convertida en discurso, figurando el nuevo lenguaje, atribuyendo los nuevos significados a las relaciones ha modificado la realidad. Por-



que esta imagen de lo real no fue en ningún momento verdadera en el sentido de su exclusividad.

Todo pensamiento que pretenda concluir lo verdadero de lo real, la inminente simulación del lenguaje toma un camino equivocado.

De manera similar, el video constituye una gran memoria potencial, donde cada imagen es el producto de la relación espacio-temporal sincrónica de cuantos magnéticos que adquieren sentido al ser llamados a plano. Son reeditables y, por lo tanto, reinterpretables. La imagen del video no necesita abandonar su naturaleza magnética para sufrir alteraciones en su forma, cualquier filtro electrónico puede proceder directamente a modificar la lectura del material: duración, dirección, calidad visual e incluso transformación por adición o sustracción informativa.

Es en este sentido en donde el video sigue siendo un material original aún después de su registro. A diferencia del cine, donde una vez realizada la operación de revelado el material es prácticamente inmodificable, aún si puede servir como base para posteriores transformaciones electrónicas, es decir, es transferido a video.

Transferimos imágenes a Video como transferimos experiencias memorísticas, aún de manera inconsciente, los estímulos y sus sensaciones para formar no tan solo Memoria, sino Inteligencia, la materia prima con la cual nuestras capacidades mentales desarrollarán la actividad de un ser vivo. Sentir es vivir, aún si no nos damos cuenta de ello, sino lo

Me refiero aquí a su validez simbólica, pues la interpretación requiere de la existencia de una convención prevista que otorgue significado.

Memoria y experiencia

interpretamos como sentido o no lo comprendemos como suceso. Aún en estado vegetativo o muerte cerebral existe respuesta a estímulos: respiración, metabolismo; pero la línea sincrónica, la relación espacio-tiempo está rota y por lo tanto no puede haber inteligencia ni pensamiento, no hay imagen.

«Puede la memoria del hombre captar la totalidad de su experiencia?»

Desde el subconsciente, el hombre registra una gran cantidad de estímulos que en el estado consciente pasan desapercibidos debido que por medio de la atención selectiva sólo valoramos aquello que consideramos importante en el instante del evento, así una gran cantidad de información nos pasa desapercibida y no es sino en ocasiones de particular concentración cuando, a veces por relación y otras por inferencia, nos percatamos de que la extensión de nuestra experiencia era mayor de lo que recordábamos o imaginábamos.

Los órganos sensorios humanos tienen umbrales de sensibilidad muy extensos, su capacidad de

captación es muy fina, tanto como la de algunos animales sumamente especializados. Sin embargo, debido al particular comportamiento de nuestra mente racional, y en particular a la imaginación e inteligencia inferencial, solemos prescindir de gran cantidad de información sensorial.

79

ESTA TESIS NO PUEDE
SER DE LA BIBLIOTECA

Actuamos como máquinas limitadas y vicio-
sas, acostumbrados a trabajar por debajo
de nuestra verdadera capacidad y con gran
desperdicio de energía. Si aplicáramos
conscientemente nuestra
atención al desarrollo de
nuestras potencialidades
sensoriales, la imagen del
mundo que obtuviéramos
sería «real» en el senti-
do de realidad como cono-
cimiento verdadero. En vez de cuestionarnos
la veracidad de nuestras captaciones y
tener que sustituir la expe-
riencia por la comprobación
racional, podríamos operar
directamente en base a cer-
tidumbre y, lo que es más,
la propia experiencia nos co-
municaría sus principios necesarios, su
realidad y la naturaleza de su manifesta-
ción.

Afirmo esto
basado en la
experiencia
del conocimiento que nos
es propia y que la historia de las ideas
ejemplifica. Todo conocimiento racional
es natural a la especie humana, pero no es
el único medio o proceso de realidad. Lo
que solemos considerar como conocimiento
instintivo es parte del mismo proceso,
pero debido a la facilidad y aparente gra-
tuidad del mismo lo considera-
mos primitivo y bajo, sien-
do que cualquier certidum-
bre proviene directamente de
la experiencia pr-racional
y opera primeramente como «corazona-
da» o «intuición»
que como inferen-
cia lógica.

Debemos comprender que la lógica es un caso
particular de relación causa-efecto, pero
que no la agota, los sistemas lógicos,
como cualquier sistema, son autolimitativos
y parciales, no sirven para expresar ni

Tao

El tao que pude ser dicho no es el Tao eterno. El nombre que puede ser nombrado no es el nombre eterno.

Lo innombrable es lo eternamente real.

Nombrar es el origen de todas las cosas particulares.

Libre de deseo, comprendes el misterio.

Atrapado en el deseo, ves solo las manifestaciones.

Sin embargo el misterio y las manifestaciones surgen de la misma fuente.

La fuente se llama oscuridad.

Oscuridad en la oscuridad.

La salida a todo entendimiento.

Lao Tse. *Tao te King*

La educación de la sensibilidad

comprender la totalidad de los eventos o de las manifestaciones, menos aún para exponer todas las posibilidades de lo inmanifestado.

De ahí la gran dificultad que plantea la creación de nuevas ideas u opiniones en el hombre como miembro indiferenciado de una masa. Limitadas a la mecanicidad de la reproducción de patrones de comportamiento mental y emocional; condicionado desde el nacimiento a la comprobación lógica de sus juicios de verdad y realidad ignorante de su condición medial, no individuo sino medio, no sujeto sino sistema, no mente sino je; cosa fija, dena de re-

Además, la metivo se ende la identificación y las acontecido. es fundamentalmente resistente al dos a la po miento como ble, identi como patrón posible, lo guridad fren pero nos im a lo extraño; paradigmática condiciona mos la novedad a la reit eración del

mensaje, no lengua nita y regular, car teraciones.

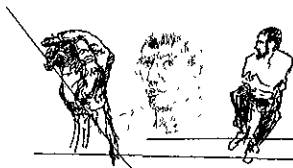
moria de lo colec frente al problema ficación con el pa limitaciones de lo Una sociedad humana talmente inerte y cambio. Acostumbr sesión del conoci propiedad inaliena ficamos el pasado irrenunciables de lo cual nos ofrece se te a lo cotidiano pide innovar frente por ceguera

patrón asumido.

La excesiva valoración a lo conocido nos predispone a la puesta en juego del marco conceptual para expandir o cambiar total mente el campo de nuestras apreciaciones. La única herramienta segura con la que el hombre cuenta es su sensibilidad, es lo

único que verdaderamente le pertenece y existe en un momento presente. La memoria, con su valiosísima e imprescindible carga, no es sino un elemento adicional, importante, pero no determinante. La imaginación es un proceso posterior, útil pero no autosuficiente. De la misma manera en que la historia de lo posible no es la determinación de lo venidero, la pura actividad imaginativa no es suficiente para revelar lo real ni para generar conocimiento verdadero.

Movilidad del conoci- miento



La memoria es un proceso complejo que comprende almacenamiento, relación, selectividad y olvido. Olvidar, dejar espacios sin información, separar lo útil de lo innecesario es una tarea fundamental para la inteligencia, sin olvido seríamos incapaces de imaginar, de buscar y encontrar posibilidades, de sustituir y sintetizar, de generalizar y abstraer. Es ese espacio intermedio entre las cosas lo que posibilita el movimiento de las imágenes.

De la misma manera el Video depende para su utilización tanto de lo capturado como de lo ignorado, lo que está más allá del marco del monitor, para que su discurso tenga sentido. Es la selectividad del campo lo que crea la toma y la limitación espacio-temporal lo que da origen a la secuencia. Es ese

espacio de
blanco entre un
que articula dos
disímbolas en

significación en
plano y otro lo
i m á g e n e s
una secuencia.

La línea de continuidad de un documento en video es el ritmo de sus medios campos, la danza indisociada de puntos en el cinescopio, el orden concatenado de puntos luminosos en combinaciones determinadas. Sobre esta pista de posibilidades es que existen las imágenes, los registros.

Movimiento en el video

Relaciones de imágenes

• En el cerebro humano, en su sistema nervioso lo más semejante a esto es el tapiz anudado del tejido nervioso y sus especificaciones bioeléctricas las que constituyen la base de las imágenes, los sentidos, primordialmente la vista, constituyen el *input* que añade información, el material a procesarse.

El Video es fundamentalmente una memoria, un archivo complejo indiferenciado. Salvo por el código de tiempo no existe otra categoría discriminadora del material grabado. El tiempo, el antes y después en la cinta de video, constituye el único diferenciador mientras que en la mente se separan las memorias por tipo de input, categorías temporales y semejanzas connotativas y denotativas. La mente actúa como un sistema relacionador, el video sólo como registro, el un soporte de

Videos



Descripción del agua

En esta sección haré una breve descripción de los trabajos contenidos en el videocasete adjunto.

Se trata de una selección de obras realizadas durante los pasados 4 años.

Varios de estos trabajos se presentan en una versión actualizada en el plano sonoro, producto del trabajo de colaboración de Fabián Flores Rodríguez, sonorizador y editor en medios digitales.

Estas versiones han sido elaboradas para ser transmitidas vía digital en páginas internet. Su consulta debe ser aleatoria a placer, sin embargo en el formato de videocasete es recomendable verlo en la secuencia expuesta, sin valor narrativo.

Algunas obras están compuestas de varios cortos en orden secuencial, cuya principal liga es-triba en la calidad de las imágenes.

En este video se plantea la asociación de imágenes como ideas, es el teatro de una experiencia sin necesidad de explicarla como historia. Los materiales son presentados como una referencia a sí mismos, descontextualizados, unidos por su contigüidad temporal y en asociaciones de paso de tiempo.

El agua está presente como un ritmo, un movimiento reiterado y algo en lo que uno se sumerge. Las referencias marinas funcionan para tal efecto como una metáfora de las sucesiones, de los encuentros fortuitos en la malla del mundo. Los personajes más reconocibles son infantiles, en movimiento, encontrando o huyendo del espectador, involucrados en un devenir para el cual no tienen intenciones precisas.

Formalmente constituye el registro de un recorrido.

Las escenas del viaje fueron capturadas en Veracruz, en 1995. El criterio empleado fue dejar llevar la cámara hacia aquello que capturara mi atención, ya que el recorrido no fue intencional sino dirigido por mi padre. Hubo una mezcla de atracción estética y falta de intención narrativa que para mí semeja la experiencia del pasado infantil, cuando uno no puede decidir a donde ir y todo es novedoso e independiente de los deseos propios.

A partir de las imágenes capturadas construí una especie de «memoria ambiental», tomando los recortes de imágenes y reproduciéndolas en un *tempo* ralentado (la única opción de baja velocidad que ofrece la cámara con la que trabajo).

Este efecto de *ralenti* explota el grano del video y añade una calidad más «gráfica» a las imágenes.

El uso de fundidos a blanco en las secuencias centrales y el recorte de pantalla en las apariciones del narrador ciego (autorretratos), son recursos sintácticos

que eslabonan la secuencia reforzando la calidad de emergencia de las imágenes, de manera que pueda interpretarse su singularidad sin que constituyan un collage confuso, sino una secuencia de connotaciones a la manera de una relación simbólica con la realidad de la cual el espectador elabore una interpretación personal de los eventos.

La estructura temporal no relaciona un antes con un después, es en este sentido en el cual aparece como una manifestación espontánea de la mente, jugando con las imágenes de la memoria en la creación de secuencias posibles en una atemporalidad virtual.

Los «personajes» pueden ser interpretados como estados anímicos y como eventos inmersos en un continuo discursivo.

El autor (ciego memorioso) describe su visión (imaginación) del mundo con señas y gestos; el sonido de su posible voz surge desincronizado y en repeticiones adquiriendo una calidad más textural que narrativa de la experiencia del tiempo vivido.



Invocación

lenta

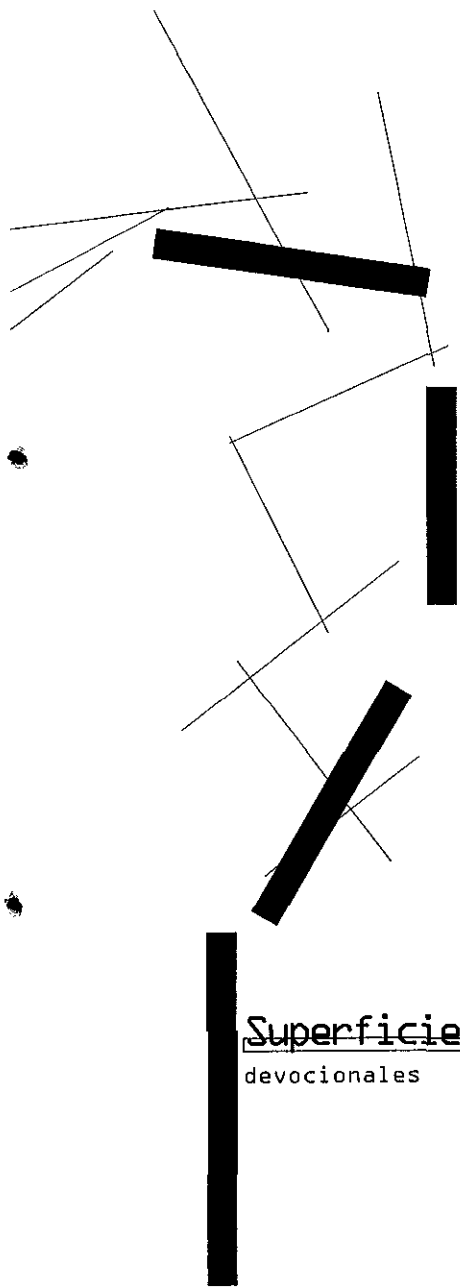
Opera como una secuencia iniciática, debería por lo tanto durar eternamente, es la invitación a un viaje.

Podría ser visto en *loop* continuo hasta caer en estado hipnótico, como los textos se repiten llegaría un momento en el cual desaparezcán.

La versión presentada aquí participó en la Bienal de Los Angeles en Puebla en 1997.

Los textos gráficos tienen dos funciones:

1. Ser la línea conductora de la secuencia de imágenes al imponer un ritmo de lectu-



ra; diferenciar tipográficamente el carácter de estas. Así el texto de Whitman, al tener un tono y tipografía diferente identifica las secuencias en plano general, mientras que los textos más pequeños funcionan como definiciones ilustradas por las imágenes que aparecen al fondo.

2. Son la traducción de un discurso sonoro que no está presente en la pista, sino que sugiere la voz interna del lector; por ello es tan importante la repetición de las secuencias. En la primera lectura el espectador interpreta el texto, en la siguiente lo relaciona con las imágenes, durante las sucesivas y el texto va llevando a la reflexión y finalmente a la meditación.

La música fue elegida por su *stasis* continua y cierta calidad hipnótica. La melodía fluye aparentemente sin variaciones y emerge por lo tanto una armonía etérea y un ritmo natural de aquietamiento. Además el texto original en latín refuerza la sensación de estar frente a un trabajo de naturaleza mística.

Las imágenes de todo el video fueron realizadas en una sola noche con el acompañamiento continuo de la misma música de la edición.

Constituido de diversos fragmentos de video, este es el registro de una construcción simbólica y fáctica.

Superficies

devocionales

Sobre la música del *Ave, verum corpus* de Mozart, un recorrido ininterrumpido por la textura de una malla metálica en una construcción, al final: la salvación por vía del ascenso divino.

Las imágenes son proyectadas con interrupciones momentáneas en fundido blanco, tanto por las características técnicas del sistema de edición utilizado como para re-

forzar el carácter textural de la imagen.

Table

of contents

Una serie de segmentos descriptivos sobre una mesa.

Juegos de perspectivas descriptivas donde lo abstracto cuenta su historia.

Son comentarios audiovisuales sobre la gramática mínima de la cámara del video, es una miniaturización de los temas de una la naturaleza muerta en la época de la realidad virtual.

Liquid

girls

Divertimento sobre la animación multidimensional en aceite.

Imágenes del cómic que se subliman ante la presencia de objetos mecánicos en un ambiente acuático revolvente.

Pretendida originalmente como parte de un discurso más amplio sobre la condición social de lo femenino. *Liquid Girls* es una secuencia lúdica sobre la fascinación teatral del sexo y la explosión libidinosa; forma, junto con *Barbie doesn't live here anymore*, un comentario visual sobre la profundidad espectacular de las superficies.

Barbie

does not live
here anymore

La hipnótica presencia de Barbie y su mirada seductora.

No una historia sino el símbolo manifestado en su bidimensionalidad absoluta. El género reducido a los juegos y los juguetes de la representación. *Barbie* no es la representación de la mujer perfecta; más bien, la perfecta representación de lo femenino como un juego simbólico, como un ideal de imagen.

Un registro de memorias de luz.

Grabado en un periodo de una semana, la luz del otoño a través de las persianas y las imágenes de un día. Una visita, alcatraces, Nadar (el fotógrafo) y Sara Bernhard, una mirada infantil y una pasión.

Gaze

Gaze es propiamente dicho, el registro de un espacio y sus imágenes asociadas, es la impresión en video de la memoria de tardes soleadas, de objetos inútiles y preciosos, de acciones extraviadas en su impermanencia y de una afectiva búsqueda del ego.

Mecánica nacional

Divertimento mecánico para sonido de juguetes y diversiones populares.

Sobre la línea melódica se suceden segmentos de movimientos mecánicos sin significación ninguna, salvo atrapar la mirada por el movimiento que atrapa a sus actores. A la manera de los juegos mecánicos, esta es una especie de gimnasia para los ojos, nada es totalmente inocente en esta secuencia, aún el simple desplazamiento revolvente demanda su historia. El usuario pretende distraerse, distanciarse, pero todo se convierte en nostalgia, a fuerzas de desprendimientos humanos.

California

La edición de imágenes de un viaje a San Diego y Los Angeles, el viajero, el observador buscándose en la imagen de los demás, en la recuperación de un territorio posible, en la aceptación de lo extranjero, de lo extraño, de lo contiguo pero ajeno.

Utilizando la captura videográfica de fotografías, documentos, acciones inintencionales, capturas de la intimidad y un transcurso sin altos por la costa de la memoria.

Las imágenes se suceden como los puntos en una ruta sin destino más allá que la experiencia. La posibilidad de un personaje, de un yo observador que posea recuerdos conscientes.



Elementos para el análisis del video como discurso textual

(en el contexto de una comunicación de masas)

De acuerdo a Lorenzo Vilches en su libro *La lectura de la imagen*, es conveniente considerar al video, así como a los otros lenguajes mediales (televisión, fotografía y cine) como textos, en el sentido en el que: «El texto como lugar de una producción e interpretación comunicativa es una máquina semántico pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación»

El texto por lo tanto puede ser estudiado como: "un conjunto de procedimientos que determinan un *c o n t i n u o* discursivo, es decir, como una representación semanticosintáctica".

Vilches, p 33

Para el análisis de un modelo textual se debe contar con por lo menos cinco niveles:

- 1-Nivel de la producción material de la imagen.
- 2-Niveles propiamente textuales de la imagen o isotopías visuales.
- 3-Aportes de la teoría de la enunciación y la teoría del discurso.
- 4-Las estructuras narrativas.
- 5-Los niveles de género.

Cabe preguntarse aquí si en el caso de un texto audiovisual no deberían considerarse en este nivel las isotopías auditivas (si así pueden llamárseles).

Este tipo de estudio parte de la división del conjunto textual en elementos discursivos, separación de su conjunto pero articulados según la coherencia que los une. Supone una detención del fluido significativo, un análisis en estado de congelamiento.

Manifiesto mi desagrado ante tal tipo de análisis, por el peligro que implica al facilitar confundir el estudio de algunas características del discurso en taxonomías funcionales con la comprensión de la forma total. Pero en tanto el objetivo de este trabajo, este enfoque facilita el desglose de los contenidos que de manera más o menos sistematizada están presentes en el cuerpo del documento. Considero, por otra parte que para obtener una comprensión unitaria del problema de la comunicación con la tecnología del video es indispensable identificar la calidad del documento videal como forma simbólica, y aportar los elementos necesarios para análisis semiótico.

1 Nivel de la producción material de la imagen

ESTE NIVEL CORRESPONDE A LA MATERIA DE LA EXPRESIÓN AUDIOVISUAL.

CONSIDERA LA MANIPULACIÓN DE MATERIALES AUDIOVISUALES.

Pese a que sería posible un ahondamiento más preciso en estas categorías, (p. ej. medidas, unidades de valoración, precisión de marcas y productores, historia tecnológica, etc.) por las características de la investigación es suficiente mencionar, *graso modo* aquellos elementos materiales que en el contexto de mi producción manipulo y utilizo conscientemente.

MATERIALIDAD LUMÍNICA

El video es una captura y emisión de ondas lumínicas (reflejadas y emitidas) organizadas en un patrón reticular de puntos luminosos distribuidos en líneas de barrido que determinan variaciones de intensidad lumínica y color que por persistencia retiniana (25 a 30 cuadros/segundo) permitan la elaboración de cuadros icónicos.

Por intensidad lumínica en modo monocromático, interpreta la oscuridad total como negro (ausencia de luz) y las variaciones tonales de acuerdo al punto de convergencia media (gris) como tono y saturación de color.

Según el tipo de captura es posible el refuerzo de valores claros (ganancia) u oscuros (subexposición), modificando de manera separada los valores de contraste y brillantez de la imagen.

COLOR

En el modo monocromático, el video interpreta el rango de color reflejado y emitido como gama de grises, durante su reproducción los valores absolutos de oscuridad y brillantez dependen de la calidad del material del monitor o la pantalla de proyección. Los rangos cromáticos sufren alteraciones dependiendo del balance cromático de los equipos, siendo posible sólo mediante el uso de osciloscopios adaptados, el balance de los niveles de intensidad de señal acordes a la media deseable (punto medio de saturación de señal para su lectura según los rangos electrónicos de fidelidad convencional). Según el filtrado de la captura pueden variar las correspondencias cromáticas. Los equipos modernos de captura cuentan con células fotosensibles adaptadas a filtros digitales que regulan el balance lumínico de acuerdo a los parámetros de temperatura de luz precisados. Es común en equipos profesionales portátiles el manejo manual de exposición y la velocidad de obturación.

TONOS

Según el tipo de equipo utilizado es posible contar con rangos de definición y fidelidad tonal muy precisa (análogos a tonos naturales) pero el común denominador de la imagen videal es la brillantez superior de los colores y la modificación tonal por filtración. En equipos de alta fidelidad (HDTV) y pantallas de cristal líquido (LCD) la calidad de imagen (en cuanto manipulación de rangos y definición de puntos) superan el margen convencional de los sistemas analógicos comunes.

Visual

UNIDADES

Convencionalmente el video consiste en un barrido de puntos lumínicos distribuidos en líneas pares e impares, estimulados por un haz eléctrico que recorre la pantalla en secuencias complementarias (líneas pares ~ líneas impares) formando medios cuadros (NTSC 60/seg.) complementarios (30 cuadros/seg.).

La señal puede transmitirse por vía aérea o directa por cables. Los receptores y decodificadores de señal deben contar con una fuente eléctrica de suministro. Los registros pueden ser analógicos o digitales en cinta magnética, tarjeta o disco óptico para lectura láser.

FORMAS NO SIGNIFICATIVAS

Puntos lumínicos y patrones de cuadro visual

Interferencia en la señal (ruido, caída de sincronización)

Entropía en el patrón (ausencia de señal)

Sonoro

MATERIALIDAD SONORA

RA

Variaciones de señal de audio de acuerdo a la reproducción de registros sonoros de la naturaleza, señales de comprensión del aire (captados por medios mecánicos) o registros de sonidos de generación electrónica.

RANGO

Reproducciones de sonidos analógicos por indicialidad mecánica, divididos en rangos tonales agudos-graves, diferenciación tímbrica, registro de variaciones de armónicos, grados de intensidad del sonido por distancia y resonancia.

VOLUMEN

Correspondencia por equivalencia a la intensidad del volumen del sonido original según unidades de presión acústica (decibeles).

Modo

Control de la señal en equipos reproductores por modo de captura: monoaural o estereofónica (HiFi); volumen de salida, modificaciones tonales por ecualización.

VEHICULO MATERIAL

Registros de audio sincrónico a la imagen visual por señal electrónica (analógica o digital) en cinta magnética en bandas de reconocimiento para cabezal magnético. Sistemas de tarjeta electrónica y disco óptico láser con señal digital.

2 Niveles textuales de la imagen o isotopías

ELEMENTOS DIFERENCIALES
DE LA EXPRESIÓN
CORRESPONDE A LOS CÓDIGOS DE RECONOCIMIENTO DE LAS MARCAS SINTÁCTICAS Y GRÁFICAS.

POR LA REPRODUCCIÓN ICÓNICA DE LAS IMÁGENES
CAPTURADAS POR UNA CÁMARA DE VIDEO
elementos del carácter óptico y de movimiento interno

PLANOS Y MOVIMIENTOS COMUNES

Por el seccionamiento del encuadre indispensable para la generación de la iconicidad del video se distinguen distintos tipos de planos:

Plano completo
Plano americano
Plano medio
Close up

Por la cantidad de personajes:

Plano de conjunto
Two shot
Según el conjunto geográfico:
Plano general

Según las perspectivas y secciones de un objeto:

Primer plano
Primerísimo primer plano
Plano detalle

Según la posición de la cámara:
Over shoulder
Picada
Contrapicada
Holandesa

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Sobre un eje:

Tilt up
Tilt down
Panning derecho
Panning izquierdo

En redondo

Desplazamientos de cámara:

Dolly
Dolly back
Grúa

Combinación de planos y movimientos en una sola toma:

Plano secuencia

RECORRES DE PANTALLA	
	en tanto seccionamiento gráfico de la pantalla de video y forma contenedora
	Cuadro de video
	Cinematográfico (35 mm.)
	Panorámico (70 mm.)
	Cambio del eje de la horizontal*
	Seccionamientos horizontales o verticales de la pantalla
	Recuadros geométricos y ventanas irregulares o de recorte orgánico
GENERACIÓN DE FORMAS GRÁFICAS	CONSISTENCIA DE SINCRONÍA DE AUDIO Y CONTINUIDAD DEL SONIDO
Síntesis de imagen y efectos ópticos	Consiste en el registro indisociado del audio presente en la captura videal. Presupone la ausencia de manipulación de reproducción o durante la edición del material.
Podemos considerar las alteraciones concientes del registro videal respecto a las convenciones del documento realista	Planos auditivos comunes (captura)
	Sonido ambiente
	Diálogos (voces humanas)
	Ruidos y eventos sonoros sincrónicos
ENFOQUE	
Distancia focal correspondiente a la distancia real entre el objetivo y el objeto: en foco	
Desenfoque*	
Obstrucción	
Aberración	
COMPOSICIÓN DEL ENCUADRE	
Centrado	
Descentrado	
Simétrico	
Asimétrico	
Aureo	
Regla de tercios	
Desaforo sistemático*	

Los movimientos y planos pueden sufrir variaciones durante su desarrollo temporal. Este tipo de seccionamiento es poco utilizado sobre todo en el caso de tomas continuas con cámaras móviles, que es uno de los principales recursos técnicos del video contemporáneo y del tipo de trabajo que desarrollo.

En el caso de seccionamientos gráficos y pantallas es particularmente rico el campo actual en los sistemas de computación y transmisión en líneas, donde la tecnología implica nuevas convenciones de formato y mayor libertad de tratamiento.

2 Niveles textuales de la imagen o isotopías

CONSIDERA EL TIPO DE MONTAJE POR SECUENCIA-
ESTEREOTIPOS Y CONVENCIONES INTERNAS DE IN-
TERPRETACIÓN (LÓGICA INTERNA)

B BLOQUES SINTAGMÁTICOS CON FUNCIÓN TEXTUAL

FORMAS DE NARRACIÓN, POR
CRONOLOGÍA TEMPORAL

SUCESIÓN TEMPORAL PRE-
SENTE

Cadencia neutral del movimien-
to

Sincronía tiempo-captura pro-
yección

Episodios sucesivos mecáni-
camente contiguos.

Movimiento normal de la ima-
gen

SUCESIÓN TEMPORAL ALTE-
RADA

Ritmo acelerado

Cámara lenta

Congelamiento de imagen.

Narración no fluyendo hacia
el presente

OTROS

Lógica de transmisión direc-
ta (particularmente en el
caso de la transmisión re-
mota de acontecimientos)

Registros sincrónicos

Elipsis temporales

VALOR EXPRESIVO Y SIGNIFICADO DE
CADA ELEMENTO DRAMÁTICO

Entiéndase la creación de personajes o
la dotación de un significado especí-
fico a cada objeto dentro de la lógica
de la estructura narrativa

FUNCIÓN CONTEXTUAL DE LOS ELEMENTOS
DRAMÁTICOS

En el trabajo particular de personajes
y lugares dentro del completo signico.

Imagen en tiempo «real» que supone
la narración sincronizada de un
evento según la lógica temporal de
la realidad. Presupone una suce-
sión natural de los acontecimien-
tos que connotan una reproducción
no manipulada de la realidad.

Reside aquí en gran medida el carác-
ter de documento fehaciente gene-
ralmente atribuido a los registros
videográficos, su calidad de com-
probación de lo real y prueba le-
gal.

DURACIÓN REAL Y NARRATIVA

En el contexto del documento real
inserto en una secuencia narrativa
es la aparente naturalidad de los
acontecimientos, verosimilitud y
lógica externa.

Considera la inserción de textos autónomos previos contenidos en un texto videal.

DOCUMENTOS FÍSICOS

Trátase del caso de papeles, cédulas, tarjetas, manuscritos, gráficas, mapas, señalizaciones, etc., en los cuales exista previamente a su inserción un contexto significativo donde operan como signos convencionales.

Puede tratarse también de marcas y testimonios del tipo de ruinas, fósiles, esqueletos, meteoritos, monumentos, reliquias, etc., que forman parte un complejo sistema de referentes culturales.

FOTOGRAFÍAS

Cuando son utilizadas como documentos de demostración o comprobación, y como testimonio de la presencia o realidad de lugares, personajes o acontecimientos. Implican transferir al documento audio visual su lógica interpretativa.

SECUENCIAS CINEMATOGRAFICAS

En el caso que representan un documento de actualización de la realidad y como subtexto real.

MÚSICA Y REGISTROS SONOROS AUTÓNOMOS

En su carácter de evento cultural o histórico, cuando sus referentes culturales operan como denotaciones temporales o de valor simbólico.

MANIFESTACIONES ESCÉNICAS

Como en los casos anteriores, sólo si valen en tanto documento y marcan su diferenciación clara respecto a un nivel narrativo audio visual medial.

ANIMACIONES

Cuando su presencia implica una explicación adicional o crean un islote informativo de carácter histórico o estético.

SÍMBOLOS GRÁFICOS

En el caso de signos comerciales, banderas, emblemas, representaciones devocionales, esquemas científicos, etc., pertenecientes a sistemas culturales integrados.

DOCUMENTOS LITERARIOS

Trátase aquí en particular la transcripción escrita o verbal de poemas, fragmentos de literatura o notas de ensayo, científicas o filosóficas que pretendan dotar de un sentido dramático a su significación.

REGISTROS RADIALES

Caso especial de registros sonoros cuando son incluidos como contexto cultural, histórico o espacial dentro de la secuencia av.

PINTURAS, OBJETOS DE ARTE

Dibujos, grabados de eminente carácter artístico por su materialidad objetual.

3 Aportes de la teoría de la enunciación y la del discurso

Este nivel considera las operaciones complejas separables

NIVELES SINTAGMÁTICOS

VIDEO AUTÓNOMO

Caso particular de la imagen visual según todas las consideraciones de textualidad del documento visual y su discursividad muda.

MONTAJES Y EDICIONES POR CUADRO

Desestructuración de la secuencia móvil por conversión a cuadros fotográficos o secuencias ininterrumpidas.

Entiéndanse aquí estas categorías únicamente como señales autónomas carentes aún de significación particular.

Este análisis será el de puntos posteriores

CARÁCTER DE LA CALIDAD DE LA IMAGEN

DISEÑO VISUAL

Determinaciones internas de las secuencias que denoten la elección de criterios de calidad de imagen: color, temperatura lumínica, direccionalidad de la(s) fuente(s) luminosa(s), composición interna del cuadro y la secuencia, tratamientos especiales a la superficie, juegos internos de modificación del ritmo visual.

CALIDAD DE LOS ELEMENTOS SONOROS

Sentido de la direccionalidad y profundidad de los eventos, volumen por secciones, rangos tímbricos y tonales, presencia de más de un tipo de lenguaje sonoro, sistemas fonéticos, textualidad signica de lenguas humanas, presencia de ambientes espaciales específicos, incidentales, voces en *off*, etc.

4 Estructuras narrativas

En este nivel se analizan los mecanismos de coherencia tanto productivos como interpretativos

Se destacan aquí las hipótesis y la abducción de un lector o destinatario del texto videal

ANÁLISIS Y FUNCIÓN ASIGNADA A LOS CÓDIGOS DE REPRODUCCIÓN	EXPRESIVAS Convenciones de denotación de emociones, estados de ánimo, reacciones ante acontecimientos, carácter anímico del personaje, etc.
CÓDIGOS Siendo la relación entre el significante y el significado convencional en todos los casos, cabe destacar que entre los usuarios puede ser implícita o explícita, lo cual separa los códigos técnicos de los poéticos.	ESTILÍSTICAS Respecto a las formas del discurso, elecciones del material audiovisual. SINTÁCTICAS Tipo de montaje y edición del material según el efecto de lectura buscado.
Sin embargo la convención implícita abarca diversos grados debido a su relatividad, siendo sumamente fuerte en aquellos casos donde impera una fuerte estructuración de los valores retóricos.	RETÓRICAS Carácter de las descripciones, narraciones y argumentaciones en torno a los contenidos y mensajes del documento.
En este nivel deben investigarse las características de codificación de las imágenes contenidas en el discurso av. Por ejemplo:	ESTRUCTURA TENSIONAL DEL PROGRAMA Para el caso del análisis de la estructura completa del documento, cabe aquí mencionar la distribución de los contenidos según una gráfica de tensiones internas entre las partes en su sucesión temporal. REPRODUCCIÓN LINGÜÍSTICA Y ESTEREOTIPOS SENSORIALES Convenciones de la exposición en su manejo de un lenguaje común pero con variaciones acordes al marco cultural, social o temporal específico. Uso de giros lingüísticos, localismos, maneras físicas y de comportamiento estructurales culturalmente, etc.

5 Niveles de género

Se analizan las grandes estructuras textuales y los discursos.

Actualización precisa y determinada de una gran superficie de textos audiovisuales caracterizados por un denominador significativo común.

A GÉNERO COMO MECANISMO MACROTEXTUAL

Analizaremos algunos de los géneros mayormente identificados dentro de los discursos audiovisuales

Noticioso

Aporta información en el contexto de un espacio programado para su recurrencia temporal en el contexto de un medio de comunicación (tv, sistema de red).

Puede actuar como imagen contenedora o ser un apoyo a un texto.

PROMOCIONAL INFORMATIVO

Particularmente como documental autónomo o contenido en una secuencia programática (cd rom p. ej.)

POÉTICO (ARTÍSTICO, EXPERIMENTAL)

Comprendido como objeto de apreciación estética. Generalmente autónomo pero en el contexto de una exhibición o una videoteca.

La mayoría de estos géneros se entienden en el contexto de la práctica de la teletransmisión masiva. Cabe preguntarse la consistencia de estas divisiones al interior del análisis de los documentos fuera de su carácter medial.

EDUCATIVO

Si los contenidos informativos forman parte de una estructura didáctica.

DRAMÁTICO

Cuando el objetivo central de la secuencia recae en la narrativa dramatizada o la adaptación de textos literarios.

CÓMICO

El caso de discursos videales de entretenimiento en el contexto de una programación por barras de género.

B MECANISMO DEL TÓPICO

Se analizan el funcionamiento social de la comunicación de masas
Estrategias comunicativas de los géneros.

Este tipo de estudio si bien por necesidad debe ser hecho de manera segmentada, no adquiere coherencia hasta poder ser enmarcado en una teoría compleja de los medios y una comprensión vasta de su contexto histórico. Es el área en la que la semiología y lo social se unen de manera definitiva.

SISTEMAS DE PRODUCCIÓN ECONÓMICA

Cabe analizar aquí la inserción del video como producto medial de consumo masivo y como documento autónomo en el contexto de una sociedad de consumo y producción cultural.

Para el caso particular de los géneros poéticos es importante hacer resaltar sus condicionamientos de producción, distribución y consumo como objeto y como discurso.

Es importante, asimismo, visualizar la relación tecnología-mercado como una de las variables centrales a la producción medial. En el caso de los productos culturales, la manera en la que las condiciones de estas variables afectan la función social y la calidad de los contenidos.

SISTEMAS IDEOLÓGICOS

En este rubro se trata de determinar el tipo de condicionamientos ideológicos presentes en lo social y en lo individual en la medida que condicionan la producción por el tratamiento y elección de tópicos dentro de los géneros mediales. En el caso particular del video cabe distinguir a lo espectacular como ideología de sistema.

SISTEMAS ESTÉTICOS

Tratamientos de las formas al interior del discurso, las elecciones y las innovaciones o actualizaciones estilísticas presentes en el discurso según su relación forma-contenido. Como en todos los casos anteriores, es importante, por encima de

establecer un catálogo superficial, determinar una coherencia relacional entre éste y los demás niveles de análisis.

CONDICIONAMIENTOS POLÍTICOS

Es importante poder situar en este punto también una perspectiva histórica de los eventos y las lecturas de los documentos mediales. Cómo actúan estas consideraciones sobre los géneros y la conciencia individual del productor.

CONDICIONAMIENTOS GEOGRÁFICOS

Tanto desde la perspectiva de la geopolítica, las historias regionales como de los sistemas de intercambio económico-cultural en las regiones estudiadas.

CONDICIONAMIENTOS TECNOLÓGICOS

Cabe considerar particularmente aquí la posición del productor como generador o usuario de tecnología y las contribuciones particulares del documento a la teoría del uso.

Ascott, Roy. *Turning on Technology*, techno.seduction: essays, <http://www.cooper.edu/art/essays/ascott.html>).

Asti Ver, Armando. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*.

Bataille, George. *La experiencia interior*. Editorial Taurus, Madrid, 1973.

Cassirer, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1971.

Bateson's, Gregory. *Mind and Nature*. Bantam, EUA, 1980.

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". En *Para una crítica de la violencia*. Premia, México, 1977.

Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica*. Siglo XX, Buenos Aires, 1973.

Baudrillard, Jean. *Radical Thought*. http://www.ctheory.com/a25radical_thought.html, 1997.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

Delany, Samuel. *High Involvement*. The Museum of Modern Art. NY, <http://www.sua/moma/videospaces/delany.html>

Doeller, Christian. *La realidad Manipulada*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Paidós, Barcelona, 1986.

González, Federico. *La rueda. Una imagen simbólica del cosmos*. México, 1986.

Guiraud, Pierre. *La Semiología*, Siglo XXI, México, 1989.

Juanes, Jorge. *Walter Benjamin: Física del graffiti*. Dos Filos editores, México, 1994.

Merlau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*. Ediciones península, Barcelona, 1977.

Murena, H. A. *La metáfora y lo sagrado*. UAM México, 1995.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1985.

Perec, Georges. *Un hombre que duerme*. Anagrama, Barcelona, 1990.

Riviere, Jean M. *El arte Zen*. UNAM, México, 1963.

Sherman, Tom. *Memory and hope (1996-2006)*, New York State media Festival, Syracuse NY 1996 <http://www.aec.at/futurelab/lounge/profiles/hope.html>

Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. UNAM, México, 1993.

Teilhard de Chardin, Pierre. "La aportación espiritual del extremo oriente. Algunas reflexiones personales". En *Las direcciones del porvenir*, Taurus, Madrid, 1974.

Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1986.

Viola, Bill. *The Art of Virtual Reality*, 02.02.1996, <http://www.voyager.com/viola/viola.html>

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988.

Wittgenstein, Ludwig. *Sobre la certeza*. Gedisa, España, 1988.

Wittgenstein, Ludwig. *Zettel*. UNAM, México, 1985.