



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

EL CINE Y LA FOTOGRAFÍA COMO FORMAS DE PENSAMIENTO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ENRIQUE ALBERTO MANZO MENDOZA

ASESOR:
RAFAEL ÁNGEL GÓMEZ CHOREÑO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A todas las personas que hicieron posible este trabajo, en especial a mi mismo.

De hecho, la manera como nos escapamos de lo real
descubre netamente nuestra realidad íntima.
Un ser privado de la *función de lo irreal* es un ser tan neurótico
como el hombre privado de la *función de lo real*.

—Gaston Bachelard—

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo brindado para la realización de esta tesis a los proyectos PAPIIT IN401413 —Ciney Filosofía: Poéticas de la condición humana” y PAPIIT IN403916 —Ciney filosofía II: Poéticas de la condición humana”, ambos bajo la responsabilidad académica de la Dra. Leticia Flores Farfán y el cineasta Armando Casas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 11
I. ACERCA DE LA IMAGINACIÓN	p. 33
I. 1 La imagen mental	p. 33
I. 2 La conciencia y el origen de la imagen material	p. 53
I. 3 La imagen conceptual	p. 61
II. HISTORIA E IMAGINACIÓN	p. 73
II. 1 El origen filosófico del concepto	p. 87
II. 2 La relación entre el concepto y la imagen: un acercamiento a la fantasía	p. 92
III. ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA	p. 99
III. 1 El instante: ¿materia o forma?	p. 99
III. 2 Del instante al tiempo fotográfico	p. 104
III. 3 Imagen mental y fotografía: la construcción del imaginario	p. 107
III. 4 La fotografía y el movimiento: el cine a partir del instante	p. 117
III. 5 La imposibilidad mecánica del instante	p. 122
III. 6 Lo humano como dimensión fotográfica	p. 127
IV. ACERCA DEL CINE	p. 135
IV. 1 El pensamiento y el espacio-tiempo como conceptos dinámicos a partir del cine	p. 135
IV. 2 El perfeccionamiento de la imagen mental	p. 141
IV. 3 Vertov: el tiempo como discurso cinematográfico	p. 148
IV. 4 Hacia un desprendimiento crítico de las emociones	p. 158
IV. 5 Un acercamiento filosófico a la función crítica del cine	p. 165
IV. 6 El origen filosófico del concepto de movimiento	p. 172
CONCLUSIONES	p. 183
BIBLIOGRAFÍA	p. 192

INTRODUCCIÓN

Un aspecto relevante que está en juego cuando se habla de cine y fotografía desde un horizonte filosófico es el acercamiento de esta disciplina con otras ramas del conocimiento. Aquellas son dos formas de la imaginación que ponen en relación al pensamiento con un problema no sólo filosófico, sino humano: ese problema es el del movimiento. Por sí misma, la pregunta acerca el movimiento ya es un motivo sobrado para ser tratado en una tesis de filosofía debido a su importancia en la tradición de esta disciplina. Pero ir más allá o ahondar en una pregunta de tal envergadura implica también delimitarla, pues de lo contrario la enorme tarea de su abordaje supondría entrar en un trabajo interminable. El problema del movimiento está pues en la historia de la filosofía, pero abordarlo no desde su historia, sino a través de un acercamiento a otras disciplinas es también una práctica filosófica.

¿A qué me refiero cuando enuncio la pregunta por el movimiento?, ¿a la simple observación de que las cosas cambien de sitio?, ¿a la percepción de ese hecho?, ¿a la plataforma espacial en donde los objetos se relacionan unos con otros?, ¿al conocimiento de su naturaleza?, ¿a su relación intrínseca con el tiempo? Estas preguntas se dirigen a la necesidad de adoptar un punto de partida simple que nos pueda llevar poco a poco a un planteamiento sólido del problema. Por esta razón, la filosofía debería asomar su mirada a otros campos del pensamiento que le aporten elementos para la elaboración de su quehacer que es la de plantear problemas y ofrecer interpretaciones o teorías de los mismos a través de conceptos.

Plantear un problema es plantear preguntas que traten de atender o abarcar las diferentes facetas y perspectivas que lo rodean, y su delimitación, la decisión teórica de atender algunas de esas ellas y discriminar otras. Es menester que la filosofía lleve a cabo este tipo de ejercicio con el fin de enriquecer su quehacer como disciplina. No hay pues tema a tratar, sin ponerlo en relación con otras disciplinas sobre las cuales la filosofía

intenta ocuparse. Por ello el presente trabajo bosqueja algunas relaciones y conexiones del concepto de movimiento con otros que, a mi juicio, no podrían pasar desapercibidos por el hecho de su vigencia y su protagonismo en éste nuestro mundo contemporáneo. Los de mayor importancia son quizá los del *espacio* y del *tiempo*.

Fue Kant quien dotó al espacio y al tiempo de una carga epistemológica y estética (sensibilidad) propias del *sujeto* para señalar los límites del conocimiento y liberar a la razón de su determinación por parte las *cosas*. También fue él quien señaló que la actividad interdisciplinaria desfigura a las ciencias en lugar de ampliarlas, pero que, junto con ello, la metafísica podría y debía adoptar los métodos de la matemática y la física, a manera de ensayo, para emprender la tarea de buscar la posibilidad de conocimientos *sintéticos priori*.¹ Al haber ubicado al espacio y al tiempo al interior de la experiencia fenoménica posible surge de nuevo la pregunta por el movimiento: ¿dónde queda situada la relación entre los objetos cuando el espacio no es una determinación de los mismos sino la condición de esa relación? El espacio pasa a ser una representación que da posibilidad a los fenómenos externos. Pero estos fenómenos, además de poseer una existencia *objetiva* (fenómeno), están ligados entre sí, no sólo por su posición, sino por su simultaneidad o sucesión. En Kant, espacio y tiempo forman parte ya de una estructura que obedece, en última instancia, al sentido que ubica a los objetos como posibilidad *subjetiva*.

Intento plantear el problema de esta tesis tocando estas consideraciones porque el espacio y el tiempo, en tanto que condiciones de la sensibilidad, desbordan su función como magnitudes a medir (física y matemáticamente) o mejor dicho, como propiedades de los objetos, en contraposición con su dimensión estética y psicológica. Los postulados de las teorías físicas actuales echan mano de estos conceptos y los utilizan como magnitudes. El espacio-tiempo en la relatividad modifica su naturaleza en presencia de otras magnitudes como la gravedad para relacionarse en función de su desplazamiento, mismo que, a su vez, se mide con un parámetro constante: la velocidad de la luz. Son de considerar dos cosas: 1) que los conceptos tienen capas y que funcionan distinto para cada disciplina y que por tanto obedecen a sistemas y contextos; y 2) que esos conceptos y esos sistemas modifican otros sistemas. En este caso lo hacen con respecto a la filosofía: el problema analizado por

¹ Immanuel Kant, *Crítica de la Razón pura*, pp. 77-80.

Bachelard en su texto titulado *La intuición del instante* obedece a estas consideraciones, pues la teoría de la Relatividad es la que pone en cuestión la noción de duración propuesta por Bergson. También nos muestra las influencias interdisciplinarias para con la filosofía en el tratamiento del tiempo psicológico en función del espacio y sus divisiones. Pero más allá, esto es trasladado en automático por Bachelard al terreno de la filosofía para postular al instante como una función metafísica y psicológica de las condiciones espaciotemporales de los fenómenos. Además de la posibilidad del conocimiento *a priori*, también se pone en juego la relación de ese conocimiento con el campo de la experiencia. Si en física, espacio, tiempo y movimiento, en relación con la luz y la gravedad son magnitudes a medir, para la filosofía serán condiciones de posibilidad de la experiencia de esas magnitudes. Los postulados de la relatividad aun se encuentran, casi en su totalidad, en el mundo de los conocimientos *a priori*.

Para nuestra suerte, en la relatividad o en mecánica cuántica, espacio y tiempo, en tanto que magnitudes, exigen y ponen a prueba el aspecto sensible de lo que estas intuiciones podrían representar para tomarlas en cuenta como condición de los fenómenos. Ni siquiera se ha imaginado la tecnología para comprobar las ecuaciones de dichas magnitudes, aun cuando ya haya una desarrollada, pero que aún es precaria en comparación con lo que postulan. Basta por ello con que nuestra pregunta sobre tiempo, espacio y movimiento cambie de sistema y se engarce no en el *qué*, sino en el *cómo*: ¿cómo funcionan espacio tiempo y movimiento en un sistema relativo?, ¿cómo podemos hacer representaciones de ello?, ¿cómo materializamos esas representaciones?

Sobre el espacio podemos realizar ciertas determinaciones, puesto que éste sucede en un plano compartido por conciencias que construyen objetividad en torno a su medición o relación y posición de los objetos que lo habitan; sin embargo, en cuanto al tiempo, esto resulta más complejo, pues no se dirige, o no da cuenta, de las posiciones o mediciones externas al sujeto, sino de las internas, de la dimensión psicológica que supone conceptos como los de *continuidad* o *duración*. El tiempo se ancla, bajo ésta perspectiva, en otros lugares que muy bien podrían excluir al orden cronológico o lineal del tiempo de la física. Sin embargo, no es esto tan sencillo de determinar porque muy bien podríamos representarnos un tiempo psicológico construido a imagen del sentido espacial de los

objetos externos. Así, la pregunta por el *funcionamiento* del movimiento se torna sugerente en su relación con el tiempo. ¿Es posible elaborar una explicación del tiempo a partir de la imagen de espacio? Pero antes de pasar a este punto, que corresponde con el capitulado del presente trabajo, diremos que para establecer estos puentes que conectan las disciplinas y a los conceptos nos topamos con la noción de *imagen*, la cual nos permitirá elaborar *representaciones* de nuestros tres conceptos centrales: espacio, tiempo y movimiento. Esto atiende, no ya a la física de Newton en contubernio con la estética kantiana, sino a un debate mucho más actual propuesto por Bergson, Bachelard y la teoría de la Relatividad.

Cuando en su libro *Materia y memoria* Bergson postuló una solución al problema del idealismo y el realismo en relación con las representaciones de la materia, sugirió definirla como *imagen*. Así, las leyes de la naturaleza serían aplicadas a imágenes relacionándose. La imagen, parafraseando a Bergson, es un punto intermedio entre ambos sistemas teóricos que abordan el problema del movimiento como la radicalización de las *representaciones* o las *cosas* respectivamente, una existencia *en sí* que vendría a ofrecer una solución entre ambas posturas. Para Bergson y para nosotros, la imagen, en tanto que materia, es un producto mental amalgamado en la condición misma de la percepción. Sin embargo, el movimiento es un problema empírico, no así su determinación *a priori* como algo contenido en las condiciones que lo hacen posible como fenómeno; luego entonces, ¿cabe señalar un posible estudio de la imagen mental como condición de la materia? Pero, si estas condiciones equivalen a la pregunta por el *cómo* y no por el *qué*, muy bien podríamos tratar de averiguar el funcionamiento del tiempo psicológico a partir de un objetivo: construir conceptualmente un bosquejo de ese funcionamiento a partir de imágenes, aunque ¿qué tipo de imágenes? Imágenes móviles (cine) e imágenes estáticas (fotografía). Por ello, no es de poco peso el intento de comprender el tiempo a semejanza del espacio y sus divisiones, es decir, a partir de los datos empíricos, sobre todo si consideramos la complejidad que la noción de duración nos ofrece como punto de partida anterior a la conciencia misma. Un enunciado que atraviesa el presente trabajo y que podría ser considerado como un aspecto importante de la tesis que promueve a estas dos actividades como formas de pensamiento es que la comprensión del movimiento se da vía la comprensión de lo estático. Pero es menester que eso estático vuelva a su origen dinámico, ya que es entonces donde se juega

la posibilidad de crear conceptos móviles a imagen del cine y que puedan ser tomados en cuenta por la filosofía.

En efecto, la teoría de Bachelard sobre el instante llegó a sugerir esta posibilidad y determinó que esas condiciones independientes de la experiencia nos vienen dadas, no como continuidad durable, sino como bloques de ésta. A la unidad más pequeña de estos bloques, no en un sentido físico, sino metafísico, la llamó *instante*, un equivalente al punto en geometría que no tiene lugar en el espacio, pero que puede llegar a construir, idealmente, superficies y volumen. *Continuidad* para Bergson, es decir, movimiento evolutivo que deviene sin cortes (duración), e *instantes*, para Bachelard. He ahí el problema del movimiento planteado en términos de la posibilidad metafísica del tiempo y del espacio, y en función de las imágenes.

Pero aportemos otra variable a nuestro problema con el fin de ofrecer una justificación metodológica al presente trabajo y conciliar ambas posturas: la imagen del *instante*, por un lado, y la imagen de la *duración*, por el otro: esa variable es la *imaginación*, en tanto que facultad productora y desintegradora de imágenes. Accedemos a la imaginación vía el contenido con el que trabaja y para ello se hace necesario proponer una clasificación de las imágenes y en ello consiste nuestro primer capítulo. Ubiquémoslo pues en el cuerpo del capitulado.

Esta tesis tiene cuatro momentos: 1) la clasificación de las imágenes como imágenes mentales, imágenes ópticas e imágenes materiales en relación con la imaginación; 2) la localización puntual de la imaginación en la historia, entendido ello como la relación entre imaginación y razón; 3) la categoría de instante como axioma de la fotografía; y 4) la categoría de duración como axioma del movimiento y tiempo cinematográfico. Estos momentos componen un orden dialéctico y presuponen una lectura que va de la *imagen* al *concepto móvil* del cine y la fotografía como *formas* del pensamiento. Por ello entiendo la relación que hay entre las imágenes materiales y la elaboración esquemática de esas imágenes en el terreno mental. Una imagen material es aquella que persigue ser plasmada como reflejo de la imagen mental y que, en su orden dialéctico, es también capaz de determinarla. El arte, tanto como la ciencia, son prácticas que permiten la elaboración de dichas imágenes por lo que, la preocupación de este trabajo no está en la pretensión común

por inclinarlas hacia el terreno epistemológico (entendido esto como la preocupación por la verdad científica), ni tampoco hacia el terreno estético (entendido esto desde el lugar común que ejerce cierto desdén por el pensamiento racional de la ciencia, tan propio del discurso filosófico auto-referente desarrollado al interior de instituciones que pretenden hacer a un lado los avances científicos), sino a la posibilidad de un conocimiento imaginario dinámico y de lo dinámico, y de una estética del cine y la fotografía entendidos como un producto científico, tecnológico y artístico.

Se podría afirmar que las preguntas por el movimiento, el espacio y el tiempo están implícitas en todo conocimiento (incluido el arte); sin embargo, hay disciplinas que se apropian en mayor medida de las mismas, pues, además de que constituyen la condición de posibilidad de la relación humana con el mundo, no hay *conocimiento* que no se ocupe del cambio al menos en un sentido indirecto.

La ciencia física, en nuestros días, ha sido protagonista en este quehacer, pues la teoría de la Relatividad General, nos ha catapultado a terrenos insospechados en lo referente al macro y microcosmos, a la física cuántica, por un lado, y a la astrofísica, por otro. Ello sin contar el papel que la química o la biología, y otras ciencias, han tenido en la manufactura de teorías que necesitan postulados o axiomas basados en suposiciones sin las cuales cualquier explicación de los datos experimentales no tendrían lugar. La necesidad de partículas híper-diminutas (inobservables incluso), la dualidad de la luz, la simultaneidad cuántica, el origen del cosmos (*big bang*), la expansión-aceleración del universo (el fondo cósmico de microondas), los hallazgos bacterianos en asteroides y cometas, la teoría de la panspermia, la vida extra terrestre y un largo etcétera, son todas ellas postulados que en su origen no tenían referente alguno más allá de la capacidad imaginaria que las pudiese concebir. Pero las ciencias no son la única rama del saber que han encarado este problema. La historia, el cine y la fotografía han arrojado tanta luz al respecto que resultaría descabellado no incluirlas en el tratamiento del problema.

El diálogo con la ciencia que se establece en esta tesis debe entenderse sólo desde este sentido, aun cuando al lector le parezca que es tomada en cuenta para otorgar valor de verdad a una filosofía del movimiento, de la imaginación, del cine o de la fotografía. Es digno de atención y consideración que la filosofía se deje sorprender por los aportes

alcanzados en campos diversos del saber humano. Es su responsabilidad acudir a ellos con el fin de hacer posible un pensamiento integral y crítico. De hecho, el paradigma científico que toca este trabajo tiene también influencia de las críticas a la *verdad* diseñadas por filosofías críticas del positivismo y el cientificismo como la de Nietzsche o de formas cematográficas (¿filosofía?) de pensamiento como la de Werner Herzog. Consideramos a la verdad científica como un campo influenciado por la imaginación y la fantasía humanas en el sentido de que se han hecho entender a través de herramientas que tienden a *relatar* los hechos o fenómenos. Hay en ello una secuencia que va de la causa al afecto, de la observación a la comprobación, de la individualidad a la colectividad. Hay, pues, consensos que orillan al científico a poner a prueba ante su comunidad la *veracidad* de teorías elaboradas en su soledad y que lo relacionan, en tanto que personaje histórico, con una conciencia pensante proclive a tomar elementos de análisis propios de su imaginación y combinarlos con esa necesidad argumentativa propia de la ciencia. Hay un sinfín de referencias en las que, por ejemplo, el mundo onírico se torna fuente de inspiración para elaborar respuestas a problemas científicos. Se trata entonces de otorgarle a la ensoñación y a los sueños la solidez de la vigilia y a la vigilia la de la fantasía onírica.

Por ello, el conocimiento es un aspecto humano que se manifiesta tanto en las ciencias como en el arte gracias a la construcción de relatos o ficciones pertenecientes más al terreno de lo posible que al seguimiento de una verdad monolítica. ¿Qué otros ejemplos más claros que el de la fotografía y el del cine para ilustrar este punto? Ambas expresiones son herederas directas de la conjunción entre arte, ciencia y tecnología, y se han encargado de moldear el pensamiento a tal grado que la filosofía se ha dejado influenciar por sus sorpresas para ofrecer cuerpos teóricos basados en sus aportes. De hecho, ese es el objetivo último de esta tesis; de ahí que la fotografía y el cine sean consideradas como *formas* de pensamiento. A través de la una, se esquematiza al *instante* como su axioma; y a través de la otra, la *continuidad* y la *duración* también como axiomas respectivamente.

Además de una clasificación de las imágenes en el primer capítulo, como ya dijimos, se persigue proponer una definición dual de la imaginación que contempla una producción estática y dinámica de imágenes mentales. El objetivo de ofrecer dicha clasificación es plantear una secuencia que va del comportamiento lumínico, en tanto que fenómeno físico,

y óptico, que pasa por la sensación y la percepción con dirección a la imagen mental y que se concluye con la imagen material, es decir, con una imagen plasmada que, en este caso, nos remitirá al cine y a la fotografía.

Dicha clasificación toma, en nuestro estudio, por razones metodológicas y expositivas, una dirección que corre de la diversidad sensorial al concepto, atravesado todo este proceso por una imaginación capaz de permear la constitución de la historia y del provenir. Hablaremos de las imágenes visuales en tanto que producto del comportamiento de la luz como herramienta *útil* de la imaginación. La relación entre estos dos aspectos pareciera incongruente, pues del hecho de suponer la existencia de un determinado comportamiento de la luz no se sigue la consolidación de imagen alguna. Concibo esto como la definición misma de lo que esa imagen significa. En otras palabras, no hay imagen en tanto que comportamiento lumínico ajeno a la mirada humana, pero ello implica una sutil diferencia: cuando me refiero a este comportamiento lo hago únicamente como posibilidad causal de que se produzca con miras a ser codificado, con respecto a la materia *útil* susceptible de apropiación. Una manzana no existe *para sí* en el universo humano, sino como objeto de apropiación; tal como el comportamiento de la luz tampoco lo hace, sino como imagen codificada o a ser codificada. El comportamiento de la luz no existe aquí más que como un postulado, pues, por razones incluso físicas, la noticia visual que tengo del mundo es descifrada en tiempo pasado y delimitada por un contexto no sólo fisiológico (la atención), sino cultural. No vemos luz y sombra, sino significados. Por otro lado, no se propone alguna manera alterna de recibir estímulos sensoriales, sino es en función de una imagen a codificar. Percibir imágenes es análogo a la intuición pura.

Así, de la *imagen óptica*, esa imagen independiente y objetiva tan adoptada por la ciencia física derivan la *imagen mental* y la *imagen material*. En la imagen mental se consolida una secuencia que comienza con una relación sensorial y que terminará con la elaboración de juicios propios de ciencias abstractas como la matemática. La denomino ontología y no teoría del conocimiento porque este acercamiento con el mundo presupone, ya sea en la ciencia o en el arte, una relación intrínseca con una sensibilidad que encontrará eco en la imaginación, facultad que, en este trabajo, se relaciona con el pensamiento. Imaginar es pensar bajo el estatuto de elaborar imágenes móviles y estáticas.

El hecho de que el ser humano pueda llegar a elaborar imágenes (al menos en el terreno que nos ocupa que es el visual) es consecuencia de que tenemos noticia de una zona del espectro electromagnético, el cual procesamos imaginariamente y que, al ser codificada, tiende a su reflexión. La *imagen material* es la imagen reflejada, es decir, aquella imagen plasmada como acto estético con pretensiones simbólicas que dota a la existencia humana de sentido en su relación con la vida; son las imágenes que nos conectan con nuestras voliciones pasadas y futuras. Las expresiones artísticas son producto de esta reflexión (la necesidad de plasmar estéticamente el mundo) y un parteaguas para reflexionar sobre aspectos históricos de una imaginación marginada por la historia del pensamiento racional, un pensamiento que, al fungir como ontología resistente al cambio, permitió un desarrollo del saber humano igualmente monolítico. Pero antes de arribar al terreno de lo histórico, propio del segundo capítulo, mencionaré la salida que va de la clasificación de las imágenes al terreno de la conciencia y de la imagen material. Se postula a la conciencia como la capacidad de plasmar imágenes en relación con el tipo de conciencia propia de animales no-humanos. A esa conciencia la denomino *instintiva* en contraposición a la humana que denomino *reflexiva*. Ambas poseen la característica de producir imágenes en un sentido evolutivo que tomó caminos distintos. Mientras la una es conciencia de la *percepción*, la otra lo es de la *imagen mental*, lo que conlleva necesariamente a la necesidad de plasmar dicha imagen fuera de un contexto mecánico y determinado por la mera supervivencia. Ese es el rasgo distintivo, es decir, una razón –artística” de la cual no podemos tener noticia más que bajo su rastreo en la evolución de las imágenes materializadas, que van desde la pintura rupestre hasta su uso actual.

Finalmente, el primer capítulo define trazos de lo que la imagen mental hace mediante la reflexión tanto en la imagen como en la palabra, ello para dilucidar la potencialidad del concepto plasmado en esta última y abrir paso a una historia tejida por el concepto y la imagen. La noción de *abstracción* planteada en la palabra será crucial para entender esta diferencia. La *imagen conceptual* designa esta relación y se contrapone al grado de abstracción planteado en la imagen material. Para ello haremos uso del planteamiento de Wilém Flusser en su texto *Filosofía de la fotografía*, donde expone las características de la imagen y palabra respectivamente para postular un modo de lo

histórico, que a nuestro entender se da entre razón e imaginación. Mientras que la palabra (escritura) explica la imagen, ésta se encarga de imaginar a la palabra. El carácter mágico de las imágenes es recogido en este apartado para designar aquello que a la razón y a la palabra se les escapa cuando la imagen se impone como algo indescifrable.

El segundo capítulo intenta completar y desintegrar el diálogo con la ciencia planteado en el primero, ello a partir de su crítica, la cual consiste en señalar el lugar donde la ciencia deja de funcionar con la solidez con la que lo hace en el tratamiento óptico de la luz. Ese terreno es el de la historia y se perfila hacia el cine y la fotografía en un sentido muy específico que consiste en comprender los hechos históricos a modo del relato cinematográfico y fotográfico. Así, dicho capítulo pretende el desmantelamiento de la razón científicista y sugerir, no una historia de la imaginación propiamente dicho (tal como aparece en el título del capitulado), sino el reconocimiento histórico de las épocas como imágenes. El propósito perseguido en estas detenciones histórico-*fotográficas* es el de introducir una crítica al científicismo que nos dará pauta para recuperar la necesidad humana del relato-ficción con el que nos acercamos los hechos históricos al presente. Desarmamos el discurso científicista propuesto en el primer capítulo para superarlo en la historia, la fotografía y el cine a través de localizaciones puntuales en las que la razón ha usado a la *imaginación* como estadio o peldaño al *concepto* y no como una propiedad activa de la inteligencia que agota su potencial en un lugar distinto al de la verdad: ese lugar es el arte.

Las distinciones de Flusser toman otra vez sentido para ser aplicadas en esta idea de ver a la historia como imagen. El tipo de historia que el positivismo nos *relata*, tras aplicar el método científico a los hechos históricos, es una historia petrificada elaborada como documento y que permite la concesión de un punto de vista oficialista con tintes totalitarios. Esto no es más que la manera estática de comprender lo dinámico con fines políticos, ideológicos o propagandísticos.

Otro tema crucial a lo largo de la tesis es el modo como se ha explicado históricamente la cuestión del devenir: para explicar el cambio nos es necesario detenerlo. Si bien para la división del espacio en la ciencia física esta regla metodológica y experimental ha resultado útil (debido ello a la posibilidad que otorgan la repetición infinita

y regular de los fenómenos en condiciones controladas, para el estudio minucioso de las partes que han surgido tras su división), no resulta esto tan claro para los hechos históricos y mucho menos para la dimensión temporal que experimenta el sujeto. Pasamos de un tiempo hecho a imagen del espacio a un tiempo con posibilidades metafísicas que podrían apuntar al *instante* o a la *duración*. Es por ello que a partir de este capítulo reconocemos ya no la dimensión físico-espacial, sino la complejidad temporal que nos lleva a asumir un tipo de conceptualización dinámica que asuma no ya la detención del movimiento para el estudio del devenir, sino su mismo dinamismo imaginario (en esto reside la idea de que el cine sea una forma de pensamiento). Apoyamos estas consideraciones en el pensamiento de Nietzsche para ver en la historia de la imaginación una actividad soterrada capaz de irrumpir en los escenarios históricos e impregnarlos de la fantasía propia del pasado para convertirse, a través de la expresión artística, en un motor de pensamiento. La historia está ligada con la vida presente y la determina en el sentido de que los pueblos pueden reconocerse como constructores de su presente y de su futuro.

Llegamos, pues, al despliegue último referido a la fotografía y al cine, pero que es dividido en dos capítulos respectivamente. En el tercer capítulo retomamos la perspectiva, no ya científica, sino tecnológica del dispositivo fotográfico para otorgarle un *axioma* en tanto que imagen material. Ese axioma es el instante: la imagen fotográfica es instante. Se retoma por tanto la definición de la imaginación entendida como productora de imágenes estáticas y dinámicas. En ambas categorías subyace la pregunta por la intuición temporal que habíamos ya definido como dual. O dicha intuición nos viene como instantes o nos viene como duración indivisible y continua. Para la fotografía esa intuición se materializa como instante. La metafísica del instante propuesta por Bachelard aplicada a la poesía en su texto *La intuición del instante* es nuestro punto de partida, no para la poesía, sino para la fotografía. El diálogo establecido con la física de Einstein en relación a la radicalidad del instante y sus consideraciones con respecto a la duración bergsoniana nos dice que es la única y última realidad del tiempo como antecedente de la conciencia traducido en la soledad espontánea del acto. Lo que la Relatividad viene a mostrarnos con esto es la compresión o distensión del tiempo, un tiempo al que se le impone una duración lisa y sin obstáculos. Pero que, según Bachelard, aun dividiéndola hasta lo más remoto de su

pequeñez, se encuentra siempre con obstáculos que rompen con violencia esa continua corriente uniforme que dura.

La fotografía, desde un punto de vista técnico y tecnológico, pertenece a esta estirpe, pues persigue la relatividad instantánea del tiempo al averiguar lo que sucede con la luz (único elemento constante para la relatividad) cuando se somete un soporte fotosensible a intervalos diminutos de obturación. Pero, desde su dimensión simbólica, tensa el movimiento en un punto espacio-temporal. Nos muestra el pasado y el futuro en ese punto específico. Entonces, comprime el tiempo dejando ver la posibilidad material del instante gracias a su aprensión en una diminuta exposición de la imagen óptica. La fotografía, gracias al juego que emprende con la energía liberada de los electrones que giran alrededor del núcleo atómico debió poner atención precisa al mundo subatómico para ofrecernos esa compresión temporal propia de la Relatividad. Con su imagen materializada y gracias a la modificación de la duración tenemos noticia de un punto en el espacio-tiempo (condición einsteniana del instante) que técnicamente es imagen óptica, pero que psicológicamente es imagen mental estática. He ahí el objetivo perseguido en este tercer capítulo: el poder otorgar un axioma a la fotografía que puede llegar a su materialización como imagen con dimensión psicológica a partir de la materialidad del instante como axioma.

Finalmente, esta dimensión psicológica tomará sentido en el análisis de *La cámara lúcida* de Roland Barthes, donde se deja ver una preocupación personal por el análisis filosófico de la fotografía que es la muerte de lo retratado. La tesis que proponemos al respecto es que la fotografía, en tanto que imagen material, nos da a conocer la discontinuidad y la relatividad del movimiento en el espacio-tiempo. Es una la forma moderna de imaginarnos la muerte.

Con la fotografía y el cine estas nociones de instante y duración tienden a complementarse para darnos razón de un movimiento estático propio del instante y la fotografía y de un movimiento continuo propio de la duración cinematográfica. Parecería esto un sinsentido y lo es si no quebramos nuestra tradicional forma entender estas palabras. El aporte tecnológico de estas dos formas de pensar apenas ha agotado su potencial en lo referente a la materialidad de sus axiomas. Por definición, un axioma es la evidencia que no requiere de otros enunciados para ser probado, no se deduce, pues es un

punto de partida evidente y, por tanto, estático. Es a partir de su quietud que el movimiento conceptual se origina y parecería rayar en la lógica del sentido común por su simpleza; parecería, por ello, que obedece más a la lógica del sentimiento que a la lógica del razonamiento. El sentido común nos habla de que una fotografía ha capturado un instante, así como también de que el hecho filmico nos lleva de A a B montados en un continuo en el que apenas si nos percatamos de los movimientos de cámara o de los cortes de cinta unidos mediante la edición. Pero físicamente esto es un problema medular, pues tanto la matemática como la física han indagado con ahínco sobre las distancias o lapsos de tiempo más cortos que podemos registrar. Así, eso que llamamos instante no es una condición de no-movimiento, sino un registro espacio-temporal que logramos sacar del tiempo gracias a la imaginación para elaborar poéticas de lo estático, siendo que lo estático es materialmente imposible, pero imaginariamente viable.

Estos son problemas que se pueden plantear sólo desde el horizonte tecnológico actual, aunque ello no significa que las expresiones artísticas precedentes al cine y a la fotografía no tengan como fin, y en su base, una relación intrínseca con el movimiento. Al contrario, el reto intelectual de representar el cambio en la poesía, la literatura, la pintura, la música requiere de un esfuerzo cuantitativa y cualitativamente distintos a lo que éstos plantean.

Lo anterior es claro para el cine, pero, ¿lo es también para la fotografía? ¿Cuándo se le ha distinguido por ser una *imagen fija* y además *“presente”*, y que a muy temprana edad adquirió deudas con la pintura?² Este punto abre muchas líneas de investigación en la relación física–tecnología–filosofía y se engarza en una reflexión acerca del *instante*... Nada más pequeño que lo que la tecnológica nos ha permitido ver en una duración. Aquello que no participa del cambio, simplemente, ya no es, carece de existencia en tanto que fenómeno. Pero, si hay algo tan diminuto que no existe para la física por inobservable, por esa razón, ¿no se mueve? ¿O el movimiento puede ser sólo entendido, en el plano abstracto,

² La noción de *imagen presente* será desarrollada en el cuerpo del primer capítulo. No ha sido mencionada en esta introducción hasta este momento, aun cuando juegue un papel decisivo en la clasificación de las imágenes, porque su carga epistemológica se monta en la presencia material del objeto. La importancia para la fotografía que este aspecto sugiere abre un debate sobre el mimetismo del objeto en la imagen plasmada en el soporte.

bajo la noción de lo estático, de un cambio de temperatura o de situación? Parece más viable esto último, pues el terreno abstracto no está en la realidad en tanto que fenómeno, sino en tanto que proceso de síntesis imaginaria que nos permite pensar el movimiento en términos de lo posible. Un axioma carece por ello de movimiento al menos en el sistema de referencia para el que fue pensado.

Comparto la necesidad de Dubois por interrogar a la fotografía, no por analizar fotografías.³ Así, el instante en fotografía es una afirmación de lo que se detiene, esa es su posible materialización. Como veremos, técnicamente esto carece de sentido, pero nos es necesario asumirlo para que la fotografía exista como posibilidad teórico-conceptual y como fenómeno cultural, es decir, para que, tanto el pasado como el futuro, en contubernio con la imaginación, puedan aportar herramientas interpretativas a la imagen presente. El registro del cambio no podría asumirse si no existiera un objeto que cambia de situación en relación con una línea temporal y que logramos identificar en un punto específico. Esto resulta curioso y difícil asumirlo porque nos da noticia de un mundo habitado por relaciones virtuales. El concepto de virtualidad será abordado en el primer capítulo y deberá ser entendido como la cualidad de las imágenes clasificadas mencionadas arriba. Pero que en esta dimensión fotográfica y no óptica se ocupará de tensar la existencia del pasado y del futuro para deducir de tal tensión la no-existencia, es decir, la muerte (cabe mencionar que la muerte tiene también un papel importante en *La intuición del instante*, pues en ella se juega su particularidad). La muerte toca, pues, el terreno del espacio como un acontecimiento causal relacionado con la corporalidad ubicada en el presente, pero desbordada hacia dos sentidos opuestos que extienden su trayectoria hasta un límite que nos hablará de lo que ya no será en algún momento en el mismo sentido que lo hará de lo que ya no es. Mediante la imagen fotográfica es posible experimentar estos dos sentidos de manera virtual.

³ —Sehabrá comprendido también que, cuando pretendo, en estas pocas páginas interrogar a «la fotografía» no pretendo de ningún modo analizar fotografías, es decir, la realidad empírica de los mensajes visuales designados con este nombre y obtenidos por el procedimiento óptico-químico ya conocido. Me refiero más bien a «la fotografía» en el sentido de un dispositivo teórico, lo fotográfico si se quiere, pero en un sentido más amplio que cuando se habla de lo «poético» en relación con la poesía. Se trata aquí de concebir ese «fotográfico» como una categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer» (Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, p. 54).

Ésta es la razón por la cuál Bachelard pasa de la dimensión física a la psicológica para postular al tiempo como una *experiencia* y no como una *demonstración*. No hay, para él, referencia del tiempo más que cuando éste se quiebra (cuando notamos que algo cambia), lo que implica reconocer el momento de su ruptura como un evento acaecido en la soledad más profunda y que heredará su mecanismo al siguiente momento de ruptura. Hablar entonces de la dimensión psicológica del tiempo es poner atención en esa ruptura que no sugiere a la muerte como el rompimiento definitivo.

Así, el instante vendría a ser, en contraposición a la metafísica de la *duración* bergsoniana, una manifestación objetiva y radicalizada en una finitud abrupta que en el fondo está presente en la médula del tiempo y que a cada finitud propia del instante va dejando una huella que podremos reconocer en el siguiente instante (ésta vendría a ser la sensación de duración propuesta por Bachelard: “La duración es un polvo de instantes”). La fotografía, en este sentido, hace posible el asomarnos a la *huella* de lo que aconteció como realidad indeterminada en un punto de coincidencia entre la continuidad y la finitud. En la vivencia o intuición del tiempo que con esa huella experimentamos, se juegan relaciones fantásticas con el pasado y con el futuro, y esas relaciones nos dan el sentido de la duración. En la fotografía podemos ver potencialmente esa duración actualizada en el cine y que nosotros rastreamos bajo la imposibilidad mecánica del instante en el apartado cinco del tercer capítulo.

Bien, el cuarto capítulo presupone el axioma de la *duración* como fundamento del cine: el cine es un arte que reproduce, actualiza y define el acto imaginario mediante la duración. El movimiento es aquí una *imagen dinámica*. Propongo para ello una dislocación del axioma en su sentido matemático para llevarlo al terreno de su necesidad dinámica extraída del movimiento cinematográfico. El axioma, en esta sentencia, exige una determinación distinta que la del instante con respecto a la fotografía y a la ciencia. Esa determinación nos lleva a suponer que el axioma penetra en el sentido tanto como lo hace en el raciocinio, es una intuición. Pero si esto es viable, ¿cómo resolveríamos la necesidad estática del axioma, si es a partir de éste que el movimiento comienza a gestarse hacia la deducción de teoremas o hipótesis en el sistema de las ciencias? ¿Cabría forzar esa posible desviación del sentido hacia donde se dirige por el camino de la razón para deducir

hipótesis y teoremas al interior de un sistema lógico y ponerlo en un camino alternativo que inicie en la sensación y la emoción y que derive en la fantasía y lo imaginario? ¿Podemos trazarle otra trayectoria que nos lleve no por la deducción, sino por las emociones? ¿Cómo podemos hablar de un axioma en ese otro sentido? Un axioma pertenece también a la clarividencia del sentido común tanto como al rigor lógico que sus proposiciones deducidas requieren. Se ha evidenciado esto ya, tanto en geometría como en lógica (las geometrías que abandonaron la bidimensionalidad para adoptar un espacio curvo de cuatro dimensiones, por ejemplo, la no contradicción o la identidad con respecto a la simultaneidad cuántica, etcétera). Bajo esta consideración un axioma nos muestra su movilidad, no al interior de un sistema, sino hacia su apertura relativa con respecto a otros sistemas. Esto nos sugiere, no sólo la idea de que los axiomas, sus teoremas, hipótesis y deducciones poseen flexibilidad, sino que son producto de una imaginación limitada que funciona sólo al interior de su sistema. Esto ya se trazó líneas arriba y será definido en el tratamiento que la razón hizo en la historia de su cientificismo (capítulo II). En efecto aparece una vez más, en este último capítulo, la relación entre imaginación y razón, entre imagen y palabra. Esta relación nos permitirá mover por una ruta distinta la noción misma de axioma para pasar de lo *estático fotográfico* al *cine dinámico*, entendido ello como una relación entre sistemas.

Habíamos mencionado ya que el dinamismo se encuentra como potencia en la fotografía debido al argumento de la imposibilidad mecánica del instante y de éste como axioma de lo estático, el cual básicamente consiste en reducir al máximo las velocidades de obturación para “congelar” el movimiento. Pero ese movimiento siempre se da: es la duración indivisible de Bergson. Así, el axioma de la fotografía es afirmado en el fotograma, pero negado y superado en un sistema de referencia distinto con necesidades sistemáticas distintas. La tensión espacio-temporal se rompe y se hecha a andar en una sucesión, no sólo de fotogramas, sino de su edición (montaje) en secuencias. Insisto; esta mecánica de los enunciados en sistemas diferentes ya se ha dado al interior de la ciencia. Fue lo que le sucedió al quinto postulado del Euclides con respecto a la suma inter-angular de un triángulo rectángulo en un sistema geométrico bidimensional con respecto a una geometría esférica de tres y hasta de cuatro dimensiones espaciales.

A manera de analogía, esto le pasa a la fotografía con respecto al cine. Si bien la imagen fotográfica nos resulta un sistema de tensión espacio-temporal con el instante como axioma, para el cine esa tensión se romperá para convertirse en una concatenación de instantes que será propiciada por la intuición del tiempo, no ya como *petrificación*, sino como *continuidad*. El instante será superado para ocupar un lugar distinto en otro sistema construido a partir de su concatenación estructurada (soporte fotosensible y montaje). Pero, ¿cómo podría ser caracterizada esa continuidad o duración surgida de un dispositivo mecánico compuesto por el recogimiento de imágenes organizadas por un dispositivo? Hablamos de la continuidad imaginaria, la cual tiene como referencia última el mundo onírico: es decir, hablamos de un tiempo, de un espacio y de un movimiento producidos en el psiquismo a partir de ese dispositivo de espacio, tiempo y movimiento mecánicos.

El *axioma* toma pues otro camino que, además de encontrar necesidad lógica, también encontrará horizontes imaginarios que apuntan a un pensamiento hecho *de y con* imágenes. Este capítulo es pues una propuesta al respecto y se basa en un comparativo entre el modo de pensar contenido en la *palabra* y el modo de pensar contenido en la *imagen*.

Casi para terminar de escribir el cuerpo del presente trabajo me topé con algunas conferencias de dos médicos psiquiatras mexicanos dedicados al campo de las neurociencias: Rafael Salin Pascual y José Luis Díaz, quienes se dedican a estudiar la actividad cerebral en el sueño con una metodología construida a partir del cine. Sus conclusiones al respecto nos revelan una hipótesis sugerente, pero que tendría un lugar más extendido en las conclusiones del presente trabajo a manera de sugerencia en investigaciones futuras, pero que desde aquí quedarán trazadas para establecer el camino por el cual nos lleva el cine hacia la imaginación como pensamiento. —El cine —dice Luis Díaz— es el arte de la ensoñación”.⁴ El término “ensoñación” se diferencia del de “soñar” por su regularidad, este último es más frecuente porque es la actividad necesaria para la recuperación del cuerpo, mientras que el otro puede ser producido a voluntad o a causa de

⁴ Vid. *Neurociencia y filosofía de la ensoñación. La conciencia Onírica* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=jbWVwy2Sy9E>>. [Consulta: 10 de marzo de 2017.]; *Imágenes cerebrales, más que un mapa. Semana del cerebro 2016* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=63SRAXG3gy4>>. [Consulta: 10 de marzo de 2017.]; y *Cinematografía y neuropsicología* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=SGeFgcRQJ4Q>>. [Consulta: 10 de marzo de 2017.]

algún trastorno psicológico que haya provocado ya parasomnias (alucinaciones hipnagógicas e hipnopómpicas). Ambos, sueño y ensoñación se producen en la fase de movimientos oculares rápidos presentes en la primera fase del dormir y mientras que los *sueños* establecen un puente hacia el sueño profundo (Freud), las ensoñaciones van acompañadas de cierta conciencia de la parálisis muscular (parálisis del sueño). Esa conciencia se manifiesta como relatos oníricos caracterizados por emociones intensas relacionadas generalmente con el pánico y la angustia (pesadillas), pero que también van acompañadas de alucinaciones placenteras de imágenes fantásticas (experiencias de movimiento ilusorio: volar, flotar, experiencias extra corpóreas, alucinaciones visuales, auditivas y táctiles de alto contraste y saturación). Sin embargo, en uno hay conciencia del sueño, mientras que en el otro nuestra actividad cerebral está inmersa en la trama onírica. La tesis de Salin Pascual es que el acto de ver cine se parece a estas ensoñaciones y ello por dos razones: 1) la actividad eléctrica estudiada mediante resonancias magnéticas es casi idéntica a la registrada al mirar una película y 2) que la emoción es capaz de producir el fenómeno de la ensoñación, es decir, conciencia onírica.

La ruta que nos proporciona el acceso al pensamiento vía la emoción en este esquema concuerda con las funciones que se le han dado al sueño como fuente de pensamiento en relación, no sólo con los problemas planteados en la vigilia, sino también en la propia actividad onírica, tal como si ésta fuera una "realidad" por sí misma. Según Salin Pascual, la atención (*el percatarse* para él) utilizada en la ensoñación para fijar en la memoria el relato onírico se corresponde con las técnicas utilizadas por directores de cine al ofrecernos imágenes y secuencias temporales propias de los sueños y las ensoñaciones: primeros planos, planos detalle (hipérbole), metáforas, distorsiones de la línea temporal (*flash forward* y *flash back*, es decir elipsis), etcétera. La función de estas técnicas es impactar directamente la emoción del espectador para poner en movimiento una continuidad casi idéntica a la experimentada en el mundo onírico. Esa continuidad es lo que constituye nuestra noción de duración y que en la ensoñación se caracteriza por la mezcla continua de imágenes que aparecen y desaparecen en la atmósfera en la que nos encontramos, pero que logramos poner en un relato tras el recuerdo afianzado en la vigilia. Logramos pues narrar un sueño.

En el cine, esta narración está propuesta ya por la lógica interna de la trama, pero logra establecer un tipo de conexiones aleatorias en la experiencia del espectador porque su conexión no pasa por la mediación de la palabra, sino hasta que nos vemos en la necesidad de pensar la experiencia. Esas conexiones aleatorias son una importante aportación porque deslindan a la imagen de sus relaciones icónicas con los objetos y del pensamiento con respecto a la palabra. Una imagen cualquiera no siempre representa su objeto, suelen, los objetos en la imagen o la misma en su conjunto, sugerir un sentido distinto de su representación análoga.

Bajo estas consideraciones es que propondremos al cine como un perfeccionamiento de la imaginación fecundado por el cine, pues no sólo la reproduce, sino que también la actualiza, la perfecciona y la define, tesis que concuerda con la idea de Salin Pascual cuando afirma que el cine puede dirigir y controlar lo que se sueña. En un sentido democrático, pedagógico y de emancipación humana, esta idea acerca al cine con la poesía (A. Trakovsky), pues además de relacionarse con la imaginación en las condiciones mencionadas, también le inventa caminos de pensamiento. Sin embargo, esta misma fórmula permite pensarlo como ideología o propaganda, pues la repetición de sus fórmulas bajo estructuras narrativas anquilosadas es la manera en que grandes industrias del divertimento se han desarrollado al grado de construir un cine de manipulación emocional y de conciencias (T. W. Adorno, cine de *scape* y de *message*).

El tema del contenido del film que se enmarca en la intención de formar o adiestrar conciencias será tocado también en este trabajo bajo conceptos relacionados con el documental (Vertov) y la ficción como modos de realización que le darán al cine la posibilidad de desarrollarse como lenguaje y que han aportado al pensamiento combinatorias de distinta índole que contemplan al falso documental (Werner Herzog) o al cine experimental (Matew Barney), y que han abandonado ya la herencia de la literatura como novela para hacer patente un lenguaje de imágenes. Dentro de ello se cuentan también los aportes en la dirección del *film* que han optado por el empleo de actores no especializados (Carlos Reygadas) con el fin de diluir las pretensiones de *rating* y que apuestan por encontrar en el rodaje actos espontáneos que sugieren el acontecimiento y espontaneidad de la singularidad de la acción. Finalmente estas propuestas nos regresan al

experimento imaginario del cine y tienen como finalidad crear y experimentar relaciones nuevas entre relato y espectador en ese continuo de la duración ilusoria propio de la dimensión emocional propuesta por Jean Mitry en su texto titulado *Teoría psicología del cine*.

Si el *instante* nos servirá como marco para encontrar en él la posibilidad fotográfica, la *duración* hará lo propio con respecto al cine. Definir a la duración implicará tomar en cuenta la ilusión de continuidad y combinar la realidad del instante en su dimensión psicológica con la realidad de lo continuo. En el instante se afianza la ruptura temporal que proporciona al ser humano la conciencia de lo que transcurre y es a través de la imaginación que se comparan y diferencian dichas fijaciones en una relación dialéctica. Este proceso de relación es a lo que se refiere la continuidad. El cine abreva de este mecanismo y lo reproduce. En este sentido viene a perfeccionar y a describir el modo como funciona la imaginación como productora de imágenes dinámicas. La comparación de esta forma de reproducción hace eco en la relación imagen-texto, pues hasta antes del cine, tanto la narrativa como el drama, provenían de fuentes con una diferencia epistemológica de no poco peso. Tanto la *palabra* como la *imagen* sufren modificaciones con la llegada del cinematógrafo para obligar a la humanidad a ampliar aspectos del conocimiento que servirán de reflexión en el presente trabajo. Mientras que en la imagen literaria el lector está obligado a recrear el contexto en un acto solipsista, particular e imaginario, en la imagen cinematográfica se da de facto en un ambiente colectivo. El éxito que el cine tuvo en la Unión Soviética como acto colectivo tiene a la base esta idea, pues presenciar un film tuvo que ver con: 1) el acto político y propagandístico; y 2) con la posibilidad masiva de transmitir el mensaje ideológico desde un punto de vista emocional.

Si en la fotografía fija puede haber objetividad científica, en el cine esta pretensión se diluirá con el tiempo, pues aun cuando éste haya sido parido por la ciencia y la tecnología, el hecho de representar la vida y la cotidianidad humanas se apoderó rápidamente de su producción. Gracias al inevitable nacimiento de una industria lucrativa que fusionó la capacidad narrativa de la novela y la concatenación fotográfica del cinematógrafo surgieron ensayos sobre el efecto emocional producido por el *film*. En la cotidianidad, la capacidad humana para comunicar ideas y contenido mental gracias a la *palabra* es un hecho

emocional que se relaciona con intenciones y estados de ánimo. La literatura comunica y reproduce esta cotidianeidad al igual que lo hace el cine; sin embargo, el esfuerzo intelectual entre ambos es de naturaleza distinta. En aquella, el esfuerzo es estimulado mediante la comprensión de conceptos contenidos en símbolos abstractos (palabras) que devienen en imagen mental y que tienen como intención provocar emociones a partir de la comprensión racional de palabras. En el otro caso, dicho esfuerzo está en la comprensión simbólica y concreta de la imagen fáctica. El acceso a la emoción, en este caso, es prácticamente directa sin el paso necesario por los tribunales del raciocinio.

La manipulación del esquema emocional es crucial en el cine y un tema netamente político y publicitario donde la separación crítica de las emociones con respecto a lo acontecido en la pantalla es necesario para las sociedades contemporáneas. Sin más preámbulo entremos de lleno a los temas planteados en esta introducción para dar lugar a un planteamiento teórico que desplegará las condiciones narrativas bajo las cuáles nos vemos reflejados en nuestra historia como especie culminada ella en una época hecha de y con imágenes y en la cuál es necesario fomentar una imaginación crítica desde un discurso filosófico que contribuya a la manutención racional y ecológica de nuestra relación con la Naturaleza.

Demos, pues, oportunidad de hablar al texto con el fin de introducir al lector en el desarrollo de este bosquejo introductorio que busca en última instancia el planteamiento de problemas para su posterior desarrollo. Considero que un trabajo como el presente puede plantearse desde este horizonte para con ello dar inicio a investigaciones futuras en el terreno de la imagen, la imaginación, el espacio-tiempo y de los objetos que lo habitan. Es menester apuntar estas intenciones a pedagogías que tengan a la base la consideración imaginaria de las imágenes propuestas por dispositivos que han hecho virar la concepción de lo humano en nuestros días.

CAPÍTULO I

ACERCA DE LA IMAGINACIÓN

I. 1 La imagen mental

Hablar de imagen implica hablar de imaginación. En general, existen tres tipos de imágenes: 1) la *imagen óptica*, que es resultado de un proceso físico-óptico en el que intervienen la luz y un soporte fotosensible (cualquier superficie con la propiedad de reflexión, difracción o refracción lumínicas); 2) la *imagen material*, que es producida o representada, así como también un reflejo de la imagen mental (la imagen pictórica, por ejemplo); y 3) la *imagen mental*, cuya naturaleza óptica se pierde al convertirse en estímulos químicos, eléctricos y sináptico-neuronales y que no es privativa de las sensaciones visuales, como tampoco de la percepción: ambas son sólo su origen.⁵ Bosquejemos un acercamiento a esta clasificación.

La *imagen óptica* nos refiere al comportamiento lumínico. El espacio “vacío” contiene, al menos, partículas de luz que nos resultan invisibles hasta en tanto no chocan con algún cuerpo que las refleje o absorba. Referente a las imágenes visibles, dicha presencia lumínica sería la causa de la *imagen óptica*, la cual puede, o no, estar determinada en una figura. Cuando lo está reconocemos un objeto y, cuando no, pujamos por otorgarle significado a algo que nos parece caótico y confuso. Digamos que esta imagen nos proporciona novedades en la relación con la materia, pues no todos los objetos visibles han sido compendiados en sistemas cognitivos científicos o estéticos. Por el contrario, esa indeterminación es lo que proporciona movimiento a la comprensión de la materia. Conocemos el comportamiento y el mecanismo que hace posible a las imágenes ópticas a

⁵ La noción de *percepción* debe ser entendida en su sentido etimológico como un acto de captura total de las cosas. *Perceptio*: *per* (por completo), *-capere* (capturar) y *-tio* (acción o efecto). Es la imagen mental, la síntesis, de lo sentido, una representación intelectual.

través de la convergencia, reflexión, refracción o difracción de la luz. Se necesita, para ello, una superficie que entre en contacto con ésta y un dispositivo que la registre (ello sin contar el amplio espectro electromagnético que en la mayoría de su rango de frecuencia resulta invisible al ojo humano).

La *imagen material* es una imagen-reflejo que ha pasado por procesos sensibles e intelectuales y que es puesta en el mundo por un artífice. Es la imagen creada como consecuencia de un ejercicio reflexivo, en el sentido de que los estímulos sensoriales han pasado ya por el filtro de la conciencia. Su cometido es comunicar contenido mental en relaciones epistémicas, estéticas, científicas, etcétera. Es una imagen que ha abandonado el terreno mental y que dispone a plasmarse en el mundo, y que va, desde un simple acto, hasta las más complejas manifestaciones espirituales de un pueblo.

Por último, hablemos de la *imagen mental*, pero antes pongámosla en relación con un aspecto de la imagen óptica y con el resto de elementos que la producen, ello con el fin de incluir en nuestra definición de *imagen mental* el papel que la materia tiene en su conformación.

Las imágenes mentales no son privativas de la vista, sino que en ellas influyen otros canales sensoriales que determinan la representación del mundo. Hablamos del papel que la visión tiene en la conformación de la imagen mental en relación con la información proporcionada por el resto de los sentidos en general y en relación con la imagen óptica en particular. Es conveniente acotar en su justa dimensión al fenómeno de la imagen óptica, tanto como señalar la asimilación que ésta ejerce sobre otros canales perceptuales y sensoriales. Si bien es cierto que no toda *imagen* proviene de lo visual, con toda libertad podríamos llamar *imagen* a las representaciones ajenas a la vista, tal como de hecho sucede, pero entonces, ¿por qué llamar *imagen* al fenómeno óptico, al igual que lo hacemos con la representación imaginaria producida por cualquier sentido incluida la visual? ¿Cuál es su similitud? ¿De dónde proviene tal acercamiento? Existen pues representaciones producidas por cada uno de los sentidos, o mejor dicho, en toda representación encontramos elementos mezclados de la información sensorial proporcionada por otros sentidos. El proceso mediante el cual estas representaciones se forman no atraviesa ningún mecanismo óptico, pues en el caso del sonido las llamamos, sonoras, en el caso de los olores, olfativas, y así

sucesivamente. ¿Por qué entonces llamar imagen a las representaciones sonoras u olfativas? La objeción que nos remite al hecho de que toda imagen es mental no tiene lugar ante este cuestionamiento, pues ésta es producida a partir de algo que afecta sensorial y perceptualmente al sistema nervioso. Es obvio que cultural y semánticamente dicha objeción está atravesada por la idea y la certeza de que no vemos luz y sombra sin más, sino de que vemos objetos con significado, pero negar que la imagen de los objetos no sea una construcción de configuraciones acumuladas a través del tiempo en contextos específicos y de una indeterminación de esas configuraciones, sería como negar la existencia del manantial que causa el afluente del arroyo. Por ello, tratar de definir al fenómeno óptico y físico en términos de lo que culturalmente entendemos por luz, refracción, reflexión, proyección, etcétera, para referirnos a lo que la luz produce con su comportamiento, resultaría ocioso y al mismo tiempo no nos permitiría salir del marco cultural y rescatar aquello que podemos observar de la naturaleza, independientemente de que se pueda o no hablar de ello. Parece esto una paradoja y lo es en cierto sentido, pues, ¿cómo podríamos hacer referencia a eso que causa nuestras representaciones sin determinarlas de manera primigenia con el mero hecho de ser un cuerpo que siente, percibe y piensa?

Las palabras, además de estar cargadas de sentido, también lo están de la intención primigenia de denotar; las palabras son conveniencia. Lo que intento señalar con esto es que llamamos *imagen* a un proceso óptico, tanto como al producto mental de lo percibido por cualquier sentido, incluido el de la vista, sin reparar en esa similitud. ¿Por qué la representación de mi sensación sonora, táctil, olfativa, etcétera, se llama imagen, al igual que se le llama al proceso óptico de la luz afectada en un soporte? En física el peso del concepto de imagen está en ese fenómeno óptico. La física trata (pero sobre todo trató) con la posibilidad de salir de ese marco semántico y cultural al que hice referencia líneas arriba gracias al uso de dispositivos que despojarían toda intervención humana en el campo de investigación sobre la luz. El resultado de ello fue mostrar la determinación de la materia en función de los marcos conceptuales que abordan su comportamiento captado por aparatos simuladores de la sensibilidad humana. Podría objetarse que la noción misma de imagen puede ubicarse fuera de su contexto físico-óptico y que ello da lugar a su similitud con la

referencia mental producida en la imaginación, es decir, que llamamos imagen al producto óptico gracias a su similitud con la representación mental. En cualquiera de los casos hay una conexión que cabría cuestionar entre imagen óptica e imagen mental. Ambas son, al menos, denominadas como imágenes. Por ello y si la imaginación es la que produce eso que llamamos imagen, entonces cabría preguntar si esa designación no es una herencia impuesta por el privilegio de la vista sobre los otros sentidos, ya que la noción de *imagen* encierra una connotación óptica y visual que pasa desapercibida cuando se habla del fenómeno físico, por un lado, y del fenómeno imaginario en relación con el resto de los sentidos, por otro. Para este trabajo asumiremos a la imagen óptica como directriz y punto de partida en la construcción de la imagen mental, no sin dejar de lado a la imagen construida por el arsenal sensorial en su totalidad.⁶

Una vez esbozada esta clasificación preguntemos por el elemento común que reúne a las imágenes en tanto que producto imaginario. En los tres casos la imagen es *virtual*, una representación que evoca al objeto mediante su ausencia y mediante su presencia en lo que podríamos denominar *imagen presente*.⁷ No resulta difícil concebir la posibilidad de evocar en el pensamiento la imagen de una manzana que no está frente nuestro (un recuerdo). Con toda sensatez podría afirmarse que esa imagen-recuerdo es virtual en oposición a la imagen

⁶ Reconozco la deuda que esta clasificación de las imágenes pudiese adquirir con respecto a la nomenclatura lógico-semiótica de los signos planteada por Peirce en sus nociones de “índice” e “ícono” en relación con un objeto y con un interpretante. Pero más cerca estamos del planteamiento que Bergson ofrece en el primer capítulo de *Materia y Memoria* con su noción de imagen entendida ésta como una existencia “en sí” que recoge una relación prístina en la percepción entre materia y conciencia (pp. 28 y 46). Nuestra clasificación de las imágenes es, pues, una referencia simple a las *imágenes que se construyen por sí mismas* como materia prima de la percepción, a las *imágenes que construimos* en tanto que producto cultural y a las *imágenes que pensamos*.

⁷ Las imágenes son *virtuales* porque son representación. El carácter existencial atribuido en la nota anterior a la imagen “en sí” y que deriva del planteamiento bergsoniano no es afectado bajo este supuesto porque su ubicación sigue siendo reconocida en la conciencia que percibe. A manera de analogía, la virtualidad de la imagen hace alusión a la ubicación de punto imaginario propio del comportamiento de la luz reflejada en un espejo o en una lente divergente. Las características de una imagen virtual en óptica son la imposibilidad de su localización físico material y la proyección imaginaria de los rayos de luz divergentes tras reflejarse o refractarse en una superficie plana, convexa o convergente (éste es el caso de la imagen formada por una lupa cuyo objeto está ubicado entre el foco y el vértice de la lente, creando la imagen ilusoria ampliada por la proyección de los rayos de luz divergentes por detrás del objeto). *Vid. Rayos e imágenes en un espejo cóncavo* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=TAOnBigQjFY>>. [Consulta: 6 de febrero de 2017.] En óptica geométrica esta imagen es virtual en relación con otra a la que se denomina “real”. La imagen real es la imagen formada en un punto (foco) que puede registrarse en una pantalla y que se constituye físicamente por los rayos de luz refractados por una lente convergente y no por la imaginación.

–real”. El criterio que nos hace pensar en esa diferencia (al menos en el sentido común) es la posibilidad de que mi cuerpo sea materialmente afectado por la presencia de la manzana y ello vendría a confirmar que ese objeto –existe”, mientras que si sólo está en el pensamiento de alguien la duda puede surgir en cualquier momento. Pero esto no resulta tan fácil si afirmamos que la imagen mental producida en presencia del objeto posee también un carácter virtual. Otra vez, cualquiera podría decir que esa imagen es tan real como la manzana misma, pero esto no es tan preciso. En efecto, hay una diferencia crucial entre la imagen mental de mi recuerdo y la imagen mental de la manzana cuando la tengo entre las manos, entonces, ¿en qué sentido puede afirmarse de esa imagen mental producida en presencia del objeto que también sea virtual?

En primer lugar, la imagen óptica tarda un tiempo en llegar a la retina y otro tanto en llegar al cerebro. Hablo aquí del tránsito químico y eléctrico del sistema nervioso con respecto a la sensación ya conformada como representación; lo que denominamos *presente*, está ya de hecho en el *pasado*.⁸ La virtualidad en las imágenes mentales, proviene del papel que el cerebro juega en su conformación. Por un lado, las imágenes son posibles ópticamente, tanto por su conformación material como por su conformación imaginaria, pero, en otro sentido, lo son también por el hecho de que la información de una imagen recogida por el cerebro es despojada de todos los defectos producidos por la óptica ocular.⁹ La imagen en presencia del objeto no se da en el objeto, sino en la conciencia que la produce y la produce justamente porque los objetos encierran un significado impuesto por la conciencia, son producto de la convención interhumana, como del conjunto de sensaciones percibidas en tiempo pasado.¹⁰

⁸ Esta idea será la pauta para postular al *instante* como axioma de la fotografía, pero que aquí funciona como bajo su carácter transitorio que hace de la luz un fenómeno que se desplaza en el espacio y en la conciencia como tiempo, es decir, como sucesión.

⁹ Cabe mencionar algunos de estos aspectos que conformarían un sinsentido óptico en relación con lo que el cerebro *ve*, y que van desde la falta de registro, tanto de movimiento, como de luz y color, en el punto ciego de la retina, pasando por la nitidez proporcionada por la fovea y las áreas borrosas a su alrededor, la distorsión cromática y la aberración esférica propias de cualquier lente con errores de transparencia (córnea, cristalino, humor vítreo y curvatura de la retina en el caso del ojo), hasta el desfase direccional de las imágenes producidas por la visión binocular. De esto se deriva la tesis de que es el cerebro y por el cerebro que la imagen óptica se configura en mental para crear una visión pulcra, nítida y susceptible de ser usada en los movimientos corporales y cognoscitivos que la visión nos proporciona.

¹⁰ Las sutilezas de este tipo de imágenes tienen a la base las mismas sutilezas que hacen del conocimiento en general un andamiaje a construir a partir de las fracturas que obligan a los sistemas de pensamiento a

Es en este sentido que se puede atribuir virtualidad a la imagen mental, aun cuando dicha imagen sea producida en *presencia* del objeto. Bergson llama “*institución*” a esta virtualidad para referirse a la percepción de la materia, la cual consiste en el cúmulo de características que la memoria añade al contacto causal entre las imágenes (materia–sistema nervioso–conciencia) y que confluyen en una imagen privilegiada: el cuerpo. Pero la relación entre las imágenes con esa imagen privilegiada da lugar a un *momento* en que la percepción constituye una imagen fuera de toda reacción físico-óptica. Nos dice Bergson:

Se produce entonces la reflexión total. Del punto luminoso se forma una imagen virtual, que simboliza, en cierto modo, la imposibilidad en que se encuentran los rayos luminosos para proseguir su camino. La percepción es un fenómeno del mismo género [...] se asemeja pues a esos fenómenos de reflexión que provienen de una refracción impedida: es como un efecto de espejismo.¹¹

Esto nos lleva a decir que el contenido mental juega un papel preponderante en la elaboración del mundo y que parte de estímulos materiales para alojarse en relaciones mentales complejas. Continúa Bergson:

Esta representación es impulsada fuera del espacio, para que ya no tenga nada en común con la materia de donde había partido: en cuanto a la materia misma, se querría prescindir de ella, sin embargo no se puede, pues sus fenómenos presentan entre ellos un orden tan riguroso, tan indiferente al punto que se tome por origen, que esta regularidad y esta indiferencia constituyen

modificar sus enunciados hipotéticos y axiomáticos tanto como sus estructuras cognitivas. La teoría de la relatividad echa mano de ellas al sostener que los *sistemas de percepción* modifican las *constantes* bajo las cuales se regían los fenómenos en la física clásica en un entramado espacial y temporal absolutos. Pensar en la *imagen presente*, en el aquí y ahora, como un producto del pasado le otorga la precisión suficiente a nuestro planteamiento para predicar la *virtualidad* de toda *imagen presente*. Un planteamiento que la comprenda como realidad adyacente no se sostiene por lo trascendental de esa realidad (ajena a la percepción), sino por sus aspectos ópticos naturales. Físicamente, la luz es percibida en momentos posteriores a la reflexión o refracción que los objetos hacen de ella. Esto no tendría relevancia en la percepción “*instantánea*” al encender una bombilla con un botón, pero claro es que la tiene si nos ubicáramos en un punto intermedio entre el sol y la tierra y observásemos la trayectoria de un fotón que viaja de un punto al otro. Tendríamos que esperar ocho minutos para que dicho fotón llegase a su destino.

¹¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 55.

verdaderamente una existencia independiente. Será preciso resignarse entonces a conservar el fantasma de la materia.¹²

Hay, pues, imágenes de contenido sensible e imágenes de contenido mental. Las sensaciones, en convivencia con los objetos, son la materia prima de toda *imagen mental*, pero no necesariamente su origen. Éstas pueden prescindir del objeto como presencia y evocar situaciones pasadas o futuras, recuerdos o voliciones, por lo que, en este caso, su origen no estaría en las *imágenes presentes* producidas a razón del objeto, sino en el pensamiento que las evoca y que fueron, en algún momento, *presencia*. Este pensamiento actuante, en ambos sentidos, es *imaginar*.¹³ Hay un despliegue de la *imagen presente* con dirección a la *imagen mental* que una vez consolidado prescinde casi con totalidad del contenido sensible: el único resquicio que le queda es la necesidad de cotejarla con algún fin específico. Las *imágenes mentales* son, por tanto, de carácter abstracto, como también lo son las relaciones entre ellas.

Los *signos* (representaciones mentales) y sus posibles relaciones serían un caso de esta afirmación, pues no es necesario comprobar en la realidad la naturaleza de una suma o de un enunciado para que cumplan su función comunicativa. Se dan en la práctica, con independencia de su confirmación, gracias a su carácter abstracto. Sus relaciones también pasan desapercibidas en el momento del uso dinámico que hacemos de ellas: comprendemos con facilidad y rapidez acerca de lo que se habla sin necesidad alguna de evocar la imagen correspondiente, al menos en el orden inmediato en el que no es requerido ningún proceso reflexivo del pensamiento. Es cuando sometemos al análisis eso que se nos dice cuando precisamos de las representaciones correspondientes.

¿Qué le otorga su carácter abstracto a las *imágenes mentales*? *Abstraer* es el proceso mediante el cual las imágenes pasan de una relación material y sensible con el cuerpo a ser

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ En este punto se juega todo el *sentido* de las imágenes. Frente a un mismo evento, cada individuo *ve* (siente) cosas distintas, ya sea por las diferencias biológico-anatómicas que repercuten en las representaciones imaginarias como epifenómeno o porque estas representaciones funcionen de manera autónoma una vez que han devenido imágenes; los sueños son un ejemplo claro de esto. En cualquier caso, la interpretación de los acontecimientos es lo que está en juego con la imaginación. La diferencia entre una imagen mental que presupone la presencia de un objeto y la que no lo hace, no está en su virtualidad, sino en el límite que la materia impone a mi cuerpo y está relacionada con el *uso* y la *utilidad* de la materia.

netamente mentales; es un acotamiento que comprime espacio-temporalmente lo *sentido* para dar lugar a un conglomerado de símbolos que cumplen la función de representar la diversidad sensorial. La relación de mi cuerpo en tanto que limitado por otros cuerpos la denomino *concreta* (y se refiere a lo tratado anteriormente con el ejemplo de la manzana) pues en esta relación se encuentra implícita la determinación material propia de las imágenes. *Abstraer* es *sintetizar*, en el sentido químico del término; es decir, que la producción de imágenes de contenido sensible en mutua combinación (*imágenes presentes*), potencial y fácticamente, producen imágenes nuevas de contenido no sensible (*imágenes mentales*); además de que la manera en que las primeras devienen en las segundas encuentran caminos cada vez más económicos y satisfactorios de representación mental en pos de un cumplimiento más práctico de sus funciones, tal como sucede en la síntesis química (el lenguaje es un ejemplo de ésta analogía: el latín o el inglés en nuestros días). Las *imágenes presentes* son también *mentales* con la diferencia de que la síntesis obtenida en *presencia* del objeto inmiscuye, necesariamente, no sólo mi relación visual y óptica con el mundo, sino mi relación corporal en su totalidad.

El carácter virtual de la *imagen mental* en ausencia del objeto, no me da indicios de su textura, como si lo hace el tacto; tampoco de sus propiedades auditivas, como si lo hace el oído; y así sucesivamente. Me da únicamente la *imagen mental táctil* o *gustativa* del objeto en cuestión. A modo de un gradiente, las sensaciones propinadas por los sentidos juegan entre lo concreto y lo abstracto. Es más concreta mi relación corporal (en su totalidad) con la materia que la relación de mi conciencia con las representaciones de esa materia. La imagen mental que produzco en presencia de un objeto (la manzana) abre la posibilidad de intervenir esa manzana y comerla. Las sensaciones producidas por ese objeto en su presencia me lleva a actuar sobre ella, mientras que si dicha manzana no está presente y yo me la represento, obtendré una imagen “incompleta” en relación con el fin que le puedo imponer, que es comerla. El poder de la imagen que me represento en ausencia de la manzana podría llevar mi pensamiento a recrear fielmente su presencia e incluso, por medio de escaneo cerebral, hacer uso de las mismas áreas del cerebro utilizadas en presencia de dicho objeto, pero nunca llevarme a la interacción material de mi cuerpo en el ejercicio de

su asimilación química.¹⁴ Esta relación en la que *subsumo* la materia es concreta, mientras que su representación es abstracta. Resultaría ocioso pensar que en dicha asimilación material no está presente una representación mental muy compleja del objeto en cuestión, pues construir la idea de “manzana” debió llevar a nuestra especie una cantidad considerable de tiempo. En este sentido, tanto la imagen que me represento del objeto, en su ausencia, tanto como en su presencia, es una *imagen virtual*. Necesito de esta imagen “reflejada en un foco imaginario” (el cerebro, la mente) para poder hacer un uso humano (nutrimental si se quiere) de la manzana. El foco imaginario del uso cultural de los objetos está en la *historia* de los mismos y a manera de una imagen óptica-virtual, pongo en los objetos un contenido infinito de significados que la determinan.

Con esto, la postulación de la *imagen óptica* cobra sentido, pues la determinación que hago de ella, la hago sobre algo que me afecta sensible y perceptualmente para conformar o corroborar una imagen mental. Técnicamente, la existencia de imágenes ópticas se debe a un fenómeno *físico* en el que los rayos lumínicos reflejados producen zonas de luz y de sombra sobre algún soporte, pero cuando percibo dicha imagen, lo hago ya con el arsenal de un contenido semántico y cultural.¹⁵ Sin embargo, esto no explica la existencia de imágenes donde la construcción de la imagen mental no se cumpla a razón de objetos presentes, más que por el carácter virtual descrito con anterioridad. Las imágenes oníricas son el referente para ampliar esta noción técnica, pues ciertamente en los sueños hay imágenes visuales; sin embargo, ¿las vemos?, ¿las percibimos?, ¿las sentimos? Si damos crédito a la noción técnica de *imagen presente*, la respuesta es un *no*, pues en los sueños no hay fenómeno sensorial alguno (mucho menos óptico); al menos no en el sentido de que haya un objeto presente, sin embargo en el sueño todo parecería tocarse, escucharse,

¹⁴ Este argumento en el que las imágenes mentales recrean sensaciones similares a las creadas en presencia de los objetos, nos llevaría a indagar en teorías provenientes de las neurociencias referidas al cerebro entendido como un holograma. En ellas se plantea que la información cerebral está contenida a lo largo y ancho de todo el sistema sináptico-neuronal, con lo cual se hace posible que la imagen óptica pueda ser sustituida por la imagen mental en lo que a las sensaciones se refiere, lo que además aporta elementos valiosos para definir a la imaginación. La producción de imágenes mentales en ausencia de los objetos es un punto de partida para la creación del tiempo. Para este punto ver M. Talbot, *El universo holográfico. Una visión nueva y extraordinaria de la realidad*, pp. 65-66.

¹⁵ Más adelante ahondaremos en este punto relacionado con la actualización del pasado y del futuro en un presente vivo *vid. infra*, pp. 97-98.

etcétera.¹⁶ Es en los sueños donde nuestra noción de virtualidad se extiende con toda su potencia estableciendo una diferencia, sólo de grado, con respecto a la imagen óptica, pues, mezclados con la materia, encontramos los límites de la corporalidad.

Pero esto no es relevante plantearlo salvo por una cuestión. Si la existencia de imágenes visuales sin presencia de objetos que reflejen luz es un *hecho* (tanto en el sueño como en el pensamiento), entonces esas imágenes cumplen con una determinación dialéctica con respecto a las *imágenes presentes*. La imaginación es el elemento clave en esta premisa, pues es gracias a su capacidad de integrar (síntesis-abstracción) y desintegrar imágenes que la presencia de objetos se torna independiente de su contenido sensible en el terreno mental, pero, al mismo tiempo, la imagen presente está determinada por las imágenes mentales ya constituidas.¹⁷ Vemos objetos con significado, no materia amorfa. Me represento al objeto, no como presencia, sino como el objeto *imaginario* que produzco de él. La *imagen mental* se ubica en un estadio virtual de segundo orden que va más allá de la diferencia temporal producida por la reflexión lumínica de los objetos.¹⁸

La *imagen mental*, en su relación con el pasado, evoca situaciones producidas por atmósferas que en algún momento fueron consecuencia de una *situación*, es decir, de la posición con respecto a un cúmulo de objetos que provocaron *sensaciones* ajenas e impuestas a la voluntad. Pero hablar de la relación entre *imagen mental* y pasado implica hablar de algo contenido en la memoria y, como tal, esos estímulos fueron *reconocidos* de alguna manera para poder *sujetarse* como recuerdo. Ese *reconocimiento* es producto de lo que la *atención* puso sobre ellos. En otras palabras, *atender* estímulos ajenos implica

¹⁶ Podría objetarse que los sentidos recaban información aun mientras dormimos y que esa información la proyecta en mi sueño, pues si me quedo dormido a la intemperie en un día con brizna, seguramente mi alucinación onírica elaborará un referente en las imágenes que sueño; sin embargo, esto puede ser sólo un aspecto que no niega la posibilidad epifenoménica de lo que sentimos mientras soñamos. Esta precisión ha sido considerada ya en neurociencias al observar mediante resonancias magnéticas la actividad cerebral durante el sueño. Hay en el sueño sensaciones y contenido emocional, pero no estímulos producidos por objetos presentes en su sentido material, premisa que cabe señalar y explicar en función de la pregunta por su origen, ello porque abre la pregunta por la diferencia entre la vigilia y el sueño en relación con los objetos que percibimos: ciertamente, en los sueños, hay credibilidad y conciencia, de lo que experimentamos, pero en ausencia de los mismos. *Vid. Neurociencia y filosofía de la ensoñación* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=jbWVwy2Sy9E>>. [Consulta: 10 de marzo de 2017.]

¹⁷ Planteo aquí la relación que la imagen mental tiene con la imagen presente, así como el problema relacionado con la posibilidad de percepción sin intervención de la memoria.

¹⁸ De esta premisa se derivará más adelante una de las propiedades imaginarias que propongo acerca de su función dinámica y estática.

apropiarse de ellos. Ahora bien, por el simple hecho de estar vivo, mi cuerpo es un receptáculo de sensaciones que en su mayoría pasan *desapercibidas*, pero que, de algunas de ellas, logro tener noticia.

En su relación con el presente, la *imagen mental* conforma ese híbrido del que hablamos arriba. Hay un acto creador, pero al mismo tiempo una sombra determinante que actúa sobre mí al momento de mirar el mundo; creador, porque que soy una individualidad que mira, pero también determinante, en el sentido de que soy presa también de un bagaje cultural que ha influenciado mi manera de ver. El hecho de que *presencie* visualmente el mundo implica necesariamente la construcción mental de su imagen en contubernio con su *imagen óptica*.

El tercer caso, el de la *imagen mental* en su relación con el futuro, no dista mucho del primero y ya hablaremos de él más adelante.

La nomenclatura que clasifica las imágenes en el presente trabajo nos lleva a caracterizar al *pensamiento* como una actividad hecha *de y con* imágenes. Por *pensamiento* debe entenderse la capacidad de relacionar y discernir imágenes mentales, es decir, ideas. Pero, ¿cómo debemos entender estas imágenes? ¿Qué características tienen? ¿Cómo funcionan al interior de procesos cognoscitivos? Para esto debemos partir de un postulado que nos permita una correspondencia entre materia e imaginación: *la imaginación produce imágenes mentales estáticas y dinámicas*.

La *imagen mental* como estática, evoca la petrificación que nuestra *atención* logró fijar como *percepción* en el momento que la imagen fue *imagen presente*, es producto de la atmósfera percibida con la totalidad de los sentidos puestos sobre el objeto, una aglutinación. El resultado de esta totalidad reunida es construido por la imaginación aun en presencia del objeto. Hay una tendencia a privilegiar la vista sobre el resto de los sentidos, y aun cuando esto sea justificable por el papel que la visión ha jugado en el desarrollo del cerebro y la evolución humana, no es más importante en términos cualitativos que el resto de los sentidos, puesto que todos ellos han sido sometidos a la misma cantidad de tiempo en términos evolutivos. ¿No tendrá más relevancia plantear o seguir un camino insistente en la investigación científica de los otros sentidos para averiguar cuál ha sido ese desarrollo que han alcanzado? En otras palabras, el desconocimiento del papel que éstos desempeñan se

debe menos a su tratamiento que a lo que en realidad pudiesen influir en la conformación de las *imágenes mentales*. La *imagen presente*, convencionalmente, es el resultado de lo que percibimos *sucedíendose* en el *aquí* y el *ahora* (es la imagen en el espejo de Michel Snow), pero que no es producto exclusivo de la sensación visual más que del conjunto de los estímulos recogidos por la *percepción*.¹⁹ La *percepción* es la síntesis que codifica los estímulos sensoriales y los convierte en imagen mental por medio de un proceso químico-sensorial, nervioso e imaginario. Ahora bien, la *percepción* de las imágenes ópticas puede ser explicada gracias al análisis del mecanismo sináptico-ocular, pero ello no nos habla de la manera en que la imagen visual, en todo su proceso, se pone en relación con otras imágenes mentales (las imágenes de la memoria, por ejemplo) o en su relación con la *intuición* (y no la percepción) del espacio y del tiempo.²⁰ Si la *percepción* es ya una síntesis de sensaciones, la *intuición* espacio-temporal será la condición de posibilidad de dicha síntesis. Dijimos ya que las imágenes ópticas tienden a ser monolíticas cuando han sido captadas por la atención (en ello radica la producción de conceptos) y que, además, la imaginación, al poner en relación esas imágenes, las introduce en su propio dinamismo (pensamiento-imaginación). La noción de *relación* implica necesariamente movimiento y, por ende, una sucesión temporal. La condición de que eso suceda así se da gracias a la *intuición*, siendo ésta un receptáculo en el que vienen a incrustarse nuestras percepciones en función de su movimiento. Pensar la relación entre las imágenes captadas por la atención es un proceso intelectual.²¹

En el momento que *reconocemos* al objeto de la *imagen óptica*, lo ponemos en relación, no sólo con otros objetos físicos, sino también mentales. Por razones de índole vital (la supervivencia simple y llana)²² este mecanismo existe, pues tiende a clasificar casi

¹⁹ Esta imagen, como ya vimos, es la que mentalmente se produce en presencia de un objeto. Cf. P. Dubois, *El acto fotográfico*, pp. 12-15.

²⁰ Si bien es común que de no haber un estímulo olfativo, el simple recuerdo pueda proporcionarnos un olor particular sin presencia del objeto que lo propicie, cabría preguntar si esto mismo sucede con la imagen que vemos en términos de que muchas de las veces no vemos lo que la imagen óptica nos dicta. Esto es claro en los ejercicios de imágenes que ponen en evidencia la premisa que demuestra que vemos objetos con significado o en vías de adquirirlo.

²¹ Ya trataremos más de este tema cuando hablemos del sentido interno con Bachelard y su relación con el espacio (*Vid. infra*, pp. 46 y 112, n. 25 y 112).

²² Las neurociencias han estudiado estas capacidades y localizado mediante resonancias las áreas del cerebro relacionadas con las percepciones del movimiento (bastones) y del color (conos). El nervio óptico

de manera automática a los objetos que pueden o no perjudicarnos, que son o no familiares en términos de su cercanía o lejanía y de su ubicación en general. Nos dice Aumont:

Deliberadamente no digo aquí «percepción visual» del espacio: hablando con propiedad, en efecto, el sistema visual no tiene órgano especializado en la percepción de las distancias, y la percepción del espacio no será casi nunca, en la vida corriente, únicamente visual. La idea del espacio está fundamentalmente ligada al cuerpo y a su desplazamiento [...] El concepto mismo de espacio es, pues, de origen táctil y kinésico tanto como visual.²³

En efecto, la explicación del mecanismo ocular no es la explicación de la *percepción*, ni del mundo visual, ésta es algo más, un algo que permite hacer la diferencia —siguiendo a Aumont— entre lo visible (óptico) y lo visual: «La constancia y la estabilidad perceptivas no pueden explicarse si no se admite que la percepción visual pone en funcionamiento, casi automáticamente, un *saber* sobre la realidad visible».²⁴ Curiosamente éste saber nos lleva al terreno de la *percepción*, puesto que obedece a los objetos en relación con imágenes mentales, pero en el fondo inmiscuye nuestra *intuición* del espacio y del tiempo. Esto es claro si pensamos en el modo como percibimos la dimensión más compleja de todas: la profundidad, pues poca relación es la que pudiésemos encontrar con la visión simple y llana, la cual no puede salir de las otras dos dimensiones. Es hasta que el movimiento se apodera de la imagen cuando logramos percibir dicha dimensión. Los objetos aparecen dibujados, cubiertos y descubiertos mientras estos se desplazan unos delante de otros; y esto implica una relación permitida por la intuición espacio-temporal, más no por los objetos como tal. Dicho esto acerca de la percepción y de la intuición, regresemos al tema de la imagen mental.

conduce el estímulo fotoeléctrico de la retina por dos vías distintas y las coloca en diferentes áreas del cerebro (la magno celular, conectada con los bastones y responsable de actos-reflejo y la vía parvo celular, cuya función es el análisis de la imagen en detalle conectada los conos y por ende con la fovea). *Vid. Percepción y cognición visual* [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=S5jCi2gP47s>>. [Consulta: 10 de febrero de 2017.]

²³ Jacques Aumont, *La imagen*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

La *imagen mental* es un producto de la discriminación llevada a cabo por la *atención*, de no ser así, trazar alguna diferencia entre aquella y la *imagen óptica* no sería posible.²⁵ En la imagen óptica, la discriminación de elementos presentes en el campo visual no tiene sentido, ya que ella es igual a la totalidad de la luz refractada en la retina. Pero en la retina hay un fuera y un dentro de campo, que en el ojo humano es de unos 60° y que mientras más se aleja el objeto de este rango, más discriminado queda por la atención, pues la visión periférica esencialmente percibe movimiento, pero no objetos definidos. Con respecto a la profundidad de campo, sucede algo similar. El hecho de que ópticamente vea con definición la posición entre objetos lejanos y cercanos es responsabilidad del cerebro. La profundidad de campo en la cámara nos da un fondo o un primer plano borrosos, mientras que en la imagen mental se da una perspectiva definida en todos sus momentos.

Esta imagen definida es ya una *percepción*, que además de su virtualidad posee la característica de ser estática. Su ser estático es producto de la síntesis hecha a partir de la diversidad sensorial, la cual pasa, en su mayoría, inadvertida. Es sólo en algunos puntos de la escena óptico-visual que la mirada se posa para registrar con detenimiento los estímulos de su interés. La *atención* debe ser entendida en su sentido más laxo: es la simple y sencilla conducta de clasificar la información y actuar de acuerdo con ella; primero en términos instintivos y en términos espirituales en un segundo orden. Es pues necesario que una representación sea estática, al menos en este sentido, pues responde a la interacción dinámica de la materia en tanto que imagen. El sistema nervioso, es decir, el sistema sensorial se encuentra expuesto a todo tipo de estímulos, está envuelto en el espacio. Es

²⁵ El problema de la atención es crucial en nuestro análisis, pues nos proporciona el referente concreto de la ruptura temporal en la que ubicamos de manera *instantánea* un aspecto atómico de la realidad expresado en la *imagen mental*. Es a través de ella que experimentamos un asalto a la duración, al espacio-tiempo. Para Bachelard, en quien apoyaremos el problema filosófico de la fotografía como un referente directo de lo instantáneo, la atención es un lugar donde el espíritu se aniquila y se re-construye a sí mismo: —La atención es también una serie de comienzos, está hecha de los nacimientos del espíritu que vuelve a la conciencia cuando el tiempo marca instantes. Además, si lleváramos nuestro examen a ese estrecho campo en que la atención es decisión, veríamos cuándo tiene de fulgurante una voluntad donde vienen a converger la evidencia de los motivos y la alegría del acto” (Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 33). Evidentemente y sólo para dejar ver la conexión de este aspecto con la fotografía, la noción de instante y de atención nos remiten a otro texto de crucial importancia en el terreno de la práctica fotográfica: Henri Cartier Bresson, *El instante decisivo*, para quien de la misma manera ese instante en el que la fotografía se *produce* es un acto total de ruptura donde el fotógrafo posa todo su *espíritu* en un acto radicalmente espontáneo que descansa por entero en una *atención* reforzada. El fotógrafo hace evidente y por ende potencializa, la necesidad de poner atención.

pertinente plantear que no habría separación alguna entre la imagen de mi cuerpo y la materia, pues yo soy, ante mi, también una imagen, interactúo casi de manera total de relaciones causales con respecto a ella, no me detengo ante esta interacción en este movimiento perpetuo. Y si además damos crédito a la información proporcionada por la física moderna, esta tesis es plausible pues las observaciones dirigidas hacia el micro y macro cosmos lo corroboran. He ahí la necesidad de plantear una percepción capacitada para recortar este movimiento y romper con la continuidad de la materia. La atención implica discriminación y recogimiento de información predilecta formando por ella misma una *totalidad* en posible relación con lo discriminado, mientras que la materia se rige por relaciones causales.

El aparato sensorial se encuentra inmerso en el dinamismo material y esa característica es la que propicia el desentendimiento sobre la mayoría de las sensaciones que lo afectan; él mismo es dinámico. Por ello, la totalidad de las sensaciones adquiere sentido en la totalidad de lo percibido; cuando la atención es despertada a causa de algún estímulo, los sentidos se posan sobre éste convirtiéndolo en *percepción*. Pero esa percepción no frena su camino cuando se afirma como representación estática y una vez configurada adquiere ahora sentido como imagen mental.²⁶ El motor que propicia este par

²⁶ Estoy siguiendo un orden lineal por las razones expositivas ya mencionadas, que va de la sensación a la idea, es decir de lo externo a lo interno. Pero, ¿qué causa las sensaciones? Esta pregunta tiene sentido cuando se analiza la relación entre sensación y percepción, pues si bien he afirmado que la totalidad de las sensaciones no tiene sentido sino como la totalidad de lo percibido, ello no implica que toda sensación provenga de estímulos externos. Justo ahí radica la relevancia e importancia de las imágenes. Mientras que las imágenes de los estímulos externos se dan en presencia de los objetos (imágenes presentes), la representación mental o incluso material prescinde de esos objetos para propiciar la sensación correspondiente. Así, la reconfiguración de un contexto hecho imagen mental e instalado en el sistema memoria-recuerdo, es suficiente para vivenciar la sensación correspondiente al contexto donde el objeto estuvo presente, al menos en grados. Tanto la fantasía, la memoria, la imaginación, las emociones y las voliciones, que funcionan también en ausencia de los objetos, son, en este sentido, causa de las sensaciones y también pueden derivar en ideas. Una idea es una imagen mental de segundo orden atravesada ya por el raciocinio, una imagen determinada por un grado de abstracción en el que se ha detenido ya la multiplicidad de los estímulos sensoriales internos o externos. En éste sentido y en caso de no seguir al proceso psíquico como un orden lineal, las sensaciones son tanto objeto del entendimiento como de la capacidad imaginaria. Si el camino de las sensaciones se bifurcara entonces cabría hablar de una distinción entre *percepción* y *sensación*. Ahora bien. Sentimiento y sensación son también distintas. Lo primero nos remite a los estados de ánimo y lo segundo a los estímulos tanto internos como externos que obedecen a una lógica bioquímica. Los sentimientos son a la imaginación, lo que las percepciones al entendimiento, sin por ello excluir su posible relación puesto que un sentimiento bien podría ser abordado por el orden conceptual: la psicología sería un buen ejemplo de ello, pues en ella se asume la posibilidad de cuantificar el orden sentimental. Pensar en la dirección que lleva las sensación a la idea sin la mediación perceptual, conforma las emociones. La

de movimientos está determinado por la *imaginación*, cuya tarea en el primer estadio, que pasa de la sensación a la percepción, no da cuenta más que de la conciencia del estímulo sensorial y, en el segundo estadio, el que va de la percepción a la imagen mental, lo hace respecto de su posición relativa con otras imágenes mentales. Si la *imaginación* lleva a cabo su labor de síntesis, en el primer estadio, con relaciones sensoriales, en el segundo lo hará con relaciones entre percepciones para dar paso a una imagen mental. La diferencia entre ambos momentos es su desfase temporal. Mientras que la sensación es producida en un relativo presente, las imágenes mentales no necesariamente lo son; en ellas actúan, tanto la memoria, como la voluntad. Lo que fue la base de un proceso entrópico con los estímulos externos y las sensaciones abstraídas en imágenes mentales, se vuelve otra vez entrópico en la relación de imágenes mentales, es decir, la percepción, como imagen mental, se ve sometido por el dinamismo de la *conciencia*.

Esta realidad determinada en la imagen mental no pierde el carácter dinámico con el que inicialmente el aparato sensorial fue interpelado. En efecto, las sensaciones se dan en un contexto cambiante, en un contexto donde tanto éstas como la materia están en constante modificación. Podríamos decir que la percepción de ese dinamismo tiende a su versión estática en tanto que sensación percibida y hecha imagen mental; sin embargo, la evidencia contenida en la imaginación nos habla de la doble capacidad que ésta posee en la construcción de los dos tipos de imagen mental, una que tiende a lo estático y otra que tiende a lo dinámico.²⁷ En el estatismo pretendido por la *psiquis* está, no sólo la esencia del proceso sintético de la percepción, sino del conocimiento en general, pues esta síntesis seguirá su rumbo hasta alcanzar formas abstractas y elaboradas por el raciocinio tales como

percepción es a la sensación externa, lo que la sensación interna es a las emociones. Las emociones conforman vínculos afectivos con los objetos y las percepciones vínculos intelectuales.

²⁷ *Sentir* obedece también a un orden reflexivo de la conciencia y no exclusivamente a los estímulos externos que afectan el aparato sensorial. Puedo representarme la posibilidad de sentir algo si mi conciencia lo *desea*. La conciencia se esboza en un estadio anterior al compromiso ético-moral que tengo con respecto a los otros. Es un impulso que orilla a la imagen mental a materializarse y como tal puede distinguirse de la percepción. Cuando una percepción está consolidada, la conciencia ya no es un esbozo, sino un conocimiento elaborado de lo percibido (una idea): hay sensaciones que no provienen de percepción alguna, sino que van en sentido inverso, es decir, de la idea a la sensación o al sentimiento. La modificación de conductas propiciada por la publicidad sigue precisamente este camino. Comienza con estímulos externos para convertirse en imágenes mentales y posteriormente en ideas. Esas ideas generarán posteriormente sentimientos y sensaciones que se cristalizarán en conductas perfiladas al consumo.

el juicio.²⁸ De hecho, esta doble capacidad nos orilla a deducir dos tipos de comprensión de la imagen mental; la primera logra contenerse en el concepto, mientras que la otra desborda el concepto tras la reivindicación del dinamismo primigenio. Las sensaciones son producidas en la vorágine de los estímulos tanto internos como externos; las imágenes mentales lo son en la vorágine de las relaciones que entre ellas se logran establecer, es decir, entre percepciones presentes, ausentes y proyectadas.

La imagen mental, en tanto que percepción, es estática, pero contenida en la relación de percepciones se vuelve dinámica. La imaginación, en el primer caso, tiende a detener la sobrecarga sensorial, a formar y construir una imagen (de contenido sensible) que tiende a dispersarse. Pareciera entonces que la imagen mental no sólo puede ser definida por el carácter dinámico de la multiplicidad sensorial y perceptual que la produce, sino también por su potencialidad estática producto de la fijación realizada por la atención. Esto es un hecho más que un postulado, pues el uso que hago de él proviene simple y sencillamente de la constitución biológica y anatómica del ojo humano. Pero esta doble capacidad no es inherente a la imagen en sí misma, sino a la capacidad imaginaria que la produce. La *imagen óptica* está contenida en la imagen mental, como virtualidad, en la imaginación. El ojo humano, al igual que la cámara no discriminan ninguno de los objetos que reflejan luz en el soporte, pues obedecen a un proceso óptico, mecánico; sin embargo, cuando un objeto capta la atención, el cerebro es incapaz de percibir cualquier otro contenido de la situación en la que se encuentra. Lo que mira entonces es el cerebro, no el ojo; o mejor dicho, el proceso de ver (lo visual) se inicia con la *imagen óptica* pero se completa en la imaginación.²⁹ Esta capacidad perceptiva tiene su parangón con el mecanismo ocular, pues la lectura de la imagen realizada por el ojo se posa sobre diferentes puntos nítidos.

²⁸ La noción de *psiquis*: –El psiquismo es un dinamismo complejo de miembros ordenados, organizados, jerarquizados, donde cada uno desempeña una función determinada por la estructura misma. Pero es una estructura extremadamente *compleja*, integrada por otras estructuras, las distintas funciones operantes. Además es una estructura eminentemente *procesal*. Nada quieto, estático puede descubrirse en la *psiquis*” (María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, pp. 16-17).

²⁹ Vid. *Juegos mentales* [Serie de Televisión], en *National Geographic Chanel* [en línea], episodios del 1 al 3, 2014. Disponible en: <http://www.dailymotion.com/video/xliups_natgeo-juegos-mentales-1-presta-atencion_tech>. [Consulta: 26 de octubre de 2014.] *Juegos mentales* es una serie de televisión en la que, a través de varios experimentos basados principalmente en trucos de magia, se pone en evidencia el papel de las facultades mentales relacionadas con la atención, la mirada y la memoria. Se pone en evidencia el parangón del que hablamos arriba, pues hay un símil entre la manera que movemos nuestros ojos situados en puntos

Lo anterior es claro cuando observamos una fotografía, pues ésta es literalmente leída. El ojo se posa cronológicamente sobre puntos sobrados de nitidez, color, bordes, etcétera, sin tener si quiera conciencia de los momentos intermedios entre las distintas posiciones (los barridos producidos por el propio movimiento o el de los objetos y los momentos oscuros del parpadeo), lo cual es muy significativo, pues si hay una correspondencia entre la sensación y la percepción al ver objetos, ésta nos revela la característica, tanto estática como dinámica, de la imagen mental. La ubicación de la mirada en distintos puntos de la fotografía que se fijan por lapsos de tiempo (percepción), hace que podamos comprender el sentido de la imagen en su totalidad (imagen mental). Al tiempo que esto se va concatenando, esa imagen mental tiene conexiones con otras imágenes de mi registro memorístico, evoca pensamientos, sensaciones, etcétera. Lo que en algún momento se hizo fijo, pasó a ser dinámico en estas evocaciones.

La capacidad de imaginar posee esta doble característica que le viene, ya sea de naturaleza propia, o de la comprensión que se tiene de ella gracias a los esquemas que se han encargado de explicarla y definirla al grado de haber moldeado su funcionamiento gracias a la influencia del concepto, es decir, a partir de la capacidad de abstracción en un tercer nivel.³⁰ Si ya tuvo una participación en la construcción de la percepción y en la de la imagen mental (en sus relaciones dispersas), necesitará por ello alguna influencia que la obligue a contener dicho desbordamiento.

Por un lado, la imaginación reconstruye la imagen óptica en una imagen mental fluida, es decir, en un mar de posibles relaciones entre representaciones. Cuando afirmamos el hecho de la percepción, en tanto que imagen mental, afirmamos esta fluidez, pues la fuerza con la que se determina una nueva imagen o la necesidad de darle algún sentido, nos hace, necesariamente, ponerla en relación con recuerdos y voliciones. El principio cerebral

específicos mientras la imagen es leída y las percepciones que de ello obtenemos como síntesis en una imagen mental, las cuales no se corresponden. La imagen mental es, en este punto, estática, monolítica, tal como la imagen que recogemos cuando nuestros ojos se detienen en el objeto atendido. La atención propicia esta situación y aun cuando ésta sea una herramienta muy poderosa en nuestra relación cognitiva con el mundo, su poder radica en sus limitaciones pues su diseño permite enfocar cosas muy específicas en cada momento en el que aprende algo cuando la mirada está fija.

³⁰ Este planteamiento del modo como las imágenes mentales son producidas de acuerdo con su historia es el punto de partida del segundo capítulo del presente trabajo. La determinación del mundo visual está influenciado y determinado por características históricas.

de economía en la percepción nos habla de ello, puesto que el cerebro prefiere dar alguna interpretación falsa ante lo novedoso que no otorgarla.

Por otro lado, la imaginación congela dicha fluidez; crea relaciones de las imágenes percibidas, pero también las desintegra y las simplifica. En cualquier caso, la imaginación es capaz de producir imágenes estáticas y dinámicas; lo cual no niega que el dinamismo le sea inherente, puesto que precisamente es de éste dinamismo de donde surge la necesidad de una representación inmóvil. La imagen presente goza de esta inmovilidad si la voluntad así lo requiere. Podemos sostener la mirada sobre un objeto con el fin de analizarlo a detalle. La imagen producida en presencia del objeto, sería, al igual que su recuerdo nítido, un ejemplo de dicho estatismo. De no generar esta imagen inmóvil, el *concepto* no tendría sentido alguno y, ciertamente, se tienen registros arqueológicos anteriores de la expresión gráfica que de la escritura. La palabra es la manifestación conceptual por excelencia y por ello una sofisticación de la capacidad de abstracción, una *meta-imagen* cristalizada en *idea* (tema de nuestro siguiente capítulo).

Aquí asumiremos que dicha discusión puede ser abordada desde su unificación, pues la pregunta por la constitución de la *realidad externa* sólo queda sometida a su posible descripción científica y cuanto más a su especulación teórica, ya que está limitada y determinada por la información sensorial. Si la realidad es continua o si es producto de nuestra *intuición* del instante, no modifica en nada el hecho de que podamos describirla en ambos términos, tal como si fuera de naturaleza dual. Esta idea está apoyada en la filosofía de la duración de Bergson y la filosofía del instante de Bachelard.

La diferencia radica en que para Bergson el contacto con la *dinamismo real* se da de facto, pero queda sometido a la oscuridad una vez que lo intentamos entender, de ahí la necesidad de recortarlo y de postular a la *duración* como un parámetro para explicar el *movimiento* y la *continuidad* en la memoria. Por el contrario, si para Bachelard el contacto directo con eso que llamamos “real” es nuestra intuición *a priori* del espacio, el instante nos vendría de facto; la realidad está en nuestra percepción, no hay continuidad alguna, sino sólo el cúmulo de instantes unidos por el poder imaginario. En este sentido, la palabra sería el vehículo de articulación de esos instantes y, por tanto, una herramienta contraria a la identidad que establecemos entre *concepto* y *palabra*. Naturalmente no reducimos la

postura de Bachelard a nuestra perspectiva, pues dicha postura sostiene nuestro punto, pero si esa realidad es instante, aun cuando el concepto sea el vehículo imaginario, la palabra sigue siendo la representación de dicho instante.

Si la realidad es continua o si es producto de nuestra *intuición* del instante, no modifica en nada el hecho de que podamos describirla en ambos términos, tal como si fuera de naturaleza dual. Veremos que esta característica inmóvil de la percepción será un parteaguas para hablar de fotografía y de postular para ello la noción de *instante* y la de *duración* en el mismo sentido, respecto al cine como axiomas de su quehacer.

Como muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falta de luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes.³¹

La referencia más explícita de la imagen mental en su libre devenir es la *imagen onírica*: una imagen de carácter mental que prescinde del mundo externo. La actividad imaginaria en el sueño expone todo su carácter dinámico; en ella brotan todo tipo de elementos figurativos, inconexos y aparentemente incoherentes, pero continuos, aunado a las atmósferas donde se encuentran todo tipo de *sensaciones* no solamente visuales. Por el contrario, la referencia de su modo estático nos remite a la actividad racional de la vigilia, donde el concepto otorga un orden discontinuo en el que somos capaces de separar y clasificar objetos. La imaginación es esta capacidad activa de la inteligencia donde se crean y se desintegran imágenes mentales y que juega entre imágenes estáticas y dinámicas.

La certeza de esta capacidad imaginaria de crear y desintegrar imágenes, así como la de discernir entre ellas, es lo que conforma la *conciencia*. Ante la evidencia del devenir, surge la noción de lo estático, ante la evidencia de la vida, la conciencia de muerte, ante la vivencia del mundo interno, la conciencia de lo externo y así sucesivamente.

³¹ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 9.

I. 2 La conciencia y el origen de la imagen material

La *conciencia* es ante lo que el ser humano debió de encontrarse cuando logró discernir su propia existencia de la del mundo que le rodeaba. Sin embargo, esto no es privativo de la especie humana, puesto que el resto de los animales, por necesidad, tienen que poseerla, porque, de no ser así, no lograrían descifrar el peligro que les acecha en la cadena alimenticia. De ello se infiere que la producción de imágenes mentales es común al reino animal, desde los insectos hasta los mamíferos más complejos. La conciencia se actualiza cuando una imagen aparece al pensamiento; sin embargo, no toda imagen mental genera conciencia o, mejor dicho, la genera en diferencia de grado, pues no es lo mismo la expresión gráfica rupestre que la imagen que se forma una cebra al percibir el olor de algún león a distancia, pues una pertenece al orden de relaciones materiales y la otra al orden de relaciones *significativas*.³² Ambas son producto de una imagen mental, pero no siguen el mismo propósito ni el mismo patrón por lo que se puede hablar de un tipo de *conciencia instintiva* y de otra *reflexiva*. La *conciencia instintiva* es la conciencia de las percepciones, mientras que la *conciencia reflexiva* lo es de las imágenes mentales. Mientras que la una garantiza los actos que tienen que ver con la supervivencia y la reproducción de las especies, la otra con la expresión palpable y simbólica del mundo subjetivado. Los seres humanos plasman sus imágenes mentales, mientras que los animales no; y esto conforma lo que hemos denominado *imagen material*. La imagen material es la exteriorización de las imágenes mentales plasmadas en forma deliberada y con fines no-instintivos.

Entre los animales complejos existe, sin duda, alguna especie de código que permite la comunicación y la conservación de ciertos comportamientos sustentados, aparentemente, menos en una razón instintiva que en otra de índole cultural. El avance en el conocimiento de la inteligencia animal nos ha puesto frente a un horizonte donde el pensamiento no es privativo del ser humano, sino de la materia; un horizonte que bien podría servirnos de referencia en la comprensión del origen imaginario de la especie humana, así como también en el conocimiento del papel que las imágenes tienen en el pensamiento y de su papel en la

³² Entiéndase esto en un sentido semiológico. Es la diferencia entre una imagen presente y que prescinde del objeto.

conciencia.³³ Animales como los delfines, los pulpos, los elefantes o los perros poseen una comprensión tan compleja de su realidad que fácilmente podría comparársela con la del hombre, sobre todo en lo referente al arsenal sensorial con el que perciben el mundo; el oído para los elefantes, el olfato para los perros, el lenguaje para los delfines o la composición neuronal que invade el cuerpo entero de los pulpos. La producción de las imágenes mentales conlleva a la conciencia; ésta es definida por aquellas, se actualiza y se presenta gracias a su aparición. Los experimentos con la conciencia animal afirman esta premisa, pues se sabe de chimpancés que a lo largo de su vida han convivido con seres humanos y que han aprendido a distinguir imágenes y palabras que los llevan a la obtención de algún resultado, así como de la comunicación del mismo. Por lo que podríamos decir que ni siquiera la capacidad de adquirir lenguaje sea la responsable de la *conciencia reflexiva*. Habría, pues, que esperar en el tiempo los resultados del trabajo con animales.

En el documental citado³⁴ hay un experimento por demás relevante en el que un chimpancé nos abre un camino por el que podríamos apoyar la aseveración de que la conciencia instintiva es la que origina a la conciencia reflexiva. La investigadora a cargo del proyecto lleva al límite la premisa de que éste chimpancé ha dado ese paso, pues se asume que el animal es capaz de concebir la existencia de seres imaginarios. Una vez que le han enseñado ya una serie de palabras e ideogramas al animal, éste se da a la tarea de encontrar a un ser inventado que supuestamente le deja comida en el bosque, acto seguido, el animal le sugiere, señalando ideogramas, los posibles sitios donde dicho ser puede hallarse; el chimpancé se dispone a la búsqueda. —Bambanisha [el chimpancé] está muy pensativa, ¿está imaginando donde se encuentra Banny [el ser imaginario del bosque]? Si lo hace, ésta es la primera vez que se filma a un animal absorto en su propio mundo inventado”, nos dice la voz en *off* que redacta el documental. El dato relevante de este experimento no es otro que la posibilidad de establecer un puente entre estos dos tipos de conciencia que hemos delineado. Por un lado, la *conciencia instintiva* cuya naturaleza es mecánica y, por otro, la *conciencia reflexiva* cuya naturaleza abre la posibilidad al libre

³³ Vid. *La mente animal* [Documental], en BBC [en línea], episodios del 1 al 3, 1999. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=-FLJnYSgozw>>. [Consulta: 5 de noviembre del 2014.]

³⁴ *Ídem*.

albedrio. En aquella se resuelven las cuestiones básicas relacionadas con la supervivencia de una especie y, en ésta, las cuestiones culturales y espirituales.

Nuestro tema no es la inteligencia animal, pero podemos asumir con facilidad que la *conciencia animal* (instintiva) no ha dejado de alcanzar niveles evolutivos muy complejos que no necesariamente han desembocado en la *conciencia reflexiva*, pues ésta es sólo el modo humano de dicha evolución. Sin embargo, la línea de comparación que se ha establecido entre ambas nos deja entrever cómo pudo evolucionar el *instinto* en la *inteligencia*. La diferencia entre ambas conciencias, a pesar de ser gradual, es más cualitativa que cuantitativa; el camino evolutivo de la conciencia comparte por ello características comunes entre animales y seres humanos, las cuales, por esta misma evolución, se han desviado por distintas vetas. Este desarrollo gradual hace coincidir a la *conciencia instintiva* con la *percepción* tal como la otra conciencia lo hace con la *imagen mental*, al grado de hacer de la imaginación un proceso consciente; por lo que podríamos afirmar que los animales poseen conciencia de las *percepciones*, pero no de sus imágenes mentales. Su imaginación no es reflexiva; no imaginan. Al menos no en el mismo sentido en el que lo hacemos los seres humanos.

La reflexión imaginaria elaborada a partir del discernimiento y la representación de situaciones contrarias a la determinación natural tiene lugar en la comunicación ideográfica que propició las primeras manifestaciones *artísticas*.³⁵ Por una razón antagónica propia de la imaginación descrita renglones arriba, la imagen mental pudo escapar de sus límites perceptuales y si ya de por sí era una representación, desde luego interna, pasó a concretarse como *imagen material*. Las emociones propiciadas por la imagen mental no fueron más un tema de exclusividad para quien las guardaba en su interior, sino que pasaron a ser un tema de representación externa, colectiva, independiente (éstas son ya las manifestaciones *–artísticas*). De generar un paisaje interno en el que predominaban las emociones solipsistas, pasaron a la construcción externa, colectiva, en la que las emociones lograron diversificarse y afectar la subjetividad del otro. Tal debió de ser el impacto que

³⁵ A estas representaciones tales como el tallado de figurillas o las pinturas rupestres se les llama *–artísticas* por mera convención. No se ignora el anacronismo en la aplicación de un concepto moderno a un contexto en el que muy probablemente dichas imágenes o figurillas tenían más un sentido religioso que otro artístico o estético.

ocasionó dicho hallazgo, que lo primero que el hombre plasmó en esas representaciones fue la imagen mental de sí mismo, del mundo que le rodeaba y de las distintas percepciones que constituyen dicha imagen, es decir, las imágenes de su *conciencia instintiva*. Se sabe de la construcción de herramientas de caza desde prácticamente el registro de los primeros homínidos, pero el registro de la primera flauta encontrada, de las primeras figurillas de arcilla y de las primeras pinturas rupestres data de hace unos cuarenta mil años (Cantabria, España).³⁶

En los registros más antiguos de pinturas rupestres que se tienen detectamos un tipo de *conciencia reflexiva*.³⁷ A este proceso de pensamiento y de expresión le denominamos reflexivo, no sólo por sus evidencias figurativas exteriorizadas en representaciones gráficas, sino porque reflejan la imagen mental contenida ya en la imaginación. La conciencia reflexiva no obedece ya a una lógica mecánica como lo es en el caso de la otra conciencia, sino a un conocimiento que forzosamente tiene que provenir del discernimiento y de la relación deliberada entre dichas imágenes. La palabra reflexión significa doblar, curvar; en física nos remite a la luz o a las ondas que rebotan de un objeto determinado. Las pinturas rupestres en cuestión tienen este sentido, pues significan la realidad a través de un espejo mental que refleja dicha imagen gráficamente. La *conciencia reflexiva* tiene como característica principal el conocimiento de que la percepción puede transformarse en un tipo de imagen representada. ¿Qué tipo de imágenes mentales fueron reproducidas en las primeras pinturas rupestres? Las imágenes de la *conciencia instintiva* en primera instancia, con elementos y técnicas derivadas de una *conciencia reflexiva* ya conformada. La representación del volumen corporal, las proporciones, el movimiento, los sonidos, las prácticas animales, pero sobre todo la representación humana en contextos hasta cierto punto incoherentes nos revelan un cúmulo de categorías mentales que intrínsecamente habitan el mundo interno de manera inconsciente para un tipo de *conciencia instintiva*. Tanto los animales como los seres humanos percibimos el mundo en función de estas

³⁶ *Los neandertales podrían ser los autores de las pinturas rupestres más antiguas del mundo* [Documental], en National Geographic Chanel [en línea]. Disponible en: <<http://nationalgeographic.es/noticias/ciencia/mundos-prehistoricos/pinturas-mas-antiguas>>. [Consulta: 4 de octubre del 2016.]

³⁷ *Vid.* Werner HERZOG, dir., *La cueva de los sueños olvidados* [Documental], History Films, 2010. Disponible en línea: <<http://www.teledocumentales.com/la-cueva-de-los-suenos-olvidados-subtitulado/>>. [Consulta: 4 de octubre del 2016.]

categorías, como contenido de las condiciones de dicha percepción, es decir, un chimpancé percibe volumen, movimiento, etcétera, pero no es capaz de aislar esa característica de la percepción y mucho menos usarla para representar lo que percibe. Lo que hace la conciencia reflexiva es precisamente aislar (abstraer y sintetizar) dichas categorías y darles otro sentido en la representación gráfica, a condición de haberse ya percatado de su existencia mental.

El documental al que se hace alusión más arriba (nota 15)³⁸ versa sobre las pinturas rupestres más antiguas descubiertas hasta ahora, en la caverna de Chauvet, al sur de Francia (treinta y dos mil años de antigüedad). Aun con esta premisa tan relevante, el documental no es un compendio de opiniones, estudios y certezas científicas, sino un abismo en el tiempo que nos revela el papel de las imágenes en la conciencia humana, así como una constante apertura de interrogantes sobre el paisaje emocional de nuestros antepasados, donde el conocimiento preciso del entorno natural, animal y de sí mismos aporta luz sobre la conciencia humana en sus orígenes. Animales de todo tipo están pintados sobre las rocas: insectos, mamuts, leones, rinocerontes, toros, etcétera. La cueva permaneció sellada desde hace unos veinte mil años cuando la ladera se derrumbó sobre su entrada, por lo que el hallazgo permaneció intacto hasta nuestros días.

Conforme el documental se desarrolla, brincan a la vista elementos increíbles, puesto que las escenas pintadas (de animales todas excepto un par de las que hablaremos adelante) se incrustan en un tipo de piedra curvada, ondulada y lisa. Las pinturas plasmadas en estas ondulaciones dan la sensación de profundidad en los animales, tal como si el volumen de la roca hubiese sido empleado para dar a notar el volumen de los animales pintados. Sus músculos y movimientos están delineados por la roca y por una técnica precisa que sugiere sombras y contrastes. “Las paredes —nos dice Herzog— en sí no son planas sino que tienen su propia dinámica tridimensional, sus propios movimientos que utilizaban los artistas” (Herzog, voz en *off* 00:14:06 seg.). Por otro lado, hay animales pintados que poseen ocho patas, lo que sugiere la idea de movimiento, o como nos dice el mismo Herzog, una especie de “protocine”. En una de las cámaras de la cueva —el panel de los

³⁸ Vid. Werner Herzog, dir., *La cueva de los sueños olvidados* [Documental], History Films, 2010. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04>>. [Consulta: 8 de octubre del 2016.]

caballos” hay un mural con varios caballos alrededor de un agujero del que sale agua a borbotones cuando llueve, tal como si los caballos pintados fueran capaces de beberla. Hay también caballos con la boca abierta y rinocerontes chocando sus cuernos, lo que nos sugiere la idea sonora del relinche y de la colisión de los cuernos. El sitio está plagado de restos óseos de animales, pero no humanos; se sugiere que la cueva nunca fue habitada por personas y que sólo era un recinto de culto ceremonial, un lugar usado para pintar, un lugar sagrado. Hay también pinturas que fueron hechas con cinco mil años de diferencia, pero que forman parte del paisaje gráfico con la misma naturalidad que lo hacen las pinturas más antiguas: “Las secuencia y la duración del tiempo es inimaginable para nosotros. Estamos encerrados en la historia y ellos no lo estaban” (Herzog, voz en *off*, 00:30:55 seg.). Ello nos remite a un tema tratado posteriormente que versa sobre este desfase de la intención temporal contenida, tanto para la historia como para la imagen.

Las pinturas de la cueva nos muestran un amplio y preciso conocimiento de la biodiversidad que rodeó a los hombres de aquel periodo, pero sólo dos de ellas nos dan cuenta de la presencia humana. En varios rincones están impresas las manos de un ser humano que manchó sus palmas con “pintura” y se dispuso a plasmarlas, sin más, sobre las superficies rocosas. ¿Qué sugieren estas manos? ¿Acaso la conciencia creadora del poder de la representación humana? ¿Una especie de firma de quien se dispuso a pintar las figuras sobre la roca? ¿La presencia humana consciente de la perpetuidad de las pinturas? Muchas son las sugerencias que pueden otorgar significado a este hecho; sin embargo, hay también una especie de clarificación sobre estas indagaciones cuando el documental nos presenta una pintura que se encuentra al final de la caverna: un bisonte-humano (¿minotauro?) entrelazado con las piernas y el pubis de una mujer. Esta única y explícita representación humana conecta la historia del documental con representaciones figurativas de cuarenta mil años de antigüedad talladas en colmillos de mamut: las reproducciones en piedra de la venus de Hohle Fels en Alemania. Figuras femeninas al desnudo y un hombre con cuerpo de león, que muestran una conexión clara entre las pinturas francesas y las figurillas alemanas.

La conciencia reflexiva alcanza su consolidación con estas representaciones, pues la cueva no sólo nos reporta ese conocimiento detallado del entorno, ni la representación

mental liberada y reflejada en la representación *materializada*, sino también un conocimiento del poder imaginario que codifica y decodifica las imágenes mentales. Tanto la figurilla del hombre-león encontrada en Alemania como la pintura del minotauro teniendo relaciones sexuales con una mujer, nos habla ya de una dimensión fantástica e inconexa de las imágenes mentales dispuestas a crear nuevos sentidos y nuevos mundos para la contemplación humana. En este par de hallazgos arqueológicos están inmersas ideas consolidadas dentro de los parámetros de la imagen mental constituida dentro de una conciencia reflexiva dinámica, puesto que en ellas se sugiere la construcción de dicha imagen a partir de los elementos que la constituyen. En las pinturas y en las figurillas hay imágenes sonoras, visuales, táctiles, gustativas y olfativas. Efectivamente, tal como nos dice Herzog, «las imágenes son recuerdos de sueños olvidados hace mucho tiempo»,³⁹ porque ¿de dónde puede surgir la genial idea de combinar las imágenes mentales en relaciones deliberadas de otro lugar que no sea del mundo onírico?

Otro aspecto a recalcar en la reflexión sobre las pinturas y las figurillas es el papel de las emociones en la construcción del horizonte que plantean. Las emociones tienen un lugar protagónico en las conductas instintivas, pues causan reacciones básicas relacionadas con la supervivencia, además de crear un nexo directo con las ideas al no estar mediadas por percepción alguna. Contario a lo que ya se dijo acerca de que las sensaciones no tienen sentido sino como sensaciones percibidas, las condiciones que propician la construcción de las imágenes mentales tienen su origen en el mundo externo tanto como en el interno. La imagen mental se exterioriza a razón de la conciencia reflexiva, pero, ¿qué repercusiones tiene la materialización de dicha imagen?; y anterior a ello, ¿cuál es la causa que propicia dicha materialización? Habíamos mencionado ya que cierto tipo de conductas se dan gracias al proceso imaginario contenido en las arcaes del mundo instintivo.

Las sensaciones ciertamente son los estímulos recogidos por el aparato sensorial en un nivel bioquímico, pero resulta arriesgado suponer que dichos estímulos sean los responsables del hambre, del miedo, de la angustia o de la satisfacción, sino cuando se consolidan como construcciones mentales de algún tipo, por lo que conviene ampliar esta noción de sensación hacia horizontes en los que ella misma no sólo sea propiciada por estos

³⁹ *Idem.*

estímulos bioquímicos, sino que también lo sean a razón de *la imagen mental*.⁴⁰ El olor a comida percibido por un animal le crea la reacción de comer por medio de esa imagen que ha construido mentalmente, pero al interior del comportamiento humano esa misma imagen se puede dirigir hacia múltiples senderos (lógicos, prácticos o estéticos). Si las imágenes mentales no tienen plena responsabilidad en la producción de esas conductas causales al menos su participación es innegable. Sabemos que el aprendizaje se desarrolla por el empleo de estas sensaciones que desencadenan únicamente conductas instintivas. Pero cuando son producto de la sensación percibida, la sensación se amplía hasta convertirse en *sentimiento* o *emoción*.⁴¹ Así, la *imagen mental* produce no sólo sensaciones, sino también emociones y sentimientos. Ahora bien, si las reacciones bioquímicas propias de las sensaciones son causadas en el mundo interior, cuando se materializan gracias a la conciencia reflexiva, obtienen un sentido social, se manifiestan para que otros puedan enterarse de mi estado de ánimo, son producidas en relación con el *otro*, con el único fin de comunicar y contagiar aquello que he elaborado con la materia prima de mis sensaciones. Ello le proporciona a las imágenes representadas su poder emocional y estético.

Regresando al tema de las figurillas y de las pinturas rupestres, no es difícil suponer que el objeto representado tuviese identidad con respecto al objeto material. De hecho, se sugiere que así pasa en los infantes, puesto que la imagen mental materializada desencadenaba las mismas sensaciones, emociones y sentimientos que su original. Nos dice Aumont: «Parece, por ejemplo, que los niños, hasta aproximadamente 3 años, perciben mal la bidimensionalidad de las imágenes, y tienden a tratar las proyecciones retinianas que provienen de ellas como si viesen los objetos reales».⁴² No habría diferencia entre representación y realidad, o mejor dicho, la conciencia de esta diferencia debió pasar

⁴⁰ La ampliación de la noción de sensación hacia el terreno de las sensaciones y de la imaginación es delimitada por Kant en la *Crítica del juicio* (primer libro, parágrafo I, p. 39) y se refiere al hecho de dirigir el juicio al sujeto que es afectado por un sentimiento. Ese juicio es estético y no lógico: «[...] para decir si una cosa es bella o no lo es no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento)».

⁴¹ El sentimiento lo entendemos aquí como una emoción prolongada, mientras que la emoción permanece en el terreno de lo momentáneo, es espontánea y efímera, suele producirse en presencia del objeto del cual es causa o dibujarse como posibilidad futura, pero nunca como pasado. Cuando la emoción te monta en el pasado, ésta se convierte ya en sentimiento.

⁴² J. Aumont, *op. cit.*, p. 69.

desapercibida debido al frenesí emocional que desencadenaron las imágenes plasmadas. La innovación de la imagen representada no sólo dio origen al desconocimiento de la diferencia, sino que a causa de ello la colocó en un plano mágico-religioso, el cual, a su vez, desencadenó un tipo de pensamiento imaginario, un tipo de pensamiento que sería la base del pensamiento en general que heredamos. La abstracción de la imagen convertida en concepto no escapa a esta generalidad puesto que todo concepto nos remite y surge de una imagen.

I. 3 La imagen conceptual

La *imagen conceptual* es, únicamente por convención, la imagen mental reflejada en la palabra.⁴³ El contenido mental que se transmite en la comunicación humana es siempre simbólico, aun cuando la representación mental, de contenido sensible, se dé en *el aquí y el ahora* y con más razón cuando se refiere a la memoria o al porvenir. Cualquier representación simbólica posee cualidades abstractas. No es lo mismo la abstracción contenida en la *palabra* que la contenida en la *imagen gráfica*, tanto por parte de quien la crea como por parte de quien la admira. La palabra explica el contenido de la imagen representada (sea gráfica o mental) y genera otro tipo de contenido imaginario expresado en *conceptos*, cuya relación conforma *ideas* tiende al aglutinamiento de representaciones con la intención de recoger características esenciales de aquello que aglutina para reconocer parámetros y condiciones similares en un cúmulo de cosas dispersas. La imagen gráfica es posible debido a los atributos sensoriales y emocionales en ella contenidos. Cuando se hace abstracción de esos atributos, la imagen es concebida, es decir, es pensada en términos

⁴³ Ponemos como paradigma del concepto a la palabra porque es en ésta donde el pensamiento conceptual ha alcanzado su mayor riqueza y complejidad, no por ello se niega que haya lenguajes, como el matemático, centrados en la expresión de dicho pensamiento o lenguajes no diseñados para ello pero con intenciones y pretensiones de hacerlo, como la pintura abstracta por ejemplo. Tampoco negamos que la palabra tenga otros matices relacionados precisamente con una causa contraria a lo que decimos acá; sin embargo, es de nuestro interés abordarla en este punto desde la posición que la relaciona con el concepto. El linaje de los conceptos tiene su origen en la representación estática de la que ya hemos hablado. Son una forma pulida de las imágenes estáticas que adquieren su *reflexión* en convenios simbólicos (palabras) que representan la síntesis que aglomera la vorágine sensorial.

conceptuales. Pero si el concepto está relacionado, ya sea directa o indirectamente, con la imagen mental, podríamos preguntar: ¿qué tanto contenido imaginario posee una vez consolidado? Flusser afirma lo siguiente: –Con la escritura nació una nueva capacidad: la conceptualización, es decir, la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos. El pensamiento conceptual es más abstracto que el pensamiento de imagen porque el primero abstrae todas las dimensiones del fenómeno excepto la lineal”.⁴⁴

Las dimensiones de las que habla Flusser son las tres dimensiones espaciales más la temporal, la más importante quizá para el desarrollo de la conciencia racional. Así como a la *imagen figurativa* (material) le concierne un tipo de conciencia reflexiva, a la imagen conceptual le corresponde otra de tipo *racional*. Si la *conciencia reflexiva* encuentra su motivo de ser en la emoción y el sentimiento, la *conciencia conceptual* lo hará en la *razón*. Por este motivo otra de las dimensiones que se abstrae en el concepto es la dimensión emocional, aunque no por ello se afirma que las imágenes creadas en cierto tipo de construcciones artísticas (como la literatura, por ejemplo), no sean capaces de significar dicha dimensión, pues ese es justo su cometido; o dicho de otra manera: las expresiones artísticas producidas por la palabra, desbordan y evidencian el carácter imaginario de la palabra misma en su sentido emocional. Hablamos, por ello, no tanto de la creatividad contenida en la palabra más que de la linealidad pretendida por la ciencia, campo en el cual los conceptos tienden a su forma lineal, unívoca y con un sentido bien definido. Flusser piensa que la imagen posee un carácter mágico que le viene de su *desciframiento*, el cual consiste en la apreciación del carácter temporal, repetitivo y aleatorio que desfasa el tiempo cuando la imagen es leída (–escaneada”). Ciertamente, la mirada posada sobre la imagen va y viene sobre los elementos representados y significados. La mirada para la escritura propone una temporalidad lineal y concatenada, mientras que para la imagen, otra aleatoria y con pretensiones de simultaneidad. La imagen es por ello susceptible de ser interpretada, mientras que la palabra, aun con todas las contradicciones que le suponga, intenta escapar a dicha interpretación; si tuviésemos que dar un comparativo material a estas dos perspectivas, el concepto asemejaría más a la sustancia sólida que a las accidentales y volátiles sustancias gaseosas o líquidas propias de la imagen.

⁴⁴ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 13.

El despojo emocional que pretende el concepto y, que se manifiesta en la palabra, tiene su razón de ser en la invención de la escritura y en las cada vez más complejas sociedades que el ser humano fue construyendo; la necesidad de “objetividad” para estas crecientes conglomeraciones eran más que la ambigüedad propuesta en la imagen gráfica. Así, y bajo esta urgencia de objetividad, surgieron el dinero, las leyes o la política, más tarde la filosofía y la ciencia.

Esta contraposición entre palabra e imagen puede verse como un motor histórico; sin embargo, a diferencia de Flusser, nosotros diremos que tal contraposición no se da en sentido estricto entre estas dos variables, sino entre imaginación y razón, pues aquella, por su veta referida al dinamismo, tiene el poder de camuflarse y de realizar funciones claras en cualquier tipo de imagen posible, puesto que es la que pone en juego las representaciones estáticas⁴⁵ que derivan de cualquier tipo de imagen mental, al mismo tiempo que es la responsable de generar dicha imagen al hacer abstracción de las sensaciones, en primera instancia, y luego de las percepciones, así como de los conceptos, mientras que la razón se ocupa de dar sentido a esas relaciones unidireccionalmente. No son las representaciones abstractas de la imagen mental las que, en estricto sentido, se contraponen, puesto que éstas son sólo el resultado de dos funciones distintas de la inteligencia, lo que nos coloca en un plano, más que comunicativo, filosófico.

Sin embargo, parecería que plantear una veta de análisis acerca de las imágenes que dan origen al concepto y de las imágenes a las que necesariamente tiene éste que regresar para la conservación de su sentido, nos coloca ante un planteamiento epistemológico de la

⁴⁵ Las representaciones estáticas son un modo de la construcción imaginaria cuyo origen sensible es la atención. Si bien el aparato sensorial se encuentra inmerso en la fluidez material, la atención requiere de un lapso de tiempo muy corto en el que lo sentido se petrifica. El funcionamiento de la vista es un claro ejemplo de ello al posarse mediante saltos en los objetos observados. Pero esto no es propio del sentido visual, sino de la imagen que de ella resulta convertida ya en imagen mental. Así como la imagen se petrifica en la retina (la permanencia retiniana, de la cual podemos tener noticia si miramos el reflejo lumínico de un objeto durante un tiempo prolongado para luego cerrar los ojos y mirar esa misma imagen dibujada en negativo, así como también su progresiva desaparición), la imagen mental tenderá a petrificarse en la memoria tanto como a diluirse. El trabajo de la imaginación en este hecho es imprescindible, pues propicia el fenómeno de la retención memorística. Sin embargo, al estar inmersos en un continuo, esa imagen mental tiende también a desaparecer, con lo que, tras esa disolución, la imagen petrificada asistirá a la memoria tras un filtro imaginario. La imagen mental, en este punto, obedece más a la fantasía que a la memoria propiamente dicho, o mejor aún, desde esta perspectiva, la memoria vendría a ser un modo de la fantasía que logra reconstruir contextos, imágenes y hechos en contubernio con la imaginación, es decir, en su intento por recordar la imagen fija echa mano de la fantasía.

imagen mental, de la imaginación y de la conciencia, y que obtiene, además, todo su sentido y origen en el modo como la fotografía y el cine son capaces de ofrecernos una posible ontología, una forma de pensar *de y con* imágenes. Pero no es que el análisis de la imagen mental implique ahondar en su *carácter gnoseológico*,⁴⁶ sino que los esquemas que explican el conocimiento desde un punto de vista racional la consideran como un peldaño de acceso al concepto cuya base no es otra que la imagen estática de la que hablamos anteriormente producida por la imaginación y cuya naturaleza adjudicada no es más que uno de sus aspectos. No es suficiente decir que la producción de imágenes estáticas sea una propiedad contenida en el poder imaginario; sin embargo, bastaría con hacer un ensayo introspectivo para descubrir que se pueden construir tales representaciones o incluso asomarnos a una teoría del conocimiento como la de Kant, para percatarnos del sentido sintético y abstracto que deriva en el concepto gracias a la imaginación, tanto en su dirección sensible como en su dirección trascendental. Por otro lado, es precisamente esta característica inmóvil de la imagen la que permite una alineación conceptual del mundo tras organizar imágenes-conceptos en un *juicio*; de ahí la identidad kantiana entre pensamiento y concepto, donde aquel no puede prescindir por ninguna causa de la organización compuesta en el juicio como actividad discursiva.⁴⁷ No por ello debe asumirse que sólo en lo conceptual haya pensamiento, a menos que atendamos a nuestra noción de pensamiento expuesta ya y que se refiere a la capacidad de relacionar imágenes.

La necesidad humana de convertir las imágenes en conceptos pasó no sólo por un lenguaje ideográfico en sus orígenes, sino que incluso la manera pedagógica de transmitir la capacidad de comunicar ideas en nuestro interactuar cotidiano pasa por dicha necesidad. El niño que comienza su aprendizaje en los menesteres del lenguaje transita por el ejercicio de identificar una imagen mental con su objeto (tal como si la creación de sus imágenes mentales no fuesen compatibles con el movimiento), ello para nombrarlo mediante la palabra (verbo), que en su precaria dicción parece más una onomatopeya que una palabra propiamente dicha. De la misma manera sucede cuando comienza el aprendizaje de la

⁴⁶ El estudio gnoseológico de la imagen implicaría, en este contexto, su explicación teórica en términos de un sentido racional. Tal como si el estudio mismo de la imaginación nos llevara, por necesidad, a pasar por alto la gama tan amplia desde la cual pudiese ser tratada en su relación con las emociones y los sentimientos.

⁴⁷ I. Kant, *Crítica de la Razón pura*, p. 105.

lectura y la escritura, no ya para identificar al objeto con su imagen sonora, sino con un signo convencional que es la palabra escrita (imagen-signo). El aprendizaje del niño pasa de la imagen a la palabra, del mismo modo que se pasa de la representación al concepto. En este sentido, se coloca la subjetividad del infante en el terreno conceptual del pensamiento para organizarlo de acuerdo con estructuras lógicas que le permiten comunicar ideas convencionales producto del consenso cultural al que pertenece. La linealidad del pensamiento está constituida ya, en este punto, para preparar a las nuevas generaciones en un contexto social en el que los *sentimientos* y las *emociones* tendrán un peso menor frente al comportamiento y las conductas que supuestamente deberían ser producidas por una conciencia racionalizada.

Es por ello que, partir a de las anteriores premisas, se sugiere a la imaginación en términos de lo que ésta ha sido para el conocimiento racional. La directriz que asumimos, no centra su interés en una teoría del conocimiento acerca de lo que conocemos, sino en una explicación del papel que la imaginación tiene en el pensamiento, de su materialización como *praxis* en el cine y la fotografía, y de la experiencia que ofrece dicha materialización. Ahondar en una filosofía de la imaginación más que en una teoría del conocimiento o en una psicología o historiografía de la imagen, implica tratar de entenderla en su relación forzada con respecto a la razón y por ello la *imagen conceptual* no puede pasar desapercibida. Partimos, para ello, no de una conjetura vacía más que de un hecho: en la relación imaginación-razón, ésta ha tenido la suerte de mesurar constantemente las pretensiones aleatorias de aquella, pretensiones que con alguna constancia histórica han logrado desbordar los límites racionales sobre los que se fundan las organizaciones humanas (extensión ello del funcionamiento psíquico e imaginario en un nivel más o menos colectivo).

Esta dialéctica, al igual que atraviesa los procesos mentales en todos sus niveles, lo hace también en el ámbito de lo público, de lo histórico, por lo que las categorías correspondientes que significan la relación no quedan agotadas en la contraposición expuesta por Flusser entre *imagen* y *palabra*, sino en los esquemas filosóficos que las presuponen, es decir, entre *imaginación* y *razón*. De inicio, revisar la historia de la relación razón-imaginación resultaría sobrado debido a la enorme tarea que supondría llevarla a

cabo; sin embargo, la pretensión se justifica si procuramos tratarla a partir de dicha contraposición y más aun si en nuestro análisis incluimos la culminación filosófica de la imagen presente en la fotografía y el cine, donde la imaginación resulta una capacidad imprescindible, es decir, donde es ya significada, simbolizada y vista también en dimensión concreta como una alternativa de pensamiento frente a la racionalidad conceptual.

Tras imaginación y razón, a pesar del predominio que esta última ha tenido sobre aquella, podemos encontrar monumentales explicaciones y cuerpos teóricos que podrían conceder mayor mérito tanto a la una como a la otra. Y no es ocioso pretender dar justificaciones de peso a cualquiera de las dos, puesto que, de no hacerlo, se pondrían en juego no sólo dichas explicaciones en su nivel teórico-académico, sino el uso de las mismas en campos como la economía, la política, la educación o la ciencia. Partiremos, pues, de un punto histórico clave que colocó a la razón como centro de la comprensión del mundo: el proyecto moderno, pero no sin preguntarnos primero por la evidencia de este predominio.

La imagen mental cuyo origen podemos ubicarlo en la relación entre conceptos (aunque no necesariamente su resultado sea el juicio, puesto que las imágenes conceptuales pueden manifestarse, tal como propone Flusser, en la imagen fotográfica y cinematográfica) produce una idea: imágenes mentales de carácter súper abstracto (meta-imágenes) que no pueden estar desligadas del lenguaje mediante el cual han sido construidas. De ahí que la organización conceptual, en tanto que juicio, no tenga exclusividad sobre ellas, sobre su origen y su naturaleza. Sin embargo, acá tratamos de dilucidar cuál es la función de la imagen en un tipo de construcción conceptual ligada a la palabra, por ser esta identidad la más sobresaliente y que en cierto sentido ha predominado sobre aquella.

Lo abstracto, más que producir claridad del objeto que puede llegar a significar, produce más bien confusión, puesto que su forma ideal es una construcción y no un arquetipo,⁴⁸ con independencia del objeto. La *idea* —como nos dice Jean Mitry— —siempre

⁴⁸ Por arquetipo debe entenderse el conjunto de características ideales que no tienen sustento alguno con respecto a los objetos que determina, pero que se asume, les otorga su “esencia”. Es un esquema al que los objetos materiales tienen que adecuarse con tal de cumplir con la definición del mismo. Siendo nuestra postura justo la contraria y de ahí la distinción entre arquetipo e idea. Esta última vendría a estar determinada justo en sentido contrario, como una construcción a la que se llega y no de la que se parte.

se cristaliza en una imagen”;⁴⁹ por lo que valdría más la pena preguntarnos, no por la idea en sí misma, sino por el tipo de imagen en la que se cristaliza, pero más aun, por qué tipo de imágenes es cristalizada. La abstracción es producto de la síntesis. Si se atribuye a una imagen representada, la pintura o el dibujo de una silla, por ejemplo, un carácter abstracto es precisamente por su naturaleza connotativa y virtual de cualquier tipo de imagen, lo que quiere decir que la capacidad de imaginar se activa cuando percibimos la imagen de la silla, sea cual sea esa imagen (óptica, representada o mental). Si las imágenes son símbolos susceptibles de interpretación es porque su carácter abstracto permite ir más allá de la imagen representada; si yo veo el dibujo de una silla es que ese dibujo me da la suficiente extensión para poder poner ahí cualquier silla posible, sin por ello dejar de percibir una silla concreta. La imagen de una silla me remite a una silla cualesquiera y a esa silla específica, pues, de no ser así, la posibilidad de reconocer un objeto-silla en la imagen representada sería inviable, lo que sugiere que la idea de la silla es producto de la construcción acumulativa que me dice que, determinado objeto, se corresponde con los valores esenciales de ese objeto; si lo contrario fuese viable, el arquetipo se cumpliría; y una cosa es la capacidad de representarme dicha idealidad y otra muy distinta que la idealidad, por sí misma, de sentido al objeto; que de hecho lo hace, pero no por un efecto arquetípico, sino porque el arquetipo ha sido construido y separado de su origen hasta alcanzar la necesidad de ser explicado por valores convencionales. El recuerdo del objeto-silla me remite ya a reconocer en la imagen dibujada ese objeto y no otro.

Siguiendo este ejemplo, pasaría algo similar si ante mi apareciera un objeto representado nunca antes visto. —Podría decirse, en general, que si el sistema visual no tiene todos los elementos necesarios para interpretar lo que se ve, preferiría «inventar» una respuesta a no dar ninguna”.⁵⁰ Mi percepción y las relaciones hechas por la imaginación, no lograrían el reconocimiento de la figura que se posa frente a mis ojos, por lo que mi imaginación se daría a la tarea de encontrarle sentido a dicha imagen poniendo en relación recuerdos, voliciones, sensaciones, percepciones, etcétera, contenidas en la memoria. De ello se deduce que la imagen representada conlleva ya algún nivel de abstracción hecha de

⁴⁹ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, p. 69.

⁵⁰ J. Aumont, *op. cit.*, p. 57.

las imágenes pasadas y, en última instancia, la premisa de que la construcción conceptual parte de mi representación imaginaria aun cuando dicha representación pase necesariamente por la necesidad de explicarme conceptualmente al objeto.

Bien, pues este nivel de abstracción propio del concepto se ve constantemente superado, en lo que a las imágenes representadas concierne, en el lenguaje ideográfico por ejemplo. A los ideogramas se les atribuye la capacidad de representar ideas y, por ello, la escritura ideográfica es ya un lenguaje; sin embargo, cualquier representación humana reflejada (materializada) simboliza contenido real en tanto que codificado o decodificado por algún contenido mental, al grado de que hay representaciones, como la palabra —por ejemplo— que pretenden no tomar en cuenta ese filtro que se relaciona directamente con el mundo externo, sino que persiguen a toda costa referirse única y exclusivamente a ese contenido mental.

Los ideogramas se encuentran pues entre ese límite. No dejan de ser símbolos recogidos de la realidad que designan un mundo externo filtrado por la imagen mental y que al mismo tiempo intentan emanciparse de ese filtro. A diferencia de los ideogramas, las palabras, gracias a sus sentido fantástico, si logran dicha emancipación persiguiendo el objetivo de referirse al contenido mental sin más y esto es lo que conforma el sentido conceptual de la palabra; por ello, la imagen mental conceptualizada se convierte, preferentemente, en idea, en contenido mental que ha alcanzado un grado de pureza abstracto que ya difícilmente puede ser relacionado con eso que llamamos mundo externo, pero que, forzosamente, se cristaliza en una imagen nebulosa de ese mundo. De ahí la dialéctica entre *palabra e imagen*, la cual sostiene una relación sin la cual difícilmente podrían existir los conceptos y las imágenes. Si bien la imagen conceptual lleva como resultado una idea es gracias a que los conceptos significan imágenes abstractas.

Toda imagen mental, en el mundo humano, es potencialmente reflexiva en el sentido de que tiende a su exteriorización, es decir, cumple una tarea comunicativa, informativa, artística y, en este sentido, le es indispensable un medio para su manifestación. A cada nivel de abstracción que hemos repasado, en un sentido cualitativo y de manera única y exclusivamente convencional, se le puede asignar un modo para su finalidad, es decir, para su reflexión. A la imagen mental de los antiguos les funcionó la pintura cavernaria, tanto

como los ideogramas, la escritura cuneiforme y la numeración, a los mercaderes de las primeras ciudades, o la palabra al contenido abstracto de la imagen conceptual, la música con respecto al oído, o la culinaria frente al gusto, etcétera. Este proceso de abstracción en la tarea de comunicar contenido mental, por necesidades de índole cultural, tuvo la capacidad de crear formas de expresión que poco a poco fueron consolidándose como lenguajes e independizándose de las formas concretas que les dieron origen, al grado de producir explicaciones exclusivas de su modo de funcionar a través de esas mismas convenciones. La conciencia del alcance del lenguaje (la palabra) debió ser tan revolucionaria como el descubrimiento de la conciencia misma al poder construir signos que representasen, no sólo las imágenes mentales referidas al mundo externo, sino también al interno con un nivel de abstracción tal que permitió sintetizar el espectro de los fenómenos humanos.

De este poder de abstracción surgió la posibilidad de sintetizar el tiempo y el espacio de los que habla Flusser. Tal como afirmaba Herzog en el documental citado, los antiguos no estaban inmersos en la historia a diferencia del hombre moderno que logró guiar su mundo a imagen de la escritura, de los conceptos. Efectivamente, con la escritura, las cuatro dimensiones habían sido sintetizadas en una sola: la lineal. Con ello, la imaginación logró poner en concatenación la historia en términos conceptuales; la relación entre ideas, al ser tan sofisticada su abstracción, no dio problema alguno para que ese sentido organizativo apareciera sin más en el horizonte temporal. Así, el vehículo de expresión del concepto es la palabra, pero, como ya vimos, la exteriorización del contenido mental se vuelve representación colectiva y su cometido es el de crear un tipo de razonamiento democrático que tiende a regularse *por* y *entre* los miembros sociales. Una vez exteriorizado el concepto se vuelve de dominio público y susceptible de consenso en un sentido político. Para los antiguos la imagen de orden social fue entendida como una representación mágico-religiosa; a diferencia de la Modernidad, donde la palabra crea un tipo de representación racional. Ambas tienen repercusiones en la conducta colectiva. La organización conceptual que genera las ideas está contenida en los juicios, crea razonamientos que a su vez se cristalizan en una imagen-idea; los juicios son la forma

abstracta de explicar las ideas. A una imagen abstracta (idea), le corresponde una reflexión igualmente abstracta (juicio).

El desarrollo histórico de las imágenes da pie a que su dialéctica se explique siempre desde la superación del estadio anterior; el ser humano nunca regresó a las cuevas a representar su mundo, sino que fabricó cuevas artificiales en las que colgó o pintó escenarios. De la misma forma le sucedió a las palabras, almacenándose en las cuevas artificiales de la imprenta, en los libros, adjudicando la posibilidad de crear pensamiento sin la necesidad de imágenes, lo que desembocó en una privatización del conocimiento (en la Edad Media, por ejemplo). La creencia de un pensamiento sin imágenes proviene de este carácter abstracto que alcanzó la idea a través de la palabra, la cual, al ser despojada de todos sus atributos en tanto que imagen, le quedó únicamente su sentido lineal; si la idea-arquetipo fue construida mediante la palabra, aquella exige su reflexión mediante ésta. Las ideas, por tanto, son aclaradas, explicadas y develadas gracias a la palabra, al concepto. Así, el alcance de la palabra incluía potencialmente la capacidad de construir ideas. Al *lenguaje-imagen*, se le añadió un plus considerado como *lenguaje-concepto*.⁵¹

Difícilmente podría atribuirse el grado de abstracción contenido en la imagen gráfica al contenido en la palabra. Con el paso del tiempo han logrado separarse a tal distancia que los desarrollos de la imagen gráfica y de la palabra se han determinado *relativamente* como sistemas abiertos, lo que presupone puentes de interconexión. Flusser dice: —Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos”.⁵² Ambos campos confluyen en el contenido que les da razón de ser, ese contenido es la imagen mental misma en su constitución dual, de ahí que la comprensión de su correlato conceptual tenga sentido, puesto que éste deriva del orden abstracto propio de la imagen primitiva, pero que lo rebasa tras la construcción de la idea cuyas pretensiones son las de convertirse en un arquetipo despegado e independiente de su origen. Este atavismo arrastrado por el concepto es el que constantemente lo determina en sus

⁵¹ Lo relevante de pensar en el cine y en la fotografía bajo estos esquemas es que justo esa explicación conceptual deja de ser dominio exclusivo de la palabra y pasa a ser también de las imágenes mismas. Hay una reconciliación entre el pensamiento imaginario y las imágenes

⁵² W. Flusser, *op. cit.*, p. 14.

pretensiones de emancipación y le recuerda nos sólo su origen sino su contenido imaginario aun cuando sus alcances puedan ser tildados de monumentales en el desarrollo científico y tecnológico.

CAPÍTULO II

HISTORIA E MAGINACIÓN

El proyecto moderno centró su objetivo en el desarrollo científico y tecnológico de la humanidad, lo cual permitió ubicar a la razón como centro o arquetipo del conocimiento. Las demás capacidades humanas propias del pensamiento no desaparecen con el nacimiento de este esquema, pero sí ubicarse en una situación periférica que no les permitió un desarrollo autónomo. Frente a esto, podemos decir que la imaginación es una función activa de la inteligencia cuya oposición a la capacidad racional se define por su relación dialéctica; las imágenes requieren ser conceptualizadas y los conceptos requieren ser imaginados.⁵³ La imaginación, aun teniendo en cuenta esta dialéctica y a partir de que la imagen perdió su carácter mágico-religioso con la invención de la escritura y, con ello, de la historia, ha coexistido como una *capacidad cognoscitiva* sujeta a la capacidad conceptual del pensamiento racional. Esto hizo que la razón construyera arquetipos ideales, que si bien mantuvieron una relación dialéctica con la imaginación, poco pudo servir ésta, en un proceso determinante, al desarrollo histórico-lineal cuyo objetivo apunta hacia la civilización del mundo. La imaginación tomó pues una posición alterna a esta “capacidad cognoscitiva” para encontrar modos de ser en otras manifestaciones humanas, como el arte, por ejemplo. A pesar de ello, la imaginación tiene una participación indispensable en los procesos creativos y su función es posibilitar la constante invención de lo humano inmerso en su proceso histórico vivo, dinámico, posible. Pretende, por ello, mostrarle al hombre su papel en la responsabilidad histórica que nuestra época requiere para trazar una explicación

⁵³ Esta idea es mencionada en el sentido que Flusser le da en el texto ya citado y se refiere a la relación entre imagen y palabra como un motor histórico en el que alguna de las dos logra sobreponerse a la otra: “La pugna entre textos e imágenes plantea el problema central de la historia: la relación entre texto e imagen. Durante la Edad Media, este problema se identificó con la lucha entre la fidelidad cristiana a los textos y la idolatría de los gentiles. En la época el problema se encarnó en la pugna entre ciencia textual e ideologías imaginarias” (W. Flusser, *op. cit.*, p. 13).

coherente en lo referente al pensamiento.⁵⁴ Sacar a la imaginación de las arcas en las que ha permanecido requiere, para nuestro cometido, tratarla desde las diferentes temáticas planteadas por su papel histórico y, más adelante, por su papel en la fotografía y el cine.

La invención de la escritura sepultó el carácter mágico de la imagen, lo cual no significa que su actividad cesara. Precisamente sucede lo contrario; tras el sepulcro, la actividad incrementa, pero lo hace bajo el intenso peso de la lápida. Esta atmósfera en la que la actividad imaginaria sucede, sea quizá un atavismo contenido en sus orígenes. ¿Por qué la especie humana representó su mundo bajo la densa sombra de las cavernas? ¿Por qué, por ejemplo, la cosmovisión cristiana se desarrolló en las catacumbas plagadas de nichos que contenían cadáveres, ídolos e imágenes? ¿De dónde surge la creencia de que la sepultura proveía al recién fallecido la posibilidad de adquirir una vida tras la muerte? Estas interrogantes se pierden en el tiempo, pues los registros arqueológicos dan fe del acto de la sepultura ya en el hombre neandertal. De cualquier forma, el paralelismo de la catacumba nos sirve para ilustrar el culto a la imagen como una práctica desarrollada *underground* y de su relación con los cánones establecidos por la objetividad político-comercial que predominaba en el mundo de los vivos, la cual se desarrollaba por encima de las necrópolis.

La relación dialéctica es evidente entre ambas comprensiones del mundo al grado de que diferentes creencias gestadas en el ámbito pagano fueron adoptadas por el horizonte de las construcciones objetivas, donde la escultura y la pintura mismas fueron igualmente adoptadas y reproducidas como cuevas arquitectónicamente diseñadas, al interior de las cuales las imágenes fueron refinadas y expuestas para las conciencias cultas. El arte producido para estas bóvedas artificiales, construidas desde unos parámetros objetivos, adoptaron como base un arquetipo de belleza. La belleza, para el pueblo griego, por ejemplo, era una síntesis de verdad, proporción e identidad.

Por nuestra parte, digamos que la visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que les son

⁵⁴ En lo referente a la imaginación como una capacidad inmersa en el movimiento histórico seguimos recurriendo al análisis de María Noel Lapoujade quien se sumerge en distintas teorías filosóficas para tratar la contraposición entre imaginación y razón (Cf. M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, caps. 1 y 2).

afines [...] y ordenáramos nuestras revoluciones errantes por medio del aprendizaje profundo de aquellas, de la participación en la corrección natural de su aritmética y de la imitación de las revoluciones completamente estables del dios.⁵⁵

Los templos tienen justamente esa función y su presencia ideológica no es otra que la adaptación política de las costumbres paganas, aspecto que vale para el mundo antiguo emanado de Grecia. Sin embargo, su existencia se remonta al origen de la escritura en las primeras civilizaciones humanas en Mesopotamia, tres mil años antes de Cristo. Con este acontecimiento, el anacronismo del origen del arte se resuelve, pues es de la expresión gráfica de donde surge la abstracción conceptual manifiesta en la escritura y, bajo ésta, el posterior desarrollo de la imagen. El arte de las imágenes se desarrollará al amparo de la escritura y de la historia; y envueltos ambos en una dialéctica desde la cual aquél catapultará su frenesí, ubicado en una posición que metafóricamente lo mantendrá bajo el suelo. Pero, ¿cuál es la razón de que el arte de las imágenes sea adoptado por estos cánones objetivos? En principio, es una razón ideológica en sentido marxista⁵⁶ y aun cuando esta noción resulte anacrónica en su aplicación a la presencia y a las costumbres de los primeros pueblos y culturas, se puede hablar con certeza de su injerencia política en la administración del poder.

El uso político de las imágenes no cesa, hasta nuestros días, de tener un impacto dirigido y sin obstáculos, a la conciencia instintiva de la que hablamos arriba, pues ésta produce sentimientos, emociones y, por tanto, conductas. Saber o poseer conciencia de estos efectos causados en el espectador debió ser significativo para los hombres de las cavernas tanto como para los líderes políticos de las sociedades más desarrolladas o hasta del uso publicitario de las imágenes en nuestros días. Así, surgió el chamán, el político o las corporaciones propagandísticas y transnacionales actuales. Este uso oculto de las imágenes por quienes conocen su repercusión emocional es ideología y, aun cuando el manejo chamánico de la imagen no puede ser designado con este adjetivo, ciertamente comparte la

⁵⁵ Platón, *Timeo* (47 C), p. 190.

⁵⁶ Cf. Karl Marx, *La ideología alemana*. p. 17: —Poco a poco, toda relación dominante se explicaba como una relación religiosa y se convertía en culto, en culto del derecho, culto del Estado, etc. Por todas partes se veían dogmas, nada más que dogmas, y la fe en ellos”.

característica de que dicha imagen es usada para un cierto tipo de manipulación conductual sobre el espectador, tanto en un sentido ético positivo como en uno negativo.

La imagen es el primer acercamiento que se tiene con el mundo (me refiero con esto al camino que va adquiriendo en relación con el raciocinio en el desarrollo histórico de adquirir la capacidad de hablar) y aparece a la base del instinto como imagen mental y su representación como un contacto de segundo orden. En este segundo orden no existe diferencia entre lo representado y lo real, y es la imaginación la que no permite esta escisión. Pero así como no la permite, también potencialmente lo hace porque su esencia sintética da paso a la imagen conceptual. Lo que hace la imagen conceptual es crear la diferencia entre *imagen representada* y *realidad*, ya que es una imagen mental de tercer grado que incluye, en su proceso sintético, la dialéctica de los momentos anteriores y, si se puede hablar de una profanación al pasar de las imágenes cavernarias a las imágenes de las cavernas artificiales, dicha profanación se duplica cuando la imagen representada pasa a ser una imagen conceptual. Si las imágenes de los templos conservan su carácter emocional usado en un sentido ideológico en las imágenes conceptuales, este carácter tiende a desaparecer del todo y las imágenes gráficas son sustituidas por imágenes convencionales, ideogramas y más tarde palabras.

El universo de la palabra llevado al extremo refuerza e inventa el universo racional y éste a su vez el universo matemático donde las imágenes carecen ya de toda conexión con el mundo en el sentido mencionado. La división de Flusser en este punto nos resulta pertinente para designar ambos extremos; el universo creado por la exageración de la imagen se vuelve *idolatría*, así como el de los textos se vuelve *textolatría*. Ambas son cosas que dejan de ser *ventanas* hacia el mundo para convertirse en *pantallas* y es, en este sentido, que el mundo se desarrolla y es el motor histórico que va encausando y desbordando su propio desenvolvimiento. La pugna entre estas *pantallas* no ha conocido mayor dinamismo que el suscitado en la Modernidad.⁵⁷

Podríamos reconocer que la historia humana ha tenido momentos de virulencia en los cuales la dirección de su sentido logra colapsarse o tambalearse, rupturas por donde la imaginación se hace presente. El origen explícito del vertiginoso dinamismo humano

⁵⁷ W. Flusser, *op. cit.*, p. 20.

floreció cuando se encontró solo consigo mismo, envuelto en la responsabilidad de crear la directriz de su rumbo. Existen parámetros que sostienen un tipo de orden con el cual los pueblos se guían en su desarrollo (la conformación de la pantalla) y que suscitan una disbiosis en sentido biológico.

De manera general y un tanto ambigua, podríamos así determinar la importancia que la noción de *Dios* tuvo para la Edad Media en Europa, la de *hombre* para el Renacimiento o la de *razón* para la Modernidad. Es gracias a este tipo de *conceptos* que la visión del mundo predominante en alguna época se construye, se mantiene y se transforma. Es decir: tras un cambio radical en la cosmovisión de algún periodo histórico, propiciado por razones cualesquiera, dichos conceptos adquieren una reconfiguración y son colocados en niveles de importancia distintos a los que poseían en las estructuras precedentes. De la misma manera, las disciplinas que adquieren relevancia bajo la tutela estructural de los conceptos centrales se posicionan en lo referente a la verdad y en lo referente al desarrollo del conocimiento, del arte, de la tecnología, etcétera. Así, la teología es indispensable para el Medioevo como la ciencia (matemática y física) lo es para la Modernidad.

La Modernidad surge en un contexto poco definido, en el que predomina la carencia de un sentido sólido de la realidad propiciado por la imaginación renacentista que no terminaba de definir un rumbo claro. Sin embargo, se apostaba ya por reconocer al hombre como punto de partida para la construcción de ese nuevo orden cultural. Si recordamos el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Giovanni Pico della Mirandola, veremos este carácter incipiente acerca de lo que el hombre representa para esta nueva configuración del orden europeo y del mundo, como también un cierto temor escéptico bien dibujado en la dimensión moral. Nos dice Pico:

Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescriptas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna, te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú,

como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas.⁵⁸

El carácter oscilante de la figura humana ofrecida por el ímpetu renacentista da a esta concepción un sentido espiritual en el que las preocupaciones teológicas ocuparán un lugar distinto al asumido en el teocentrismo medieval. Para el Medioevo, la concepción del mundo fue monolítica, en el sentido de que el desarrollo humano se debía a un plan divino, pues al asumir el origen de la creación y del tiempo distendido en el alma (san Agustín), la historia tuvo que tener un principio y un fin determinados. Si para la concepción cíclica del tiempo en el mundo griego los acontecimientos obedecían a la contingencia, para San Agustín, por ejemplo, tenían una explicación y una dirección al interior del plan divino concebido a partir de la línea recta.⁵⁹ La dimensión moral y por tanto política de esta idea daba como resultado una constante vigilancia del actuar humano por parte de la conciencia divina. Aunado a ello, la idea del fin para un plan divino entendida como juicio final, no comprendía la libertad humana en el sentido de su autodeterminación, sino como una libertad encausada dentro de ese plan y dentro de las reglas morales que llevan a una liberación *post-mortem*. El cambio que planteó el Renacimiento es justo en este sentido; aunque las nociones de Dios y de su plan no desaparecen, será el hombre, por voluntad propia, el que accederá a esta vida en lo divino.

La pérdida del centro, o mejor dicho, la reconfiguración del mismo, fue una idea tan revolucionaria y fantástica que el ser supremo se encarnaría de manera activa en un hombre libre y a la vez temeroso de su condición desafiante y hasta cierto punto soberbia. El pasaje citado da cuenta de ello, pues, a partir de una preocupación quizá menos ontológica que moral, Pico trata de reivindicar la libertad humana en términos de voluntad y libre albedrío. Sin el orden teológico y teleológico del Medioevo estructurado de acuerdo con este plan, el

⁵⁸ Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre* [en línea]. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/discurso_sobre_la_dignidad_del_hombre.htm>. [Consulta: 5 de noviembre del 2014.]

⁵⁹ Cf. Gema López Muñoz-Alonso, “El tiempo en San Agustín”, en *Anales del Seminario de la Historia de la Filosofía* [en línea], Universidad Complutense de Madrid, Núm. 7, 1989. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF8989110037A>>. [Consulta: 13 de octubre del 2016.]

hombre renacentista se descubre a sí mismo y, por primera vez, como un ser a la deriva de los límites de sus acciones, tanto como de los alcances constructivos de su propia imaginación. Temeroso, curioso, emocionado y desesperado por lanzar su capacidad creativa hacia un porvenir en construcción el humanismo renacentista, se vio ante la necesidad de sanar el escepticismo propiciado por sus capacidades. Tal como nos dice Marshall Berman en su libro sobre la Modernidad: “[...] las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con lo que se han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas”.⁶⁰ Esta incertidumbre, que más propiamente es una contradicción de índole moral, tomará forma definida en el desarrollo de la historia moderna y se convertirá en la base de su progreso.

La idea de un *no-lugar* coloca al hombre en el seno de su responsabilidad ética y teórica para llevar a cabo la costosa construcción de un destino incierto; la *textolatría* medieval es asaltada por la imaginación renacentista. Por primera vez en su historia, obligado por su curiosidad, su imaginación y su creatividad recién experimentada de manera plena, el hombre se enfrenta al abismo de sus posibilidades; abre —si se permite la imagen— la caja de pandora de la que brotarán su temor y valentía, sus males y aciertos, su creatividad dinámica y su racionalidad estática.

El Renacimiento tiene una duración que se prolonga por unos tres siglos aproximadamente, tiempo suficiente para dar origen y consolidar la necesidad de dar respuesta a tales incertidumbres. El racionalismo ofrecerá saldar estas incertidumbres y terminará de colocar al hombre en el centro de su propia ausencia, impondrá la imagen de esa estabilidad deseada por aquel mundo en ebullición, terminará de sacudir a modo velado la carga divina de un espíritu racional capaz de auto-examinarse y de llegar por él mismo a verdades indubitables, certeras y, sobre todo, susceptibles de ser comprobadas bajo un examen democrático y riguroso. El cogito cartesiano abre no sólo un fundamento y un método mecánico-matemático a las ciencias, sino también el principio de un individualismo que en el terreno moral y político supondrá la creación del hombre moderno capaz de,

⁶⁰ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvaneces en el aire*, p. 2.

mediante su razón, autorregularse. En otras palabras, el individualismo cartesiano es la base del orden no sólo científico, sino también cívico propio de las ciudades modernas.

No es poca cosa que el hombre se haya otorgado a sí mismo la oportunidad y responsabilidad de conformar su propia historia, pues además de experimentar el vacío dejado por la noción de Dios, sugirió también la vivencia de una imaginación limitada y determinada por la razón. Durante la primera mitad de la experiencia moderna surgieron fenómenos inesperados que en poco tiempo causaron una ergonomía sustentada en dicha racionalidad. Pero esto no se debe más al desarrollo de la razón que al desarrollo de una imaginación histórica que intentamos rastrear acá y que, en cierto sentido, ejerce influencia sobre el racionalismo. Subyacente y silenciosa, la imaginación acompañó al paradigma humano durante estos tres siglos de movimiento continuo. Reconocer el papel de la misma bajo un dogma recientemente abandonado y sustituido por el orden racional, no parecería tan coherente más que la urgencia de establecer un orden sólido e inmutable moldeado a imagen de eso que se abandona: la intuición del Dios medieval encuentra eco en el concepto de Razón. Desapegarse de las costumbres arraigadas no es lo común para ningún cambio histórico como sí lo es la imitación recurrente exigida ante algo que tiende a desaparecer sin más. La imaginación no encontró por ello un papel explícito en los cambios que el Renacimiento planteaba, pues al asumir los parámetros sustentados en las facultades humanas y no en la fe, el hombre se vio en la necesidad de conocerse a sí mismo tratando de comprender aquello que, frente a los designios divinos, resultaba objeto de rechazo.

El vacío de Dios que se le presentó al hombre moderno dejó al mismo tiempo escapar de su seno una serie de fuerzas que, con el pasar de las décadas, serían prácticamente incontenibles. Una vez que el cimiento de las ciencias fue propinado por el racionalismo cartesiano y que el marco ético-moral de las sociedades renacentistas comenzó a desmoronarse, el paradigma tecnológico se le abrió al hombre en su horizonte ontológico. Como objeto de su mandato, la naturaleza quedó inerte ante esta potencia creativa llamada tecnología, liberando con ello un sentido de lo profano. Tanto en la teoría como en la práctica, la certeza de una naturaleza concebida *para* el hombre junto con el desarraigo ancestral producido por el fenómeno migratorio del campo a las nacientes ciudades industrializadas, o el origen de la propiedad privada (en el sentido marxista), dieron como

resultado la creación de nuevos valores. La Revolución Industrial había llegado a la concepción incipiente de la cultura moderna y con ello la plena vivencia de sus contradicciones.

Por un lado, la construcción de la maquinaria industrial empapó a la humanidad con la promesa de su emancipación y de un desarrollo moral e institucional basados en el trabajo (la ética capitalista, el protestantismo); y, por el otro, se comenzaba a gestar el abismo donde las contradicciones sociales comenzarían a brotar en cualquier momento. La producción acelerada de mercancías, la expansión del comercio, la conquista política y económica de países aún no tocados por la luz industrial, la explotación ecológica y humana y las protestas sociales surgidas de las insatisfacciones proletarias, hicieron del sustento moderno una experiencia contradictoria en toda su extensión. Por un lado, la promesa de la estabilidad tecnológica y social propinadas por la ciencia y el capitalismo naciente y, por otro, un mundo desmoronado a causa de las mismas razones.

Las contradicciones suscitadas en el terreno filosófico se extendieron en discusiones originadas por el racionalismo cartesiano entre la dualidad cuerpo-alma, la crítica a la metafísica tradicional y el surgimiento del empirismo como teoría filosófica. Otro tipo de conceptos, olvidados por la perspectiva divina, comenzaron a salir a la luz a partir de esta vuelta, proveniente del Renacimiento, sobre el sentido de lo humano. De ahí que le fuese difícil a la racionalidad moderna contener, al igual que lo hizo la teología, el sentido imaginario de lo humano, contenido que se haya arraigado al interior mismo del racionalismo cartesiano en las reflexiones sobre el concepto de imaginación.

La imaginación es el receptáculo en el que se origina la relación entre percepción y entendimiento, puesto que es esta capacidad la que no sólo reproduce el objeto mediante su ausencia, sino que, como ya dijimos, es la constructora de la imagen presente proporcionada por el carácter óptico de la misma, en *el aquí y el ahora*. Para el racionalismo cartesiano, los asuntos de la corporalidad quedan fuera de los conocimientos certeros e indubitables. Es en este planteamiento donde encontramos una imaginación limitada por el *concepto* en su más alta especialización: una *imaginación racional y racionalizada*. Descartes, en la VI meditación de las *Meditaciones Metafísicas*, dice lo siguiente: —Advierto, al principio de dicho examen, que hay gran diferencia entre el espíritu

y el cuerpo; pues el cuerpo es divisible por naturaleza, y el espíritu es enteramente indivisible”.⁶¹ La premisa que sostiene dicha aseveración es que esencialmente el pensamiento racional existe con independencia de los sentidos. Al pensamiento no le es necesaria la información proveniente del cuerpo, pues al prescindir de ella, las verdades contenidas en el espíritu se revelan irrefutables, inmutables, independientes, extensas y monolíticas. Sin embargo, las reflexiones cartesianas al respecto no quedan lo suficientemente claras como para lograr asumir el dualismo consecuente al separar cuerpo y alma. El pensamiento no puede estar relacionado con la operación imaginaria, puesto que, al ser una extensión del cuerpo, las imágenes producidas son volátiles y engañosas, y resultado de una operación deductiva proveniente de la *duda*.

Además, la facultad de imaginar que hay en mí, y que yo uso, según veo por experiencia, cuando me ocupo en la consideración de las cosas materiales, es capaz de convencerme de su existencia; pues cuando considero atentamente lo que sea la imaginación, hallo que no es sino cierta aplicación de la facultad cognoscitiva al cuerpo que le está íntimamente presente y que, por tanto, existe.⁶²

Esto, a primera vista, pareciera una contradicción, pues la imaginación ciertamente participaría de alguna característica conceptual, ya que figura los objetos al pensamiento, lo cual, para nuestro autor, es inaceptable. El poder imaginario está fuera o no es compatible con el pensamiento. La imaginación participa de una tensión que le prohíbe al entendimiento amplificar las posibilidades presentes en el juicio. Al intelecto le es perfectamente posible, mediante el juicio, concebir una figura de mil lados, mientras que a la imaginación le es imposible. La extensión del predicado contenido en el juicio hace que el espíritu genere verdades contenidas en él, así, mientras que el pensamiento es producto de la vuelta sobre sí mismo en la búsqueda de estas verdades, la imaginación nos remite al cuerpo y por ello a lo perecedero. La salida que ofrece Descartes, tras retractarse de esta forma de pensamiento, que es sentir o imaginar, es que, tanto las cosas externas como las imágenes, son producto de otra cosa distinta al intelecto: las cosas puestas ahí por Dios.

⁶¹ René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 42.

Pero si es Dios quien las puso ahí, y puesto que Dios no le puede engañar, se concluye que el error de la percepción le viene al hombre de su propia naturaleza sensible y, para comprobarlo, Descartes echa mano de argumentos anatómicos, diciendo que los estímulos sensoriales se dan en el cerebro. Aunque el estímulo se sienta en un pie, por ejemplo, podría ser reproducido en el área cerebral que le corresponde generando la misma sensación, de ahí que sea la percepción la que se equivoca al recibir un estímulo que en realidad se produce en el cerebro.

Lo paradójico de este planteamiento es que, dentro de los parámetros mecanicistas de la realidad cartesiana, esto resulta cierto y aun cuando aceptáramos la participación de la imaginación en la construcción de los conceptos, estos existen con independencia de aquella al grado que podrían darle incluso su realidad concreta, es decir, que el dolor es producto de un concepto, es dentro de la posibilidad conceptual que se encuentra la posibilidad fenoménica, sensorial.

El estímulo sensorial del dolor no sólo se puede generar por su paralelo cerebral, sino con independencia de éste, tal como si fuese un fenómeno originario y netamente abstracto; sin embargo, y remitiéndonos a nuestro planteamiento acerca de las imágenes mentales, diríamos que lo que se produce con el estímulo sensorial del dolor no es el dolor en sí mismo y mucho menos el concepto de dolor; lo que se produce tras el estímulo sensorial es la imagen de dolor, como primer momento del fenómeno que afecta la sensibilidad; en un segundo momento, ese fenómeno es percibido y luego conceptualizado y, aun cuando ambos puedan aparecer en el cerebro, puesto que de hecho así es como sucede, no implica que su arquetipo dé sentido al estímulo, aun cuando éste ejerza influencia sobre aquel. La noción misma, es decir, la palabra con la que designo esa sensación y que la llamo dolor afecta mi manera de sentirlo, pero no la determina, pues la noción de dolor proviene necesariamente de su relación con estímulos pasados que me proporcionaron sensaciones parecidas.

Este dualismo será crucial para la filosofía en lo sucesivo, al grado de generar discusiones relacionadas con la posibilidad de la existencia de conceptos sin imágenes y al grado de que las posturas empiristas negadoras de tales aseveraciones se convirtieran en el centro de la discusión filosófica hasta prácticamente el siglo XVIII, cuando Kant logra

sintetizarlas y darle los límites a la razón mediante su revolución copernicana del conocimiento y situar a la imaginación en un papel que le otorga las facultades necesarias para mantener una relación libre con el entendimiento. No es por ello que la imaginación haya sido borrada del paisaje epistemológico y mucho menos artístico, sino que, como ya se dijo, dentro de estos parámetros, funge como un peldaño hacia el concepto o como una facultad inferior que, en última instancia, daría sentido a dichos conceptos en una síntesis carente de contenido o con miras a generar un discurso que abra esa posibilidad.

Aun cuando la filosofía fue la responsable de orquestar su manera atrofiante de comprender los fenómenos en relación con la racionalidad cartesiana, también es, al mismo tiempo, la que en su seno erige una vertiente crítica que, con Kant, comienza a despegar y voltear la mirada a un orden distinto de pensamiento. El pensamiento de Kant es crucial para entender este comienzo de emancipación que la filosofía padeció con respecto a la razón, pues para la filosofía crítica, el conocimiento se organiza a partir de la *síntesis*. Las formas puras espacio-tiempo son estructuras que dan coherencia al confuso cúmulo de sensaciones que afectan la *sensibilidad*, así como los conceptos puros, a su vez, son los que organizan dichas percepciones para el *entendimiento*. La imaginación es el conducto que permite dicha posibilidad: “[...] la síntesis es un mero efecto de la imaginación, una función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno y de la cual, sin embargo, raras veces somos conscientes”.⁶³

El terreno que gana la imaginación en el pensamiento de Kant es un avance significativo, pues es gracias a ella que los componentes epistémicos pueden enlazarse unos con otros a través de esa facultad (en el sentido kantiano de “fuerza” o “impulso”) desconocida y poco explorada. Tanto la filosofía crítica como la revolución copernicana del conocimiento hacen que la razón muestre sus propios límites y, por tanto, que otras funciones como la imaginación, la percepción, las sensaciones o la intuición, comiencen a tener relevancia frente a ella. En otras palabras, los asuntos del cuerpo ganan terreno frente a los de la razón. Reconocer el papel de la imaginación en el conocimiento no sólo se agota en la descripción imaginativa del juicio de gusto sobre lo bello, pues es gracias al juego del entendimiento y de la imaginación que lo bello se nos presenta como algo determinado por

⁶³ I. Kant, *op. cit.*, p. 112.

el pensamiento. La cualidad de belleza no es estrictamente del objeto en cuestión, sino que su presencia le viene de la construcción subjetiva con posibilidades de ser universal, algo que se gesta, como vimos, en ese abandono divino de inicios de la Modernidad. Si con Descartes se fundan, no sólo los cimientos sobre los cuales se construirá un tipo de pensamiento racional basado en los parámetros de la matemática y la física, sino también una época que desarrollará caminos y experiencias nuevas para la humanidad, y que culminarán en la Ilustración; con Kant se originará otro episodio histórico que ahondará en el sentido imaginario del hombre: el Romanticismo.

Al ser cuestionados los cimientos sobre los cuales, desde Descartes, se había construido el edificio del conocimiento, el hombre del Romanticismo vuelve a encontrarse sin referencia, ahogado en la imposibilidad de adquirir una definición clara y concisa de lo que *es*. Es en el Romanticismo donde el carácter dinámico de la realidad, como el de las manifestaciones artísticas y filosóficas, adquieren su potencial dinámico al grado de que el mismo desarrollo científico se ve desbordado continuamente aun cuando la insistencia de su sólida manutención siguiera firme para el Positivismo.

La imaginación es indispensable en el desarrollo histórico, pues regula la válvula de escape que mantiene la estabilidad de cada época. Sin embargo, su tratamiento ha sido tocado por la misma suerte que determinó la perspectiva *positiva* en el terreno científico. La garantía del conocimiento histórico es, para la historiografía, un correcto seguimiento del método, tal como si los hechos históricos no fueran —parafraseando a Nietzsche— una vida que fue y que ciñe la vida presente. La historia no puede quedar entonces petrificada, determinada y reducida a un tipo de racionalidad que la despoja de su carácter vivo y presente. La historia es una imagen viva, una imagen que *arde*.⁶⁴ Al determinar los hechos históricos y congelarlos, la historiografía sepulta una parte de la vida, y —para continuar con Nietzsche— la historia debe ser considerada “[...] de otra manera que el refinado paseante por el jardín de la ciencia, por más que éste mire con altanero desdén nuestras necesidades y apremios rudos y simples”.⁶⁵

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 42.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*, p. 32.

El pensamiento científico, entendido como el producto filosófico del Positivismo y basado principalmente en los parámetros de la mecánica, la física y la matemática, ha influenciado y determinado de manera irreversible toda manifestación espiritual y natural. Esta particularidad se tradujo en el propósito de ver la realidad como un orden conformado por leyes, las cuáles, gracias a su descubrimiento progresivo y paulatino, proporcionarían al hombre moderno el control de la realidad. Es de nuestro interés ver en dicho control una atadura para el libre juego que la imaginación puede emprender en nuestra época, así como también ver la debilidad y pequeñez que el Positivismo tiene ante nuestro presente. La vida, tendencia incesante que inyecta animación a la materia, y uno de los aspectos más relevantes para nuestro campo de estudio, ha sido comprendida por el Positivismo como una manifestación unívoca ligada por excelencia a lo mecánico.

Una vez que el racionalismo cartesiano fincó las bases del mecanicismo, la vida fue comprendida como un sistema de engranes cuyo funcionamiento se da gracias al movimiento causal de la piezas que lo componen.⁶⁶ La idea mecanicista de la vida se sustentó en el desarrollo científico y tecnológico. De ahí que las diferentes capacidades humanas que participan en el conocimiento y en la transformación del mundo quedaran relegadas y fueran tomadas en cuenta sólo en la medida en la que aportasen solidez y seguridad a la actividad racional.

El tema de la imaginación, como ya vimos, puede ser abordado desde diferentes disciplinas en diferentes niveles de abstracción y profundidad.

La necesidad de distanciarnos de una perspectiva sin matices filosófico-críticos, como lo es la historiografía o la psicología, es que ambas persiguen un análisis estático en un sentido positivo. Descubrir o aportar un conocimiento relevante bajo este proceder implica ser cómplice de un esquema repetitivo y caduco para ignorar la complejidad de las funciones del pensamiento. Para decirlo con Bergson: —Nuestros conceptos han sido

⁶⁶ Cf. M. Teresa Aguilar, —Descartes y el cuerpo máquina” [en línea], en Revista *Pensamiento*, Universidad Castilla-La Mancha vol. 66, 2010, Núm. 249, pp. 755-770. Disponible en: <<https://revistas.upcomillas.es/index.php/pensamiento/article/viewFile/2491/2192>>. [Consulta: 2 de enero del 2017.]

formados a imagen de los sólidos [...] nuestra lógica es, ante todo, la lógica de los sólidos”.⁶⁷

¿Qué implica que nuestro aparato conceptual, con el cual comprendemos, interpretamos y modificamos la realidad funcione a manera de una lógica basada en el comportamiento de la materia sólida? En principio, que las construcciones teóricas sean estáticas o que, para explicar el devenir, sea necesario detenerlo. De los estados de la materia, el sólido es el que menos movimiento tiene o, mejor dicho, del que menos percibimos sus cambios.⁶⁸ Percibimos que la materia sólida tiende a ser estática por más tiempo y puede tener una referencia no sólo en elaboraciones teóricas, sino en los conceptos mismos. El referente más puro de lo estático, a parte de la materia sólida, es la imagen mental que lo respalda: el concepto.

II. 1 El origen filosófico del concepto

Ya con Platón, esta identidad entre el concepto y lo estático da como resultado la noción de verdad. Las ideas en Platón carecen de movimiento, son contrarias a las apariencias, al mundo sensorial; el sustento de la verdad es pues la negación, no dialéctica sino contradictoria, de lo que tiene *sentido*, de lo que fluye. El hecho de que exista algo que se mantenga, da como resultado la identidad de ese algo y lo que es idéntico a sí mismo es verdadero; es verdad que $A=A$. Lo que cambia no puede ser verdadero porque la verdad se mantiene, lo otro perece y no en el sentido de su duración concreta, sino como algo que participa de lo eterno. Dicha participación podría afirmarse como una imagen o semejanza de esa eternidad ideal e incorruptible en la que la *verdad* puede ser indagada. Así, aquello que puede ser verdadero es lo que se reconoce como estático en aquello que fluye.

⁶⁷ H. Bergson, *La evolución creadora*, p. 10.

⁶⁸ Este punto es incluso una ley en el ámbito de la óptica orgánica, pues el movimiento de los cuerpos de mayor masa es percibido de manera más lenta que los de menor masa. Ello es claro en la historia de la astronomía, pues para Newton por ejemplo, quien ya había consolidado la visión del movimiento de los astros, le fue difícil concebir el movimiento del *espacio* mismo. Cf. J. Aumont, *op. cit.* p. 39.

Desde Heráclito y Parménides esta preocupación por el devenir ha sido medular para la filosofía y tanto el planteamiento del problema como su solución desembocan en tratar de explicarlo a partir de su contrario: la categoría de lo estático. La negación del movimiento toma cuerpo definido en el poema de Parménides, en el cuál el lenguaje se torna un laberinto, sin referencias concretas, pero sí conceptuales. La disyuntiva frente a la cual Parménides se topa, al llegar con la Diosa, de elegir el camino del *ser* o del *no-ser*, es una tautología frente a la cual no hay alternativa más que la de conocer el camino de lo que *es*. En el poema Parménides nos dice en voz de la Diosa:

Sólo queda hablar
de un camino: que es. En él hay muchos signos:
no nace, tampoco perece, pues es entero, inmóvil e infinito,
no «era», ni «será», pues es ahora todo, uno, continuo.
[...]
Pero yace inmóvil [el ser], sin principio ni fin,
En los lazos de gruesas cadenas, pues nacer y perecer
fueron lejos rechazados: los repelió la verdadera convicción.
Como lo mismo en lo mismo, permanece y descansa en sí,
y permanecerá imperturbable. Pues la potente necesidad
lo mantiene en los lazos de los límites que lo rodean,
pues no se permite que lo que es, sea incompleto.
Es sin falta: al no ser todo le faltaría.⁶⁹

Hasta aquí el poema no revela la identidad entre lo verdadero y lo inmutable puesto que esta identidad se da gracias a otro elemento que es el conocimiento, pues si el ser es lo que hay, lo que se conoce no puede ser otra cosa que lo verdadero. El lenguaje que Parménides emplea en el poema —nos dice Herman Fränkel— no contiene enunciados negativos puesto que no pueden existir. En el pasaje anterior, Parménides nos revela las características del ser como algo inmóvil idéntico a sí mismo siempre. Entonces, si se ha de poder conocer algo, ese algo *es*, y en la misma medida no puede ser falso; luego, lo que se

⁶⁹ Parménides, *apud* Herman Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, p. 333.

conoce tiene que ser verdadero. Saber y ser son, en estricto sentido, lo mismo y el producto de conocer *lo que es* es lo verdadero.

La visión que tiene Parménides del ser es tal que solo tiene sentido en forma positiva, como ser afirmado. Cuando se intenta negar un estado de cosas, y, por lo tanto, negar un ser, se aniquila el objeto de la afirmación y no se hace ninguna afirmación enunciativa [...] Por ejemplo, la afirmación de que algo ha empezado implica la suposición negativa de que antes no era; y el supuesto de que un objeto no existe empieza a ser en un momento dado, en algo falso y contradictorio. Lo mismo vale para el movimiento, y, en general, para todo cambio, pues también aquí se supone que, en un determinado tiempo, hay un estado de cosas, y en otro tiempo, ya no existe ni es. Tampoco puede darse una multiplicidad de objetos, pues con ello se supone que un objeto no es lo que otro objeto, o no es como otro objeto.⁷⁰

Vemos con lo anterior que las construcciones conceptuales de las que hablamos párrafos arriba se hacen a imagen de lo sólido. El hecho de que Parménides intente rechazar o descartar al movimiento es prueba de ello. Por otro lado, las figuras que utiliza en el poema refuerzan esta idea de lo estático: un camino continuo que existió desde siempre nos da la sensación de un recorrido que hay que explorar puesto que ya existía, o que el ser esté encadenado nos remite a la idea de su inmovilidad. La creación de contrastes entre lo móvil y lo inmóvil es también una sugerencia para explicar a cualquiera de las dos a partir de la negación de su contraria y con Parménides esta idea se agudiza puesto que el mundo del *no-ser* ni siquiera es posible.

El uso del lenguaje que supone el poema de Parménides es otro elemento clave para entender que el terreno en el que se ubica, no son sólo los principios de la lógica silogística, sino, en mucho, los principios de la lógica que influenciará al pensamiento filosófico en su historia póstuma. Este punto es relevante para nosotros puesto que abre una línea de análisis para trasladar el problema del movimiento a los terrenos del lenguaje, al uso de las palabras y los conceptos contenidos en éste.⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, p. 336.

⁷¹ El lenguaje es la comunicación de contenido mental proveniente de la configuración de aquello que nos afecta por el simple hecho de existir. Y si algún fenómeno se ha introducido a las estructuras abstractas del pensamiento, es precisamente el del movimiento. ¿Por qué hay movimiento, cambio, tiempo? Evidente es que estos problemas no podrían tener sentido en otro terreno que no fuera el del contenido mental, puesto que ante

Hay una situación comparable entre Parménides y Heráclito en lo concerniente al trato que ambos le dan al problema del movimiento, puesto que uno y otro operan bajo los límites del lenguaje. El *logos* de Heráclito es un concepto que no deja de ser contrario, pero no contradictorio al devenir y, por tanto, un término ligado, en última instancia, a lo sólido, porque lo contrario presupone una idea de lo opuesto y dos cosas opuestas no necesariamente son contradictorias, pueden ser incluso complementarias. En todo caso, donde para Heráclito cabría la contradicción es en aquello contenido en el *logos*, puesto que el *logos* es la razón de ser de las cosas y las cosas nos aparecen siempre en continuo intercambio; la contradicción (sólo en este sentido) se resuelve en y gracias al *logos* que la contiene y la atraviesa. Pero vale la pena llevar más allá esta reflexión porque Heráclito habla todo el tiempo de una lógica temporal donde las cosas que nos parecen contradictorias son en realidad cosas que se oponen unas a otras en el tiempo como la noche y el día o el frío y el calor. Una cosa no puede ser fría y caliente a la vez ni puede ser noche y día en el mismo tiempo y espacio, lo cual, en sentido estricto, es cierto. La diferencia con Parménides es que éste, si habla de la imposibilidad de la contradicción, por eso las cosas no pueden no ser, y así resulta que de lo que se habla o se piensa sólo puede ser mientras *dura*. De este argumento no es difícil superponer una entidad como el SER, una entidad perfecta, a imagen de una figura redonda.

Fränkel nos da una pauta para sostener lo que acá decimos y es que, en principio, Heráclito habla de propiedades y condiciones más no de sustancias;⁷² y cierto es que la noción de “sustancia”, entendida como lo que está debajo, como lo que hay de permanente en un ser, nos apega a negar la existencia del movimiento y de lo precedero. Por el contrario, la noción de “propiedad” o de “condición” nos remite por completo a lo que acaece, al estado momentáneo en el que un ente se encuentra, a su situación más que a su esencia; diferencia importante entre ambos filósofos.

Siguiendo esto podemos decir que ambas posturas, tanto la de Heráclito como la de Parménides, necesitan de una entidad que les permita asumir posturas similares frente al problema del devenir, para uno es el *logos* y para el otro el *ser*. Lo que no cambia en el

su experimentación inmediata no hay mucho que decir, pues simplemente son condiciones de nuestro ser en el mundo.

⁷² *Ibid.*, p. 351.

cambio es el hecho de cambiar: el logos. El *logos* de Heráclito es siempre verdadero: –Frente a este Logos, que es siempre verdadero, los hombres resultan incapaces de comprenderlo, tanto antes de oír acerca de él, como después de haber oído”;⁷³ es una constante que se mantiene idéntica a sí misma y desde la cual puede ser explicado el movimiento. Es en el *logos* donde se almacena la vorágine móvil de la realidad. El *logos* contiene, pues, tanto la explicación del mundo como la naturaleza del mismo, lo que hace que tal categoría posea una naturaleza dual, por un lado racional y no sensorial y otra de naturaleza real (física en el sentido griego de *physis*). Aunado a ello y conforme Heráclito va dando cuerpo al concepto central de su discurso descubrimos que las conclusiones que lo sostienen van conformándose a partir de la contraposición, vía la negación de alguno de los componentes para afirmar su contrario; justo lo que vimos con Parménides. Más aún, los contrarios que conforman el cambio son propiedades idénticas, son lo mismo: –Vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo. Pues uno cambia en lo otro, y lo otro en lo uno de nuevo. Lo frío se calienta, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo seco se humedece”.⁷⁴

Asumo que tomar la postura de identificar el *ser* de Parménides y el *logos* de Heráclito resulta delicado y arriesgado por la simplificación que sugiere con respecto al pensamiento de ambos autores, pero resulta pertinente hacerla porque el hecho de que postulen sus teorías bajo los límites del lenguaje hace de ellos un símil relevante para nuestros propósitos. –Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos, si el alma no comprende su lenguaje”.⁷⁵ Es decir: que si el aparato sensorial no va acorde con el *logos*, éste carece de valor cognoscitivo; una vez más, la negación de algo para afirmar su contrario.

El problema del movimiento traído al lenguaje hace de éste un vehículo contradictorio en sí mismo, pues al estar en la realidad el movimiento le es inherente, esto al menos en dos sentidos. Uno que tiene que ver con los significados de las palabras y su fonética tras adquirir distintos sonidos y sentidos en referencia a los fenómenos y objetos externos (imágenes presentes) y el otro en relación con las imágenes internas que también

⁷³ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 349.

están sometidas al movimiento (imágenes mentales). Sin embargo, esto, no sería viable de no tener, en el lenguaje, la posibilidad de cuantizar las realidades interna y externa mediante palabras, las cuales, necesariamente tienen que participar de la abstracción. La abstracción nos lleva al estatismo y a fijar la realidad, para poderla describir en términos de su movimiento, implica un uso contradictorio del lenguaje: la negación del movimiento para hablar de él, poniendo en movimiento eso que presuponemos tiene dotes de estatismo. La idea del cinematógrafo está contenida en este planteamiento, pues en él, el movimiento se da gracias a imágenes fijas puestas en movimiento, aun cuando en esas imágenes fijas esté contenida cierta noción de lo móvil.

Bien, pues es desde estos dos pensadores de donde podemos partir como posible origen de la explicación filosófica al problema del cambio y con ello entramos a profundizar en el significado de las palabras en el mundo de la representación.

II. 2 La relación entre el concepto y la imagen: un acercamiento a la fantasía

No intento emitir juicio alguno sobre el uso del lenguaje como vehículo de explicación teórica de los fenómenos, pero sí señalar los matices en el modo como se utiliza en semejante empresa para intentar encontrar vínculos originarios de la relación entre conceptos, materia sólida y verdad, así como también intentar sostener la tesis de que la explicación del devenir está sustentada en su contrario, es decir, en el estudio de lo estático; para explicar lo dinámico, hay que explicar primero lo estático. Con el cine pasa lo contrario, tanto en la reproducción del movimiento como en la representación de la realidad en su nivel simbólico. Lo dinámico se da de facto en el cine y la comprensión conceptual le es tan ajena que sólo puede darse en un segundo momento, es decir, en el terreno de la comprensión intelectual proveniente del juicio que se ocupa de las sensaciones producidas en el espectador a partir del *drama* y la *puesta en escena*, como de la identificación que dicho espectador hace con las situaciones representadas por los actores en su vida propia; con el cine, el concepto se reencuentra con su origen, con la imagen. En otras palabras, el cine no se le ofrece tanto al intelecto como a las emociones. Que los conceptos estén

formados a semejanza de los sólidos implica esto anterior. Al ser los sólidos menos afectados por el devenir para nuestra percepción, son susceptibles de un análisis más riguroso y minucioso. Estos duran más, no devienen con el mismo ritmo vertiginoso de los líquidos o los gases, no cambian tanto, como no lo hacen los conceptos y las palabras; al durar se mantienen, son más constantes y por ende mejor aceptados por la razón.⁷⁶ Dice Nietzsche:

Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con casos puramente diferentes.⁷⁷

Este pasaje es ilustrativo para lo que venimos diciendo. La tesis de Nietzsche es que la verdad no es más que:

Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en suma, una serie de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto

⁷⁶ La intención de tratar al movimiento a través de conceptos ha sido una tarea perseguida por la filosofía. Deleuze hace referencia a ello en sus clases sobre Spinoza y nos dice que a la filosofía le sobrevienen problemas y soluciones similares a los de la pintura en lo referente al tratamiento de lo divino anterior al siglo XVIII. Por un lado, el constreñimiento propio de la época y, por otro, la fuente de emancipación por parte del pintor en el regocijo de lo divino. El pintor, nos dice, «[...] con Dios puede hacer cualquier cosa, puede hacer lo que no podría con los humanos, con las criaturas. De modo que Dios es investido directamente por la pintura, por una especie de flujo de pintura, y en ese nivel la pintura va a encontrar una especie de libertad por su cuenta que no hubiera encontrado jamás de otra manera [...] Es a nivel de Dios que el concepto es liberado porque ya no tiene por tarea representar algo [Está hablando de una línea histórica que viene desde el Parménides de Platón, pasando por Plotino y que desemboca en el Renacimiento en relación a la cadena secuencial, evolutiva y creativa de conceptos: Lo UNO (causa emanativa), el SER (causa inmanente) y lo UNO derivado del SER] Si es verdad que la unidad constituyente del cine es la secuencia, creo que, más allá de las circunstancias podríamos decir lo mismo del concepto y de la filosofía [...] Una secuencia conceptual sería equivalente a los matices en pintura. Un concepto cambia de tono o, en última instancia, de timbre. Habría como timbres, tonalidades...». Cf. G. Deleuze, *En medio de Spinoza, Clase I. Dios y la filosofía. Causalidad inmanente y plano fijo* [podcast]. Disponible en: <http://mx.ivoox.com/es/1-spinoza-deleuze-clase-1-audios-mp3_rf_11283190_1.html>. [Última consulta: 3 de marzo del 2017.]

⁷⁷ F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en un sentido extra moral*, p. 23.

gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.⁷⁸

En suma, la verdad es un artilugio. También es sometida por el dinamismo a la voráGINE del devenir. La verdad es contradictoria y carece de identidad, y aunado a esto arrastra en su velo pinceladas de mentira olvidada transformada en soberbia.

Así, pues, se rompe la relación lenguaje-verdad, entendida esta última en su sentido conceptual. Ambas cosas no son el producto de una identidad entre las palabras o conceptos con respecto a la realidad, sino el producto de la imaginación y la fantasía humanas. Pero el hombre, al haber olvidado esta característica, es capaz de imponer algo que lo mantenga en un estado de seguridad frente a lo que en cada momento pierde identidad, tal como se muestra en el breve recorrido histórico planteado arriba. Al ignorar este aspecto o, mejor dicho, al haberlo olvidado, el hombre pone en el centro su capacidad de producir “verdades” a partir de las palabras. Pero, como decimos arriba, el concepto no se corresponde con la realidad más que en su doble reflexión despojado ya casi de la totalidad de su naturaleza en tanto que representación de una imagen. Si se permite la figura, la realidad es una fotografía, una imagen dinámica; y las palabras son un vehículo que, bajo su naturaleza conceptual, la despojan de su propiedad dinámica. Por tanto, la verdad no puede ser otra cosa que el producto de ese olvido que deviene en engaño y que niega el poder imaginativo, artístico y fantástico del hombre.

Para Nietzsche, el hombre es ante todo un ser artístico capaz de producir esta serie de figuras retóricas. La ciencia incluso sería un producto de lo mismo y, por ende, una construcción fantástica del mundo que ha rebasado las pretensiones de verdad sobre las que se sustenta. No es lo mismo aceptar el hecho de que la verdad se fundamenta en un arquetipo fantástico que sobre otro científico. Son cosas radicalmente opuestas.

El concepto por ello ahoga la experiencia (no en un sentido despectivo y carente de fundamento epistemológico, puesto que genera otro tipo de experiencia, sino en el sentido de la necesidad humana de organizar ideas para su comunicación), es un producto de la abstracción que crea lazos “objetivos”, los cuáles nos permiten entender una misma cosa

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

que, de hecho, podría ser diferente para cada individuo en cada momento. El concepto es pues un referente de lo estático y el punto más álgido de esta relación que se dio durante el Positivismo del siglo XIX. No fue hasta esta época histórica que el proyecto cartesiano tomó su forma definida, no sólo para buscarle un fundamento sólido a la ciencias, sino para posarse como parámetro de vida, bajo el cual, cualquier manifestación humana tendría que regirse. La capacidad racional del sujeto se identifica de manera plena con la perspectiva positiva del mundo, por ello, el lugar donde el pensamiento conceptual obtiene su desarrollo es en el discurso de la ciencia. La razón como facultad, cuya finalidad es acompañar y dirigir esta composición de elementos, se vuelve el punto de partida para obtener conocimientos y certezas irrefutables, estáticas. La facultad racional del sujeto acepta y es compatible, en términos de formato, con lo sólido.

La racionalidad positivista ha alcanzado terrenos como el de la política o la economía, compatibles éstos, con las condiciones materiales, ideológicas y tecnológicas de un periodo determinado a través de la creación de valores simbólicos que le aseguran su duración histórica. Elementos que, a la par del desarrollo de la ciencia, tuvieron también su desenvolvimiento y acentuaron y perpetuaron las contradicciones originadas en el inicio del periodo moderno, pero que, en realidad, tomaron su forma definida durante el Romanticismo. La imaginación es esencial para el pensamiento positivo como lo es para cualquier otro cuerpo teórico amalgamado en una época histórica debido a la necesidad de justificar un orden valorativo y simbólico bajo el cual tiene lugar la conducta social. Es el sometimiento de la imaginación en la creación de imágenes estáticas. En otros términos, podría esto plantearse como la relación entre el poder y las instituciones, como una relación sin la cual ningún cuerpo teórico podría cumplir su ciclo de vida. El Positivismo, como cualquier otro cuerpo teórico que determine el rumbo histórico, nace y agoniza gracias a un conjunto de aspectos regulados por la necesidad de reivindicar aquello que significa imaginar. El resultado de ello no es otro que la influencia sufrida por la ciencia en nuestros días, la cual, se ha sometido a estos designios de lo perecedero y ha alcanzado, por ello, conocimientos extraordinarios como lo es el caso de la astrofísica.

Los cambios históricos significativos son en sus albores una proyección sin existencia palpable hacia el futuro, un acto de imaginación. Por el contrario, en su debacle, son el

agotamiento de este acto realizado, insostenible ya, son la impotencia de la capacidad humana para materializar ideas, la inviabilidad de lo ya conocido, de lo materializado. En otras palabras, lo primero es un emprendimiento hacia el futuro y lo segundo un colapso del intento que se ve a sí mismo anacrónico. El Renacimiento, como ya vimos, fue una época de coyuntura a cualquier nivel que se le quiera ver. Con respecto al Medioevo, la decisión renacentista de emprender un camino nebuloso hacia una nueva forma de interpretar y entender la realidad, no es otra cosa que un ejercicio imaginativo. Las ideas de pensadores como Miguel Ángel, Maquiavelo, Leonardo, Ficino, Pico, Lutero, etcétera, sustituyeron poco a poco un orden social e intelectual establecidos, un orden que ahorcaba la posibilidad de la vida. Las explicaciones medievales del mundo no encajaron, ni en la práctica ni en la teoría, con las necesidades del hombre renacentista.

Sucesivamente podríamos seguir citando ejemplos del devenir histórico y del papel que la imaginación desempeña en él; sin embargo, esto no es un ejercicio de pruebas inductivas, ni una revisión historicista (de causas y efectos) del modo como la imaginación afecta el curso de la historia. Comparto aquí las mismas inquietudes que atormentaron a Nietzsche cuando emprendió su crítica al *positivismo histórico* (historicismo) en su libro *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*. Desde la posición del filólogo, este pensador se cuestiona el papel que la filología clásica tuviere para sacudir el *vicio* y la *virtud hipertróficos* del sentido histórico de su tiempo: —Al menos, por profesión como filólogo clásico, he de tener derecho a permitirme esto, pues no sé qué sentido podría tener la filología clásica en nuestro tiempo, sino es el de actuar de una manera intempestiva, es decir, contra el tiempo y, por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, a favor de un tiempo venidero”.⁷⁹ El pensamiento de Nietzsche es una referencia constante al mundo griego, el cual estima como una referencia sin par de lo que el hombre debería ser, los griegos son para él “[...] la especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce vivir”.⁸⁰

El hecho de recurrir a Nietzsche para mostrar a la imaginación como un agente histórico radica en el esfuerzo crítico que emprendió en contra del positivismo histórico y

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸⁰ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 26.

en su insistencia por ver en lo griego (en el pasado) la posibilidad de consolidar un ser humano distinto y nuevo. Ahora bien, el hecho de traer a colación la influencia que el pasado ejerce sobre la vida presente conviene verlo como un referente de lo que significa imaginar. Al poner en relación las distintas facetas de un fenómeno, la imaginación crea a su vez nuevos horizontes de acción. La postura de Nietzsche nos sugiere la imposibilidad de escapar al presente, puesto que la cantidad de recuerdos acumulados, tanto como los hechos aun no acontecidos, no pueden encontrar ranura alguna por la cual procurarse existencia, sino por la única posible que es la vida presente. Tal como si fuera un cuello de botella en el cual tuviesen que concretarse los anhelos, el presente sugiere el terreno en el cual esas fantasías tienen cabida. Esta idea adquiere cuerpo en el cine, pues tanto el pasado como el porvenir se materializan sin remedio alguno, pues son actualizados en el momento presente. Cuando determinado personaje se dispone a recordar o a proyectar algún acontecimiento, el montaje nos permite llevar la mirada a esos lugares. En este sentido, tanto el presente como el futuro adquieren vida plena en tanto que *imagen*, lo que nos coloca ante un planteamiento radicalmente distinto en la manera de contar históricamente los fenómenos engarzados en el tiempo.

En Nietzsche, la condición humana se juega en el modo histórico y a-histórico de la vida, en otras palabras, entre la memoria y el olvido. Ello conforma a la imaginación individual y cultural, y permite a un pueblo darse cuenta de su capacidad de sobreponerse a su ignorancia y de su capacidad de contarse mentiras a sí mismo. La imaginación, vista como el motor histórico que relaciona a la imagen con la palabra, es la posibilidad que un pueblo tiene, en su constante e impertinente ejercicio de reconstruirse a sí mismo, para suponer verdades que —de hecho sabe— se desvanecerán en el tiempo, en el curso histórico; en otras palabras, ver en este motor histórico la pugna entre imaginación y razón es plantear en términos filosóficos el problema de la libertad, pues ante sociedades cada vez más automatizadas, deviene el hecho de la contingencia. Si el siglo XIX fue un siglo en el que predominó la textolatría, fue también que logró construir, con Nietzsche como ejemplo, su contraparte al imaginar los conceptos propuestos por el pensamiento positivista.

Para Nietzsche, la fantasía pone en evidencia a esa razón positiva que erige verdades inmutables y que funciona como una coraza que niega al olvido y a la muerte. En efecto, el miedo a la muerte y al olvido adquieren reflexión en esas verdades cuya validez sólo tiene sentido, desde la perspectiva de Nietzsche, como una verdad de estilo, de retórica (*Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*).

Ya que el hombre es ambivalente en su capacidad de recordar y de olvidar, las construcciones teóricas de las que hablé anteriormente obedecen a una necesidad histórica, que conllevan en el núcleo de la muerte propia su decadencia. De aquí emana la crítica de Nietzsche al Positivismo, la cual consiste básicamente en señalar el hecho de ver al conocimiento como una herramienta ensimismada: una herramienta que piensa en la lógica como único vehículo de su existencia cuando en realidad este vehículo es la imaginación.

La Modernidad, además de encarrilar su proyecto por el enmarañado científico que propició cambios monumentales aplicados en la tecnología, creó una especie de atmósfera estable y coherente del ritmo y porvenir históricos, pero que además dejó entrever al hombre su esencia dinámica. El cine y la fotografía abrevarán de estas dos vertientes provenientes de la acción histórica contradictoria. Por un lado, ambos son fenómenos producidos por avances tecnológicos (que a su vez provienen de hallazgos científicos) y, por el otro, revelan al hombre su condición dinámica de manera explícita en el campo de la fantasía. Veremos que ambas expresiones artísticas y científicas dan salida a un tipo de representación (reflexión) que significan directamente un tipo de imaginación con una carga histórica conceptual. La fotografía y el cine hacen imaginable lo conceptual de la cultura moderna.

CAPÍTULO III

ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA

A la llegada del cine se abrieron fronteras nuevas para la filosofía. No sólo se había traspasado la esencia de la fotografía fija, la cual ya era una expresión fidedigna del movimiento, sino que también de aquella se desprendería un lenguaje autónomo con sus reglas y aportes propios, pues, al ser heredera directa del lenguaje visual, conforma un tema de análisis cuyas pretensiones tienen alcances filosóficos para su conceptualización: estos alcances nos remiten al concepto de *instante*.⁸¹ Pero antes de abordar esta relación entre filosofía y cine indagemos acerca de la fotografía.

III. 1 El instante: ¿materia o forma?

La fotografía no es la captura de un instante, siendo éste su axioma por antonomasia; sin su existencia como punto de partida teórico y materialmente palpable, la fotografía no tendría razón de ser, como tampoco lo tendría la hipótesis de la posible captura de la luz petrificada en algún soporte fotosensible. Hablo aquí de la fotografía en tanto que un hecho que ha logrado recolectar luz reflejada y plasmarla en un soporte fotosensible. En ella reconocemos la clasificación de las imágenes propuesta en el primer capítulo. Principalmente cumple con las nociones de *imagen óptica* (en tanto que es un dispositivo interactuando con la luz y que en esa interacción, es revelada cierta indeterminación o independencia del dispositivo con respecto a las capacidades sensoriales humanas) y de *imagen material* (en tanto que su producto es una imagen *reflejada* y un producto

⁸¹ *Vid. supra*, pp. 51-52.

construido bajo la relación humana con el dispositivo. El producto fotográfico, es decir, la fotografía revelada es una imagen material).

Si retornamos por un momento el hilo conductor de éste trabajo, nos daremos cuenta que el perseguimiento y custodia del instante se encuentra estrechamente ligado a la *conciencia y percepción* humanas tanto como al *concepto*, intuido éste, y por demás explorado en manifestaciones anteriores al cine y a la fotografía, como lo son la poesía o la pintura.

Concebir a partir de instantes lo que consideramos continuo o temporal es un orden netamente humano que le imponemos a lo que sentimos transcurrir. Pero si es así se nos presentan dificultades concernientes a las preguntas por el devenir y el instante, por la conciencia y por el papel que tienen éstas para la fotografía. Es distinto alterar un soporte fotosensible con la luz reflejada, que *capturar* un instante (¿sería atrevido y aventurado decir que la historia del pensamiento filosófico tiene mucho de ésta preocupación descomunal por capturar?). El *instante* es el molde mediante el cual nos relacionamos con el tiempo (quizá el tiempo mismo) y la captura de la luz sólo un proceso físico, fotoeléctrico. En la búsqueda de una comprensión teórica asumimos al instante como un elemento axiomático e hipotético, necesario para sustentar el quehacer fotográfico. El planteamiento de lo instantáneo como posibilidad ontológica nos remite, no sólo al campo fotográfico, sino al tratamiento filosófico de la imagen y del movimiento.

Sabemos que un instante no tiene dimensión existencial ni material, pero lo suponemos todo el tiempo en nuestro pensar, en nuestro hablar, en la cotidianidad, pero, sobre todo ello, lo “vemos” plasmado como imagen fotográfica. La posibilidad de su captura es el fundamento de la fotografía, una hipótesis sin la cual no tendríamos la ilusión de que la realidad en constante flujo nos puede ser develada y revelada como estática (recordemos que esta premisa fue propuesta anteriormente como condición de posibilidad del conocimiento de los fenómenos: *el movimiento es comprendido a partir de su contrario*). Es un hecho que todo lo que hasta ahora se conoce, se mueve. No hay nada en estado de reposo. Si esto es cierto, ¿valdría la pena preguntar por la naturaleza de ese movimiento, viéndonos obligados a la ociosa tarea de intentar salir de la percepción bajo la cual nos relacionamos con ese movimiento? O acaso, ¿es más conveniente partir de la

pregunta por la naturaleza de esa percepción? Lo primero ya fue descartado desde Kant;⁸² lo segundo es el centro de una discusión contemporánea entre dos filosofías de no poco peso. La filosofía del instante y la filosofía de la duración: Bachelard y Bergson.

El *instante*, en su dimensión perceptual, funciona como una categoría de relación que encuentra eco en ese breve lapso de tiempo empleado por nuestra atención para fijar una imagen en la memoria continua. Ello nos remite a la pregunta por esa continuidad: ¿es ella condición fáctica del modo humano de sentir o percibir? o ¿se construye como una ilusión a partir de la unión de piezas “aisladas”? La referencia material en la percepción es la *atención*, pues ésta funciona a brincos, rupturas, escaparates, dislocaciones espacio-temporales, cortes (móviles e inmóviles). Así el instante se afianza como la comprensión estática de lo móvil, que, mediante la atención, logra comprender lo que de facto nos viene como *continuidad*. El instante, en este sentido, es la comprensión estática de lo móvil; comprendemos lo móvil vía instantes. De aquello que propicia esta vorágine dinámica no sabemos nada e imaginamos que nuestra experiencia interna, solipsista, nos acerca a ella antes de usar cualquier palabra o imagen para referirla en nuestro mundo interno. Pero cabría preguntarnos por la influencia que tienen esas palabras, esas imágenes, en un posible condicionamiento de lo que se percibe, porque si esa influencia está de facto, entonces la percepción del mundo nos viene ya como la concatenación de instantes, condicionada por esos reduccionismos, con lo que fácilmente podría deducirse que el tiempo es, ante todo, instantes y no fluidez. Averiguo acerca del mundo, por mi experiencia interna y por la conducta de los otros, siendo que ambas están determinadas por estos instantes representados en estos reduccionismos de la atención. Sin embargo, debe haber algo sobre lo que esos reduccionismos cobran sentido, su causa; y quizá sea esa duración de la que Bergson nos habla y quizá no estemos en condiciones de saber acerca de ella; pareciera del orden de las *cosas en sí* y no del orden de lo fenoménico.

Tomemos, pues, como puntos de partida: 1) el *hecho* de que la realidad nos viene en bloques; y 2) que el contacto humano con el mundo está atravesado por esa violencia

⁸² Esto corresponde al postulado kantiano de los límites del conocimiento en relación con el *nómeno* y el *fenómeno* en *La Crítica de la Razón Pura*.

perceptiva llamada *atención*. Así, yo averiguo cosas acerca del mundo gracias a que los fenómenos dislocan la temporalidad haciendo intervenir mi atención.⁸³

La división instantánea de la temporalidad permea las manifestaciones humanas: la música se divide en tiempos y los tiempos en bits; los enunciados en palabras, éstas en letras; los segmentos de la representación geométrica en volumen, superficie, líneas y puntos y así sucesivamente. Podríamos decir que nuestra percepción parte de ese hecho, al menos como conducta, única vía de enterarnos a través del otro lo que tanto ese otro como yo percibimos, independientemente de que la realidad fuera nuestra antes de ser organizada en segmentos y existiese como flujo puro. Así, el instante no tiene materia, es una categoría con la que organizamos, recortamos, acotamos y enfocamos el mundo en cúmulos y segmentos espacio-temporales; no tiene distancia ni duración, lo que implica que la necesidad de comprenderlo nos puede poner ante la parquedad de su existencia no sólo como un principio de índole metafísico, sino también como potencialmente real y susceptible de ser materializado en una imagen, ya sea de manera orgánica (la atención) o mecánica (la cámara fotográfica). Nos dice Bachelard: “Y no tengamos empacho en subrayar su carácter al parecer contradictorio: la duración está hecha de instantes sin duración, como la recta de puntos sin dimensión”.⁸⁴

El instante materializado nos proporciona una experiencia abierta del tiempo. Y si esto es así, ¿de qué tipo de tiempo hablamos cuando nos referimos al instante fotográfico?, ¿es el mismo que el tiempo al que la ciencia física se refiere cuando éste es despojado del agente que lo percibe?, ¿es un tiempo impersonal dentro del cual puede ser comprendido

⁸³ La atención puede entenderse como el referente concreto, biológico, psicológico y fisiológico del instante. La fotografía es una representación mecánica de ella.

⁸⁴ G. Bachelard, *La intuición del instante*, p. 18. Esta cita es extraída de los pasajes donde Bachelard analiza el punto de vista de Bergson en torno a la duración en contraposición al instante. La experiencia del flujo real cuya intuición es primigenia para este último resulta ser poco indispensable para la vivencia del tiempo, pues aun la duración tiene rupturas, comienzo y final. Estas rupturas son necesariamente las que señalan la verdadera naturaleza del tiempo como algo compuesto de instantes. El hecho de que no percibamos esas rupturas constantes en nuestra experiencia se debe a la percepción misma. Sería como argumentar a favor del estatismo del sistema solar, cuando sabemos de su trayectoria en torno al centro galáctico, y de la galaxia en su veloz andar al *gran atractor*, por el simple hecho de no percibir sus cambios de posición, cuando en realidad se desplaza a velocidades descomunales (792.000 kilómetros por hora, 220 km/s). Pero su influencia se deja ver al cabo de miles o millones de años en el cambio climático por ejemplo (*Vid.* Lars Oxfeldt Mortensen, dir., *El misterio de las nubes* [Documental], Mortensen Films, 2007. Disponible en: <<http://www.documentales-online.com/el-misterio-de-las-nubes/>>. [Consulta: diciembre 2014.]

cualquier fenómeno?, ¿un tiempo en el que los fenómenos se engarzan gracias a su continuidad sin ruido, sin dilatación o compresión, carente de su posibilidad simultánea, homogéneo e idéntico a sí mismo en todo lugar donde se le pueda experimentar? La ciencia física ha demostrado ya lo inviable de estas preguntas al encontrar el papel que el observador juega al determinar fenómenos relacionados con el comportamiento de la luz:⁸⁵ *el observador afecta lo observado*, con lo que la noción misma de instante se ve replegada hacia un terreno en el que ya no puede considerarse como algo independiente y anclado en la naturaleza *totalmente otra*. Sin embargo, el instante algo tiene de “objetivo” cuando nos revela cosas que se le han escapado a la percepción al momento de su captura. Ello lo vuelve impersonal y, en relación con lo anterior, objeto de una paradoja, pues pareciera, por un lado, que es susceptible de posarse como algo innegable ante la vista y ante la evidencia, que rompe intempestivamente el flujo de lo real y, por otro lado, con la capacidad de, artificialmente, construirse y acoplarse en su función primigenia: hablamos de la fotografía como testimonio y como producto de la fantasía respectivamente.⁸⁶

La comprensión conceptual de la fotografía parte de esta paradoja y adquiere, no sólo un carácter impersonal y objetivo en tanto que imagen impresa en un soporte sea físico o virtual, sino que también nos proporciona una gama de posiciones desde las cuales puede ser leída, interpretada, determinada, conceptualizada. El que la fotografía asuma la existencia del instante como axioma y la hipótesis de su captura como posibilidad real,

⁸⁵ La relatividad descompone por completo esta noción absolutista del espacio-tiempo, pues no sólo la variable del observador repercute en dicho comportamiento, sino también el campo gravitatorio.

⁸⁶ Esta doble característica resulta un problema puesto que imposibilita cualquier tipo de definición que no acepte su ambigüedad. La fotografía es utilizada para corroborar acontecimientos que no pueden ser contradichos si están evidenciados en la imagen, tales como las multas de tránsito a vehículos que circulan a velocidades más altas de las estipuladas o los retratos exhibidos en un banco para identificar a algún asaltante, etcétera. Por el contrario, a razón de mantener un posible engaño, esta rigurosidad se rompe con una facilidad casi infantil rayando en la sutileza de lo aparentemente real y lo totalmente fantástico. A este respecto ver el trabajo de Alessandro Bavari [en línea]. Disponible en: <<http://www.alessandrobavari.com/index.php>>. [Consulta: 16 de abril del 2014.]; o el de Adrian Sommeling [en línea]. Disponible en: <<http://www.adriansommeling.com/>> [Consulta: 5 de noviembre del 2014.] En definitiva este último hace un uso explícito de las imágenes fotográficas para, a través del montaje y de la coincidencia de ángulos lumínicos poner en escena diferentes elementos cuya composición busca crear una ilusión que pretendiera parecer real (exceptuando algunos trabajos donde nuestro autor juega con elementos tales como las proporciones o con elementos de índole meramente fantásticos, tales como las series creadas para *Redsun* o creada para KH Engineering, Paris subway, o The worker, etc.), donde la imagen si sale de su contexto y accede a lo fantástico. Por el contrario, Bavari si diluye esta línea, no sólo entre la pretensión de realidad que puede llegar a alcanzar un cuadro, sino que también lo hace a modo de romper las fronteras entre diversas técnicas artísticas que se entrecruzan en paisajes oníricos.

sensible, abre en el espectador una dimensión en la que lo totalmente inasible se vuelca sobre sí en una repetición constante y durable físicamente en el tiempo; el instante como principio ontológico se construye, se dilata o se contrae, se concatena o se hace simultáneo.

III. 2 Del instante al tiempo fotográfico

No hay dudas de que lo que aparece en la imagen fotográfica existe o existió. Dice Barthes: –Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema («esto ha sido»), su representación pura”.⁸⁷ Y tampoco hay dudas acerca de que eso que aparece se convierte en materia prima de un cierto voyerismo ejercido por el espectador al ver detenido aquello que fluye. Es tan curioso el hecho de la detención del movimiento que quien observa no puede evitar arrojar su mirada al cuadro que contiene la imagen con cierta voracidad perfilada a escanear cada rincón de la misma, con tal de rescatar información acerca de lo que nos muestra; esa voracidad está permeada por el instante simultáneo. En la fotografía, la simultaneidad es un hecho. El –instante capturado” es, pues, algo *curioso*, nos incita como espectadores a la necesidad de conocer algo. Pero, ¿qué es ese algo? ¿Qué es lo que conocemos o intentamos conocer tras ser empapados por esta curiosidad? Conocemos la discontinuidad del tiempo, su ruptura, una diferencia ontológica entre la mirada y la fotografía que evidencia abruptamente la naturaleza del instante. La fotografía contiene en un cuadro la idea de lo ilimitado y esa es su relación con la imagen mental omitida al iniciar este capítulo.

Antes de analizar esta concepción del instante que inevitablemente nos llevará a ver en la fotografía lo particular por excelencia, digamos algo más acerca de su carácter impersonal, el cual no se debe únicamente al axioma y a la hipótesis de las que partimos, también influye la intervención del aparato con el que la imagen es capturada; es el aparato quien se encargará de obtener la imagen, el –instante”. La comparación entre la cámara y la mirada humana arroja una diferencia en los elementos que pueden o no ser discriminados al interior del cuadro. La atención es determinante para la conciencia, es la que decreta en qué

⁸⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 164-165.

punto del espacio la mirada se posará, o mejor dicho, qué punto del espacio irrumpe como novedad ante la mirada. Para la imagen fotográfica esto no sucede, por más que haya el intento de una determinación y planeación del encuadre en un estudio. Los detalles no planeados, comúnmente vistos como errores, nos hablan de esta indeterminación de lo que intencionalmente se procura que aparezca en la imagen; lo que es aun más acentuado cuando una fotografía nos remite a situaciones espontáneas, *casuales* y a la idea de que aun cuando el fotógrafo pre-escriba la imagen que captura, ésta se convierte en una cosa distinta tras ser revelada. La idea de revelar consiste precisamente en ello y es sacar de la imagen capturada lo que “en realidad” fue aprehendido, además de un plus que poco tiene que ver con esa aprehensión primigenia, pero que potencialmente ahí está, es decir, la posibilidad de modificar diferentes aspectos de la misma, tales como su exposición, el encuadre, la saturación de color, contrastes, etcétera. Pero vayamos más allá y consideremos, no sólo aquello que el fotógrafo me quiere mostrar, sino la incapacidad de frenar el hecho de que la imagen fotográfica se me viene encima, de que se arroja hacia mi dimensión interna, hacia mi imaginación. “Fotografiar —sostiene Bresson— es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual. Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira”.⁸⁸

⁸⁸ Henri Cartier Bresson, “Fotografiar del natural” [en línea], p. 7. Disponible en: <<http://anthropostudio.com/wp-content/uploads/2015/04/Henri-Cartier-Bresson-.Fotografiar-del-natural.pdf>> [Consulta: 16 de octubre del 2016.] Para Bresson los aspectos técnicos no tienen relevancia alguna sobre el hecho de que la *atención* es la que determina de manera rotunda el carácter de la imagen a obtener. El obtener una imagen sería, en este sentido, una extensión y una copia de lo que la atención realiza en su quehacer. La fotografía como fenómeno, está en la conciencia que la produce, es efecto de una casualidad pura en donde se posa toda la intencionalidad del fotógrafo, es la reproducción de una imagen mental, de la imagen mental que el fotógrafo construye con su atención y su aparato. Evidentemente, esta intencionalidad está en lo espontáneo del momento a capturar y no lo que rigurosamente se quiere que aparezca en el cuadro como en el caso de la fotografía de estudio. Cada fotografía es y nos remite a lo particular, nos dice Bresson, en relación con la práctica del fotógrafo y del *instante decisivo*. Se juegan al menos tres diferentes temporalidades en el acto fotográfico: la del fotógrafo, la del objeto fotografiado y la del espectador. Esta clasificación está propuesta en *La cámara lúcida* de Roland Barthes y no es otra cosa que tres diferentes campos en los que el instante impacta desborda la temporalidad, rompiendo el contenedor en el que reposa: la atención monótona. El fotógrafo inventa el instante, lo crea, lo re-forma, el objeto deviene en ruptura temporal para sí mismo, pues su espectro es robado, pero también para los otros. Para el espectador el acto de atención forma también su propia ruptura temporal en ese voyerismo del que hablamos arriba. Los tres casos son actos directos de la imaginación.

Ahora bien, si asumimos que la realidad es inasible, para la fotografía *pareciera* no serlo, por ello goza de objetividad, pues al no tener el control total sobre lo que toma de esa realidad, la discriminación le es imposible, inviable (esto construye su *posibilidad*); puede adoptar su peculiaridad objetiva de manera contundente como puede no hacerlo en lo más mínimo: antagonismo que se debe al desarrollo de su manipulación como un objeto editable. Sin embargo, es posible obviar esta oposición con tal de servirnos de la fotografía en diferentes actividades (las legales, por ejemplo), pues si en ella se refleja lo que *es* (o lo que *fue*), sin discriminación alguna, refleja, por tanto, *verdad* y en ello consiste la conceptualización de la imagen vista como instante.

Al contener una paradoja, en tanto que imagen, la fotografía nos abre también un agujero por el cual la indeterminación se vuelve presente, *punzante*.⁸⁹ Hay algo en ella que nos presenta la posibilidad de renovar las interpretaciones y las verdades que se han dicho acerca de lo que nos muestra; lo que aparece resulta no ser tan obvio como aparenta y tan presa del tiempo como cualquier otra cosa; al menos en el modo como la interroguemos e interpretemos según el contexto. El instante es una ruptura temporal que muestra a la realidad desnuda, desenvuelta de su monótono transcurrir; es la condición primigenia del contacto alma-mundo; es el producto de la atención y de los actos reflejo que posan la mirada por un breve tiempo en algún lugar; es el límite que nos hace conscientes de lo que en un momento es y en el siguiente ya no. Pensando en esto, Bachelard afirma que: “Ese carácter dramático del instante tal vez pueda hacernos presentir la realidad. Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda”.⁹⁰

La fotografía saca a la imagen óptica de sus arcas físicas y fisiológicas y la coloca sólo a un paso de su independencia con respecto a la imagen mental. La imagen fotográfica está amalgamada a la imaginación por donde se le quiera ver: desde la perspectiva del fotógrafo, del espectador y del personaje u objeto retratados: el primero concibe la imagen,

⁸⁹ Esta noción de lo *punzante* está dicha en el sentido que la usa Rolan Barthes: “El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium* [...] es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despinza* (pero que también me lastima, me punza)” (R. Barthes, *op. cit.*, p. 65).

⁹⁰ G. Bachelard, *La intuición del instante*, p. 13.

el segundo la contempla y el tercero posa proyectando su posible imagen ante el objetivo: —La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.⁹¹ Barthes omite el acto imaginario del fotógrafo, pues lo ignora, pero basta decir que éste, aterrado,

[...] debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esa pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto [...] pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona.⁹²

Estos razonamientos nos introducen al acto imaginario por antonomasia: la *muerte*. Pues, ¿qué es la muerte si no la ausencia absoluta de todo lo que no podré y no pude ser? La imaginación se mueve en esos dos planos, tanto en dirección al pasado como al futuro y en ambos casos es pertinente hablar de un no-lugar, tal como si la situación espacial determinase a la temporal: el tiempo sólo existe pues como dimensión humana, por ello, tanto el pasado como el futuro estarían en el terreno de lo *muerto* de lo que *no es*: lo fascinante de la fotografía es esa ilusión de perpetuidad que se le adjudica, mediante una imagen, a eso que llamamos instante, presente.

III. 3 Imagen mental y fotografía: la construcción de lo imaginario

La fotografía homologa lo que cada individuo ve de la realidad, funge como puente comunicativo y tiene como materia prima a la imagen mental, puesto que no sólo representa dicha imagen, como en el caso de la pintura, sino que la reproduce, la vuelve masiva. Si la fisiología del cerebro-ojo es copiada en el mecanismo de la cámara, es el aparato, en principio, el *responsable* de la imagen obtenida. Nos dice Bresson: —El aparato

⁹¹ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁹² *Ibid.*, p. 47.

fotográfico es para mi como un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el dueño del que, en términos visuales cuestiona y decide a la vez”.⁹³ Parece ridículo atribuir responsabilidad a un aparato, pero de no hacerlo tendríamos que negar la precisión y alcance tecnológicos con el que la humanidad ha logrado ya controlar y determinar aquello que es objeto de sus sensaciones, emociones y pensamientos (así como la extensión de los mismos a terrenos de otra índole dimensional en lo referente al micro y macrocosmos); y, más aun, aquel aspecto que nos refiere como especie a reconocernos imaginariamente en las fotografías; o como afirman Carlos Vallina y Luis Barreras con respecto a un pasaje de *La cámara lúcida*, de Roland Barthes: “El epígrafe alude en su riqueza conceptual, a la idea central de una sociedad madura, que avanza en una suerte de autoconciencia, a través de la realización de sus imaginarios. Los tiempos que corren son los de la comunicación hecha cultura a través de las tecnologías, como paradigma definitivo de las nuevas formas de obtener conocimiento”.⁹⁴ Sin embargo, aun con toda la solemnidad científica que nos ha enseñado a determinar linealmente la realidad, siempre hay algo de ella que se nos escapa, que se resiste a la entropía. La imagen mental reproducida nos acerca, no sólo a una comprensión de los objetos fotografiados, sino al modo como son gráfica e imaginariamente nuestras imágenes mentales.

Las fotografías son, en esencia, mágicas, pues son imágenes. Este rasgo le es conferido por su relación natural con el lenguaje visual que les otorga origen y que consiste, por un lado, en la fantasía producida al confundir al objeto con su propia imagen y por otro con el desbordamiento de su interpretación conceptual: “El foto, en efecto, jamás se distingue de su referente [...] Por naturaleza, la fotografía [...] tiene algo de tautológico”.⁹⁵

⁹³ H. C. Bresson, “Fotografiar del Natural”, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴ Carlos A. Vallina y Luis Barreras, “La imaginación de la realidad en el cine y la tv argentina contemporánea” [en línea], en *Questión*. Revista especializada en Periodismo y Comunicación, Provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Instituto de Investigaciones en Comunicación, Vol. 1, Núm. 28, 2010. Disponible en: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/1092>>. [Consulta: 9 de noviembre del 2014.] El epígrafe: “Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo he sido fotografiado a sabiendas. Entonces cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico un cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (R. Barthes, *apud* Carlos A. Vallina y Luis Barreras, en *loc. cit.*).

⁹⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 32. Evidentemente esto es la fotografía en su consideración primigenia y espontánea, de la que Roland Barthes mismo se irá deshaciendo a lo largo de su libro, pues aun cuando de

Hemos dicho que ver en la fotografía la captura de un instante resulta inviable, una contradicción técnica que pareciera no hacerle justicia a su carácter mágico, sin embargo, ello es lo que la hace distinta respecto a su linaje tal como hemos argumentado. Su magia le viene de la diversidad de puntos de vista que se posan sobre ella cuando se le intenta determinar, opiniones que pugnan por su definición, tanto en su existencia singular como en su relación al interior de una obra determinada y, más aun, en la relación entre obras de distintos fotógrafos. El resultado del conglomerado de imágenes no es otro que la convicción de que el mundo puede ser moldeado, mirado e interpretado a través de la fotografía, aun cuando en sus inicios se supeditara a la pintura y luego a la palabra, ésta ha logrado emanciparse para contar historias de su propia cuenta.

La idea de ver a la fotografía como un instante capturado es analizarla desde un punto de vista conceptual, pero ello no resulta ocioso ni tampoco carente de valor teórico. El instante es la aplicación del concepto de estatismo a algo que repara en la fluidez, una forma de cuantizar el movimiento.

Ésta no es la primera vez que las imágenes son sometidas a conceptos, pues ya en los ideogramas podemos rastrear la intención de hacer que las imágenes se muevan de acuerdo con su yuxtaposición; el resultado de este intento prístino derivó en la palabra, en el juicio, pero lo hizo de manera tal que esa misma palabra fue capaz de independizarse e inventar un tipo de pensamiento que le correspondiese organizado en juicios. Con las fotografías no pasa eso, pues al ser mágicas, el conjunto de ellas puede resultar tan diverso y disperso que podemos fácilmente relacionarlas en el conjunto de todas las imágenes posibles, lo cual es un hecho si aceptamos que casi todo lo que hay en el universo mental, si no es que aún no ha sido fotografiado, sí se nos presenta como una imagen en vías de serlo. O como afirma Flusser, las fotografías están contenidas en el programa para el cual el aparato ha sido diseñado y si ese aparato fuese el productor de las imágenes mentales (el cerebro), no

entrada lo fotografiado conlleve el peso de su referente, eso que vemos plasmado en la imagen desborda esa relación, la destruye en estricto sentido. El objeto fotografiado está sometido a las calamidades del tiempo y en el momento seguido a ser fotografiado, un valor simbólico relacionado con el tiempo, se apodera de la imagen y lo retratado se escapa, sigue su proceso de cambio. Lo que nos dice la fotografía de ese referente es que existió en un espacio y tiempo determinados, pero que ya no existe más en esas condiciones espontáneas y bajo esas condiciones lumínicas. En la fotografía hay un desfase temporal que hace de la muerte algo simbólico pendiente de la memoria humana y no de una relación construida por dicotomías forzadas, petrificadas y sólidas.

habría mucha diferencia entre lo que vemos en la imagen fotográfica y lo que “vemos” en la mente. Después de todo, el mecanismo óptico está reproducido en la mecánica de la cámara fotográfica: “La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa. La cantidad de estas virtualidades es grande pero no infinita”.⁹⁶ Así, si forzamos un poco el razonamiento de Flusser, aun no otorgando una liberación total de las máquinas, podríamos decir que la totalidad del mundo vendría a ser su totalidad en imágenes. Las imágenes están desde que nacemos y con ellas se conforma, pedagógicamente, toda nuestra formación cultural. De ahí que cualquier imagen *para* la conciencia sea, virtualmente, una imagen *para* la cámara fotográfica con la diferencia del carácter discriminatorio que atraviesa a cada una de ellas. La importancia de la fotografía para la humanidad radica en este punto específico.

La versión moderna de ese proceso al que la imagen fotográfica fue sometida, en tanto que instante capturado, contempla la carga de una historia pictográfica, tecnológica y científica que derivaron en la literal yuxtaposición de las imágenes: el cine. Potencialmente la invención del cine se encuentra en aquello que la fotografía fija nos dice del movimiento a través de la ilusión del instante capturado. La fotografía es proporcionalmente al cine, lo que el ideograma a la palabra. Por ello el cine es un lenguaje que imagina juicios a partir de la imagen concreta yuxtaponiendo una tras la otra en una reproducción-proyección continua, pero en dirección contraria a la pretendida por la palabra. Puesto que mientras ésta persigue, con la detención del movimiento, un juicio de la realidad, aquélla lo hace con la reproducción del mismo; una produce conceptos estáticos, el otro conceptos móviles o

⁹⁶ W. Flusser. *op. cit.*, p. 26. Aquí cabría precisar el sentido en que es usada esta contraposición entre “grandes” pero no “infinitas”. Flusser entiende al programa y al aparato que lo contiene en su relación estrecha con la espontaneidad humana. De hecho, la conclusión de este libro se perfila siempre hacia ese punto; la superioridad del quehacer humano por su carácter intuitivo, espontáneo, creativo, etcétera, frente al quehacer maquinístico, algorítmico, mecánico, monótono, etcétera. Pero esto es una dicotomía antigua reiteradamente planteada (empezando por la leyenda judía del Golem, hasta todo el cine moderno que plantea la pugna máquina-humano) y quizá ya superada en la idea de que las máquinas serán las herederas directas del linaje humano. En este sentido, Flusser pone a la máquina en un plano inferior limitada cuantitativa y cualitativamente. La cámara tiene vida en términos de los disparos que se pueden hacer con ella, y tanto el juego óptico de las lentes como su limitada recepción de color, luz y disposición del cuadro hacen que virtualmente las imágenes se encuentren contenidas ya en el aparato. Sin embargo, hoy en día, la idea de que las máquinas superarán al ser humano es casi palpable, independientemente de que puedan o no reproducir y conservar la espontaneidad de aquél.

imágenes conceptuales, al menos en la intención científica de la *palabra* (no así en su vertiente poética). La paradoja sobre el movimiento, en el cine, ya no se encuentra en su interior, como si se encuentra en la fotografía, sino en su relación con la palabra, al grado de contener una síntesis de ambos elementos; el del movimiento y el de lo estático.

Mientras que el cine imagina el concepto móvil, la fotografía imagina el concepto del instante fijo y éste es, a su vez, tanto la conjunción de todos los momentos del tiempo y del espacio como ninguno. Lo es de todos, puesto que posee un significado que apela a la abstracción para convertirse en símbolo de algo (de lo que ya no es, de la muerte), en idea de algo, requiere de conceptos que manifiesten su contenido, de ahí la necesidad de interpretarla. Lo es de ninguno porque —como ya adelantamos y como veremos posteriormente— la existencia del instante es mecánicamente imposible. Entonces, vía la representación concreta de lo que la fotografía nos muestra como instante o, vía su interpretación, su sentido discontinuo le viene de la relación aleatoria que ejercemos sobre ella cuando la vemos, su organización es distinta a la del juicio, aun cuando ambas se *compongan* a partir de conceptos y su interpretación devenga en su comprensión.

Por otro lado, no hay instante alguno puesto que mecánicamente es imposible —capturarlo—, el instante no existe más que como categoría, como axioma, como un postulado que, negativamente, comprende el movimiento. Cualquier acercamiento humano con la realidad necesita de este supuesto innegable, sin el cual, una aproximación al devenir nos sería imposible, al menos como conducta y como teoría del conocimiento.

Antes de que esta conducta se manifieste, es coherente hablar también de una continuidad interna que pedagógicamente ha sido adiestrada para ver de manera aislada los acontecimientos que afectan al aparato sensorial y con mayor razón al pensamiento (un recién nacido es continuidad pura, aun no tiene elementos para cortar la realidad, ni imaginaria ni lingüísticamente).

Al interactuar con el mundo, *en silencio*, la discontinuidad incoherente de las representaciones fluye sin más (¿una remembranza del vientre materno?), tanto al interior de los bloques de imágenes en los que reparamos, como al exterior de los mismos en su continua interacción. Desde la experiencia interna, resulta difícil, o casi imposible, mantener un diálogo hilado y coherente con nosotros mismos al modo como lo haríamos al

interactuar con otra conciencia y no porque quizá ese mundo fluya, sino porque los bloques en los que dividimos ese transcurrir cambian vertiginosamente. El mundo interno asemeja más al mundo onírico o al mundo de la enfermedad mental que a nuestra interacción social de orden racional y lo es porque, siguiendo a Bergson, la reflexión de las imágenes externas que afectan la percepción no presentan diferencia alguna más que cuando son determinadas por el interés que puedan llegar a despertar en cada individualidad⁹⁷ (tal como entiende Bachelard la comprensión bergsoniana del instante en su metafísica de la duración). Es decir, por una conducta que puede ir desde una reacción instintiva hasta cualquier acto intelectual complejo y que necesariamente afecte al objeto-imagen en cuestión (la materia para Bergson). Por lo que las imágenes que logran captar el interés están determinadas por la intención de afectarlas. De no ser así, de no fijar la atención sobre un objeto-imagen determinado, la continuidad externa vendría a ser estrictamente la misma que la interna, con la única diferencia que, por el simple hecho de que ese objeto determinado ocupa un lugar privilegiado para la conciencia, ésta tiende a organizarse racional o instintivamente como conducta, pero nunca como mundo interno en donde la imagen propia (el cuerpo para Bergson) es sólo una imagen entre las imágenes. Si tuviésemos, por tanto, que engarzar la noción de instante en esta compatibilidad fluida del mundo interno con el mundo externo, nos sería prácticamente imposible, de no hacerlo, a partir de un centro o de un punto no matemático que es el cuerpo: el cuerpo propio es ya ruptura por sí mismo.

La ilusión del instante es eso precisamente: una ilusión que nos otorga la posibilidad de presuponer un anclaje de ese devenir, sin por ello dejar de asumir que dicho anclaje está inmerso en mar abierto.⁹⁸ Partimos pues de que la noción de instante aplicada a la fotografía es polémica, pero no sólo por los problemas teóricos de los que hemos hablado, sino también por su imposibilidad mecánica.

⁹⁷ Esta ruptura es presa de una conducta, un acto determinado desde esa imagen que se sabe distinta a las demás *el cuerpo*: «Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos» (H. Bergson, *Materia y memoria*, p. 37). No por atender el problema relacionado con el dinamismo interno en su relación con las conductas obviamos el tema propuesto por Bachelard acerca de la diferencia entre la acción de Bergson y el acto de Roupnel. Simplemente señalamos acá que la interrupción del estado interno se ve afectado por la necesidad de afectar con actos las imágenes circundantes a mi. Mientras esas imágenes no me afecten para, a su vez, afectarlas, no dejan de ser parte del mundo interno.

⁹⁸ Los comentarios de Deleuze a Bergson en su libro *La imagen movimiento* están sustentados en este argumento.

El hecho de haber expuesto el sentido histórico de la imaginación se explica precisamente por el carácter representativo que adquiere la cosmovisión moderna a partir de la imagen fotográfica. En otras palabras, la historia en su sentido conceptual, explicada y entendida a partir de la palabra, del concepto, se codifica y se decodifica con la llegada de la imagen fotográfica. El concepto de instante es sin duda un referente de la materia sólida que, en estricto sentido, no existía más que como representación antes de la fotografía y, a partir de ella, se materializa como reproducción. Virtualmente, con la fotografía, podría decirse que el instante está en la realidad y no más en la imagen mental de dicha realidad; por tanto, es el carácter virtual de la imagen presente el que se pone en cuestión con la fotografía. ¿Es la fotografía una reproducción de la realidad o una representación más de la percepción en tanto que imagen virtual? Al ser una imagen producida por elementos tecnológicos, ¿la imagen fotográfica nos remite al carácter mágico del que nos habla Flusser, en el sentido que desfasa la temporalidad lineal de la historia, o a un orden conceptual llevado al extremo mediante esta vertiente tecnológico-conceptual propia de las sociedades post-industriales?

El origen de la fotografía no fue ni conceptual ni fue lineal y tal como pasa con todo nuevo fenómeno arribado a la tranquilidad histórica se tuvo primero que experimentar lo concerniente a sus posibilidades, a sus alcances, a sus reglas y, como producto de ello, tratar de adaptarla a lo conocido hasta ese momento. Por esa razón, la pugna de sus aplicaciones prácticas oscilaron entre el arte y la ciencia, tal como le pasó al cine. Es por ello que, en sus inicios, arribó a la pantalla pictórica, sirviéndole de soporte y de aliada incondicional en el perfeccionamiento de sus técnicas. Sin embargo, no tardó mucho en emanciparse de su compromiso con la pintura para fomentar problemáticas nuevas que llegaron a implementar una visión del mundo en imágenes objetivas; hablamos del fotoperiodismo y de la fotografía científica.

Posterior a ello, ya con los avances tecnológicos que le vieron nacer y que con el tiempo se proporcionó a sí misma (su inclusión en la imprenta o la película de plata, cuyo tiempo de exposición permitió la obtención de fotografías con un ritmo más acelerado, el desarrollo de la óptica y de las cámaras) se convirtió en una ventana del mundo, en el advenimiento democrático de la imagen en su sentido científico, periodístico, político y

social. La fotografía es ventana del mundo más por su carácter democrático que por las experiencias artísticas que pudo haber proporcionado.⁹⁹ Las primeras son de orden masivo, las segundas del orden cultural, de las élites versadas en la materia. La tensión entre ambas posiciones no pudo sostener el triunfo de su difusión, en parte por la dimensión económica que representó para las corporaciones fabricantes de tecnología fotográfica y, en parte, por la necesidad que en muy corto plazo fue capaz de crear en la conciencia colectiva para usos múltiples, que van desde la posibilidad de su acumulación en la memoria familiar hasta las pretensiones artísticas que persiguió la figura del fotógrafo, pasando por sus aplicaciones científicas. De esta forma, la fotografía se consolidó como base total de la experiencia humana, en el sentido de que la construyó y se la apropió; se puso, pues, en el lugar del mundo, tomó poder sobre él como intermediaria casi absoluta en su relación con el ser humano.

El sentido que Flusser le da a la cámara fotográfica como arquetipo de los aparatos modernos es precisamente ese, tal como si los artefactos tecnológicos sucedidos a la invención de la cámara fuesen hechos a su *imagen y semejanza*, y tuvieran el cometido de cumplir con un programa para el cual están hechas y dentro del cual el mundo puede ser perfectamente determinado. Por extensión, las realidades virtuales planteadas por los aparatos llevarán el sello de la necesaria interacción entre el hombre y su mundo al interior de parámetros estrictamente cartesianos, es decir, de ideas claras y distintas. Flusser tiene razón en esto, pues los programas que hacen funcionar a los aparatos y que al mismo tiempo hacen funcionar nuestro mundo con ayuda de esos aparatos, que no conciben otra forma de ser posible más que la contenida en los algoritmos de su programación; la conducta humana se somete a las disposiciones del programa, se automatiza, se mecaniza, se estandariza.

⁹⁹ A este respecto ver la diferencia hecha por Flusser entre *pantalla* y *ventana* de quien tomo esta clasificación para ilustrar el papel de las imágenes como mediadoras entre el ser humano y el mundo y a partir de ello rescatar cierta pureza de la imagen con respecto a su manipulación. La imagen como ventana da cuenta de un acercamiento más fiel con el mundo, mientras que la pantalla es una especie de degeneración de esta pureza y capaz de implantarse en el imaginario colectivo como un parámetro mediador del ser humano con su entorno. Esto bien podría ejemplificarse como el apoderamiento que hizo la pintura de la fotografía o el pie de página en el fotoperiodismo, donde es el texto el que habla por la imagen. Cf. W. Flusser, *loc. cit.*

El sentido lúdico de la Modernidad está basado en esta premisa y, para Flusser, la fotografía es un juego algorítmico que, a diferencia de los programas que mecanizan la conducta, sus reglas son virtuales y posibles, pero al parecer finitas. De ahí que la posibilidad de encontrar nuevos sentidos y experiencias, se vea fuertemente cuestionada; lo ya fotografiado —siguiendo a Susan Sontag— parece patético, repetitivo, cliché;¹⁰⁰ y como todo está hecho imagen fotográfica o en vías de hacerlo, el futuro de la fotografía se encuentra, o al interior de ella misma o en su relación con otras disciplinas, lo cual es poca diferencia. No es el periodismo el que se afirma mediante la fotografía, sino ésta la que construye y determina la manera en que vemos y miramos al mundo en términos gráficos como noticias, del mismo modo como tampoco es la física la que usa a la fotografía para aclarar y comprobar sus experimentos, sino viceversa; es la fotografía la que se afirma como ventana del mundo gracias a la física, únicamente para corroborar la imagen de lo que ya había sido imaginado en el pensamiento abstracto de la matemática.¹⁰¹ Así, el Bosón de Higgs posa en una imagen que lo libera de sus aposentos cuánticos, de la misma manera que lo hace la luz al atravesar dos rendijas y que con la influencia de la observación fotográfico-lumínica, nos revela su esencia dualista, es decir, que existe tanto como partícula (*y*) como onda. En el macrocosmos, no se da la excepción, pues la fotografía astronómica ha arrojado registros palpables, aunque falsos, sobre ondas electromagnéticas invisibles, pero que, con su interpretación y consecuencias lumínicas adaptadas al espectro visible, nos han dado noticia de la existencia de cuerpos extremadamente densos y oscuros como los agujeros negros o de cuerpos llenos de vida estelar y “colorido” como las nebulosas.

¹⁰⁰ “Para nosotros la fotografía es un arma de doble filo para producir clichés (la palabra francesa que significa, tanto expresión trillada como negativo fotográfico) y para procurar visiones «nuevas»” (Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 242).

¹⁰¹ Este planteamiento es recogido por Dubois cuando retoma la idea que en el s. XIX se tuvo de la fotografía. En palabras de Baudelaire: “Es necesario pues que la fotografía cumpla con *su verdadero deber*, que consiste en el ser la *servidora* de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura” (Ch. Baudelaire, *apud* P. Dubois, *op.cit.*, p. 24. Efectivamente, la fotografía es la servidora de las ciencias y de las artes, pero sólo y exclusivamente cuando su relación dialéctica tenga y de sentido pleno a su práctica. Si bien el s. XIX fue el siglo del genio artístico, también lo fue de la muerte del arte. La pérdida del valor aurático de la obra se afirma por la influencia científico-tecnológica que la determinó de manera irreversible. Es en ese contexto que la fotografía cobra su sentido y en la cual el planteamiento de Baudelaire puede ser revertido.

La fotografía se ha logrado afirmar como instrumento no sólo de lo que vemos, sino también de lo que nos es imposible *percibir*. Lo que Flusser no logró asumir fue precisamente esta expansión del mundo fotográfico hacia fronteras inciertas en su relación con otro tipo de experiencias, sino que asumía la misma posición que actualmente se atribuye al comportamiento del universo en su perspectiva cuántica, tal como si el universo mismo fuese un cúmulo de información simultánea susceptible de ser determinada, mediante procesos computacionales (algoritmos); a una organización informática compleja y cuántica, le corresponde un tipo de determinación científica de la misma índole. A parte de la dimensión lúdica e infinita que le otorga a la fotografía la perspectiva cuántica, su expansión hacia otras ramas del conocimiento, le otorgan pues el desarrollo como disciplina autónoma, es dentro de estas solicitudes externas que se afirma como ventana del mundo. Los tentáculos de la fotografía se escabullen entre las diferentes ramas del conocimiento para buscar su afirmación y no como esas disciplinas pretenden usarla, para concretar sus fines propios.

Pero si por ello lo lúdico se vuelve determinado, entonces nuestra manera imaginaria de relacionar y sintetizar experiencias también lo sería; la *posibilidad* como argumento ontológico se vuelve inviable. El dilema acá es que los sistemas algorítmicos se agigantan mientras la tecnología, la moral, la política y la ética lo permitan y, por otro lado, dichos sistemas son limitados y terminan siendo siempre rebasados por la espontaneidad humana y natural. Los resultados de ello son las tendencias a encajonar el mundo dentro de la fotografía y el de consolidar un brutal control sobre lo humano, de ahí que la fotografía haya contribuido a la ideología y de que no tardaría mucho tiempo, luego de su invención, en sucederle lo mismo que a las imágenes asimiladas por el orden socio-cultural de la Antigüedad que metió a las pinturas rupestres (los cuadros) en recintos religiosos: hablo de la publicidad y la propaganda.

A pesar del enorme peso y responsabilidad que le representa a la fotografía cargar con tales advenimientos, su carácter mágico le permite siempre una escapatoria. No es necesario determinar científicamente un invento para agotar sus posibilidades y en eso la fotografía pertenecería menos a este terreno de los inventos que al de los descubrimientos. La fotografía es un descubrimiento de la naturaleza de luz, más que un invento que la

recoge en un instante; y aun con toda la tecnología actual, no se sabe, en estricto sentido, qué es lo que la luz *sea*; sin embargo sus aplicaciones son prácticamente infinitas.¹⁰² De ahí la importancia de la fotografía para todas las funciones en las que tiene participación y la relevancia para el desarrollo de la experiencia humana, pues aun cuando no se sepa bien qué es lo que, con su arribo se ha inventado, pues es utilizada para reafirmar nuestra construcción del mundo en términos de cortes (instantes). O bien, la pregunta por la fotografía consiste en la reflexión sobre el instante que nos proporciona, o bien ese instante sigue velado para la reflexión humana, tal como lo es la naturaleza de la luz, he ahí su carácter mágico y enigmático.

III. 4 La fotografía y el movimiento: el cine a partir del instante

En los procesos mecánicos que nos llevan a la imagen fotográfica también hay un sinsentido del instante. La fotografía nos habla tanto acerca del movimiento como del instante representado; ese instante es una ilusión que al mostrarse como tal oculta el aspecto móvil de lo que convierte en instante. La fotografía es una ilusión tanto si se la ve como movimiento (foto reportaje, cine), como si se la ve como instante, de ahí el carácter surrealista que, por ejemplo, Susan Sontag¹⁰³ le atribuye y también por el cual su racionalización ha descansado más en el terreno de la especulación subjetiva que en el del

¹⁰² A este respecto ver el trabajo de Moholy-Nagy y su trabajo con el *fotograma*. El fotograma es una técnica que consiste en imprimir un negativo de algún objeto «prensado» entre vidrio y papel fotosensible. Al descargar luz sobre él y al revelarlo se obtiene una *huella luminosa* (concepto éste recuperado por Dubois, para quien esta práctica resulta ser la esencia misma de la fotografía en términos del signo-*index*, retomado de Pierce: «Como subraya Rosalind Krauss: «el fotograma no hace más que llevar al límite o volver explícito lo que es verdadero de toda fotografía. Toda fotografía es el resultado de una huella física de haber sido transferida sobre una superficie sensible por las reflexiones de la luz...»» (László Moholy-Nagy, *apud* P. Dubois, *El acto fotográfico*, p. 64).

¹⁰³ «Aun el fotoperiodismo más compasivo sufre presiones para satisfacer simultáneamente dos tipos de expectativas, las que nacen de una manera más bien surrealista de mirar todas las fotografías y las creadas por nuestra convicción de que algunas fotografías ofrecen información real e importante acerca del mundo» (S. Sontag, *op. cit.*, p. 152).

debate filosófico propiamente dicho¹⁰⁴ y cuando éste se da, nos lleva a reflexiones en torno a sus aspectos técnicos e implicaciones científicas.

La historia de la razón es la historia interpretativa de las imágenes tanto como la de su apropiación conceptual; hecho que saca a la fotografía de la perspectiva móvil para colocarla en otra de índole instantánea. Es más productivo enfocarla desde su estatismo que desde su movimiento. La palabra abstrae el contenido de la imagen para limpiarla del perfil a-histórico que la envuelve, de esta forma se explican, de hecho, muchas o casi todas las cosas que la humanidad ha logrado *comprender*, pues al emancipar cada una de ellas y traducirlas conceptualmente para razonarlas, se vuelven *claras y distintas*. La palabra, en este sentido, construye un tipo de lenguaje que podríamos ubicar hacia un segundo plano del pensamiento y que da cuenta de la imagen producida en la imaginación. Pero al concebir las imágenes, y por ende a la imaginación, como la materia prima del concepto, dicha imagen se vuelve inmóvil, puesto que tiende al estatismo para su análisis minucioso, tal como lo vimos con Descartes. Con la fotografía y el cine, este problema se diluye en el terreno conceptual para ser explicado, aunque no para la intuición, pues el movimiento se identifica directa y mecánicamente con la imagen fotográfica y con la imagen-móvil respectivamente. Tanto el cine como la fotografía funcionan, en primera instancia, en el nivel emocional, pero, en un segundo plano, lo hacen en el orden conceptual, pues crean emociones de no poco peso, al grado de modificar concepciones, tanto individual, como colectivamente; eso significa la función imaginaria que, tanto el cine como la fotografía, despiertan en el espectador. Como dice R. Barthes: —so, siento, luego noto, miro y pienso”¹⁰⁵.

La imagen fotográfica es la antesala y el culmen de una época que propicia un tipo de representación (reproducción) adecuada al devenir: el cine. Al ser este paso un avance en la historia de la imagen y un producto de la creatividad humana, encontraremos en él una fuerte participación de la imaginación. Diremos entonces que el cine inicia la construcción

¹⁰⁴ A este respecto *cf.* R. Barthes, *op. cit.*, pp. 37; donde abandona al menos dos tipos de análisis fotográficos en *La cámara lúcida*, el de su vertiente sociológica y el de su vertiente técnica en pos de una ciencia del sujeto que permita dar cuenta del sentimiento en el cuál se ve envuelto bajo el efecto de mirar sólo ciertas fotografías.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 58.

de su esencia con la invención de la fotografía fija; los demás participantes que reclaman la tutela de su linaje no son posibles sin el potencial de la fotografía. Primero se experimentó con las cámaras y luego, tanto la escenografía, la actuación y la narración, se metieron a cuadro, son posteriores, herederos del espectáculo y de la industria, no del linaje científico con el que se comenzó.¹⁰⁶ El papel de la imaginación en este proceso es crucial debido a que, a través de la imagen, ella busca su manifestación concreta, objetiva e histórica. Al ser la imaginación una función psíquica¹⁰⁷ encargada de producir imágenes, que deviene y que por ello el tiempo le es inherente, encontraremos en el cine un referente concreto de la representación ofrecida por las reproducción de la realidad. En otras palabras, la imagen fotográfica y cinematográfica vendrían a significar la capacidad de imaginar conceptualmente, de una construcción imaginaria compuesta de conceptos. Tanto el drama, en el caso del cine, como la imagen fija, en el de la fotografía, afectan las emociones del espectador y lo hacen a través de significar conceptos expresados en situaciones determinadas y contenidos en ellas. Los conceptos son los que generan la emoción en el espectador y por ende una imagen mental.

Contrario a esto, podemos decir que otras manifestaciones artísticas iniciadas ya en el contexto donde la palabra tenía suficiente influencia, tales como la pintura o la escultura, pertenecen más al terreno del concepto y no al de la imagen conceptual, no por la carencia de creatividad o imaginación en las mismas, sino porque son estáticas, carecen de dinamismo o, mejor dicho, cuando de representar el dinamismo se trata, estas manifestaciones lo hacen de una forma estática y en este exclusivo sentido son representaciones indirectas de la fluidez imaginaria que proponemos acá y que se construye a partir de la fotografía como fenómeno histórico. Prueba de esto último podemos

¹⁰⁶ Cf. Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere*, p. 123.

¹⁰⁷ La noción de "psiquismo" la tomo de M. N. Lapoujade: "Parto de la premisa de que la vida psíquica es una totalidad estructural (Gestalt), dinámica, fluyente, sin cortes (James-Bergson), con carácter intencional (Husserl), cuyos procesos estructurales constituyentes son interdependientes e interactuantes. Todo tiene un sentido en el psiquismo, en su trama no ocurren hechos casuales, azarosos, sin sentido (Freud). Su motivación no es necesaria ni exclusivamente consciente, sino más bien procede fundamentalmente de lo inconsciente, que hunde sus raíces en la naturaleza profunda del instinto (Nietzsche, Freud, Marcuse, Lacan). Finalmente la historicidad le es inherente. Es una función —en cuanto humana— insertada en la historia, si bien no sujeta a la misma" (*Filosofía de la imaginación*, p. 16).

encontrarla en pintores como el inglés Mauritz Cornelis Escher¹⁰⁸ o el japonés Hokusai, personajes cuyo cometido fue el de plasmar el movimiento en un lienzo al grado casi de reventar la realidad bidimensional, lo cual, en sentido estricto es imposible. Hokusai dice lo siguiente al respecto:

[...] a la edad de cinco años tenía la manía de hacer trazos de las cosas. A la edad de 50 había producido un gran número de dibujos, con todo, ninguno tenía un verdadero mérito hasta la edad de 70 años. A los 73 finalmente aprendí algo sobre la calidad verdadera de las cosas, pájaros, animales, insectos, peces, las hierbas o los árboles. Por lo tanto a la edad de 80 años habré hecho un cierto progreso, a los 90 habré penetrado el significado más profundo de las cosas, a los 100 habré hecho realmente maravillas y a los 110, cada punto, cada línea, poseerá vida propia.¹⁰⁹

Esta idea de ver en el arte anterior al cine y a la fotografía un arte de lo estático, no tiene nada que ver con el potencial creativo o imaginario de un pintor o un escultor o con el desconocimiento de la fluidez psíquica, pues es justo esa fluidez la que se intenta abrir paso mediante formas de expresión que, si bien lograron mostrarla, nunca la reprodujeron mediante imágenes móviles.¹¹⁰ Nadie negaría el potencial dinámico e imaginario de la poesía, por ejemplo, cuya producción ha sido una de las fuentes más fructíferas de imágenes, no solo del lenguaje, sino de la imaginación misma. La poesía inventa la imaginación, más no la reproduce. El tipo de imagen que la poesía nos revela es por ello de distinta índole, mediante ella las imágenes se nos dan en el mundo interno; mediante la fotografía y el cine se escapan de ese mundo y se posan ante nosotros desconcertándonos. Por ello, cuando tanto el cine o la fotografía llegan a inventar la imaginación se fusionan con la poesía en el sentido de un develar, de un corromper en términos de ruptura espacio-temporal. Sin embargo, para el arte pre-fotográfico no existieron las condiciones

¹⁰⁸ *Más por menos* [Serie de televisión], en TVE, Episodios 3, —*La geometría se hace arte*”, 1996. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=IrdYm2qyR8g> >. [Consulta: 15 de enero del 2015.]

¹⁰⁹ Katsushika Hokusai, *Prefacio a las cien vistas del monte Fuji* [en línea]. Disponible en: <<https://enlapuntaticatela.wordpress.com/2014/03/25/hokusai-y-el-monte-fuji/>>. [Consulta: 15 de enero del 2015.]

¹¹⁰ La noción que intentamos esbozar aquí en relación con el arte de lo estático tiene que ver con el concepto de imagen-materia, esbozado por Brea, es decir, con la *promesa de eternidad* propuesta en el arte antiguo (Cf. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film e-image*, cap. I, p. 11).

tecnológicas que hicieron viable la posibilidad de reproducir el movimiento, un movimiento que sucede no sólo en las cosas que percibimos, sino en el cómo las percibimos, es decir, en la conciencia, en el psiquismo como concatenación de instantes. A partir de Bergson podemos ya reconocer la existencia de una materia-flujo y de una fluidez de la conciencia o, en palabras de Deleuze, de una imagen-movimiento.

En cuanto a la filosofía podemos decir que el aporte de Bergson nos es útil en la medida que postula una emancipación del pensamiento con respecto a la figura central que había marcado la pauta del conocimiento, es decir, de la razón. La filosofía, a partir no sólo de Bergson, sino de una serie de fenómenos que acompañan y refuerzan la idea de una figura móvil de la realidad, logra reconocer el papel temporal y cinético de la psiquis. Esto explica que, actualmente, la filosofía rechace la construcción de sistemas de pensamiento. Los sistemas de pensamiento, a parte de la enorme contribución que han hecho a la historia humana y de su utilidad para entender y explicar aspectos históricos, son un conglomerado de enunciados cuyo cuerpo se compone de hipótesis y principios ordenados lógicamente, es decir, de un algoritmo, de un método.¹¹¹

El método garantiza y ofrece como resultado, si los pasos son seguidos con detenimiento y precisión, un conocimiento con posibilidades de perpetuarse intacto mientras sus principios o axiomas no se vean cuestionados o derrumbados. El desfase producido por este anacronismo entre realidad y método (sistema) contraviene toda posibilidad de crítica y de actualización de lo humano. El pensamiento racional que influye a la filosofía permite que la realidad sea susceptible de ser aprehendida, asimilada, descifrada. La consecuencia de que la realidad sea para la razón da como resultado un enfoque estático de la misma. Es por ello que la filosofía ha encontrado en la construcción de los sistemas teóricos un sinsentido basado en la premisa de la inmovilidad de los fenómenos.

El rechazo actual que la filosofía tiene respecto a la construcción de sistemas de pensamiento se debe precisamente a esto y a la cada vez más notoria caducidad de enfocar

¹¹¹ No estoy optando, con lo dicho acerca del método, por una abolición del mismo para la obtención de un conocimiento; de hecho, para tal fin es indispensable. A lo que me refiero con lo expuesto aquí es a la avasallante actitud que el método científico ha tenido respecto al conocimiento y a la realidad y a su petrificación, opuesta ya al reconocimiento de un pensamiento del instante.

los fenómenos como si estos fueran inmóviles y en estricto sentido no lo son como tampoco lo es la posibilidad propuesta acá, de pensar la realidad en términos de instantes. La filosofía se ha hecho consciente del anacronismo que supone su propia tarea. Aunado a lo anterior decimos que los sistemas esconden dos suposiciones: la de pensar que el conocimiento de la realidad, como ente independiente de la conciencia, es posible y que los fenómenos pueden inmovilizarse. Es por ello que la fotografía fija y la cinematográfica son una manifestación de la suposición contraria al estatismo, presuponen conceptualmente la realidad como instantánea, pero a esa presuposición le añaden movimiento; el movimiento del instante.

III.5 La imposibilidad mecánica del instante

La fotografía se relaciona con el devenir de manera negativa; en ella no está en juego una imagen representada tal como en la pintura, sino una imagen que reproduce el aspecto instantáneo de la realidad cambiante determinado por la conciencia. El filtro imaginario por el que pasan tanto la imagen pictórica como la fotográfica se diferencia por el grado de su participación objetiva. La pintura es una representación de la imagen mental, la cual obedece a un enfoque estático y conceptual tanto de la conciencia como de la realidad, mientras que en fotografía, la realidad no se detiene por intervención conceptual alguna, más allá de la determinación intencional del encuadre, el plano o la iluminación, sino porque potencialmente a la realidad le es ilusoriamente inherente ese modo de ser instantáneo; en la fotografía, la imagen se contamina de movimiento tanto como de la realidad del instante. No es lo mismo el carácter instantáneo de una fotografía que el de una pintura, éste es producto de la imagen mental entendida como concepto, sin por ello negar su importancia fantástica o creativa; y la fotografía, por el contrario, producto de la ilusión donde la realidad misma puede llegar a ser instantánea gracias a los cánones de objetividad que se han adueñado de ella. Pero hemos dicho que eso es una contradicción tanto teórica como técnica. La primera por corresponder a una ilusión la segunda por sus limitantes ópticas y físicas.

La fotografía, sin dejar de ser una ilusoria reproducción estática, potencial y esencialmente, es movimiento. Por diversas razones, la reproducción del movimiento en fotografía no se parece en nada a la noción convencional que de ella tenemos cuando le adjudicamos la petrificación de la realidad dinámica. Cuando nos referimos a la expresión que da cuenta del movimiento en una imagen “fija”, nos vienen a la mente esas imágenes donde un objeto que se mueve aparece barrido mientras que el resto nos aparece estático. Este tipo de fotografías no son más que una exageración de la plasticidad con la que la fotografía se nos ofrece. Las paradojas de Zenón dan cuenta de la imposibilidad del movimiento; Aquiles no puede alcanzar a la tortuga debido a la infinita división de la distancia recorrida entre ellos y la flecha no llega a su destino puesto que en cada instante que la observamos está en un estado de reposo, y como siempre está en reposo, su movimiento es imposible. Las variables para captar la exageración de la que hablamos arriba incluyen nociones ligadas al tiempo, al espacio, a la velocidad y al movimiento. Para captarlas necesitamos velocidad de obturación (tiempo de exposición) en la que la cortinilla que oculta al sensor de la cámara quede abierta y de esta manera la luz reflejada impacte en el soporte fotosensible. Se necesita también un espacio donde el objeto pueda desplazarse a una velocidad desfasada con respecto al tiempo de exposición y a la sensibilidad de la película. El resultado de esta prueba, en la cual el objeto se mueve a una velocidad distinta al tiempo que dura abierto el obturador, es lo que en fotografía se conoce como barrido o *blur*, es decir una fotografía en movimiento, sin nitidez.

Si fuese cierto que la fotografía *congela el movimiento*, y que el instante nos remite por antonomasia al concepto, puesto que de no ser por la fotografía éste carecería de materialización concreta, entonces podríamos decir que el movimiento petrificado captado por la cámara es producto de un momento mecánicamente prolongado, logrado por la exposición y la velocidad de obturación desfasadas con respecto a la velocidad a la que el objeto se mueve. Pero esta manera exagerada de capturar un instante no se diferencia, más que en grado, de aquella fotografía en la que las variables se sincronizan de manera adecuada para producir la ilusión estática del instante. Si para lograr una foto en movimiento existen el control manual del tiempo de exposición (bulbo) o velocidades muy lentas de obturación, para exagerar, ya no el movimiento del objeto (*blur*), sino su

petrificación, existen velocidades que alcanzan hasta 1/1,000,000 s. (el tubo de flash de Harold Eugene Edgerton para captar el momento en que una bala atraviesa la manzana o la corona de una gota de leche al impactarse con cualquier superficie); la gama del instante se juega entre esos polos, por lo que el instante no podría ser definido más que debido a su duración, pero si fuese duración, le negaríamos su capacidad de quebrar la dirección temporal.¹¹²

La conclusión a la que llegamos con lo anterior no se diferencia en mucho de la que llegó Bergson cuando predicó del cine ser un artificio técnico que daba cuenta más de una metafísica tradicional que de un dispositivo fiel al continuo de la realidad. La premisa contraria al movimiento cinematográfico, sostenida por Bergson, nos habla del pedazo de tiempo perdido entre fotograma y fotograma, en el cual es, estrictamente, el único lugar donde el movimiento se da. Si esto es así, entonces, no es la imagen móvil la que, en estricto sentido, traiciona al devenir, porque dicha traición ya está contenida en la reproducción de fotogramas y en su ilusión del movimiento, tanto como lo está en la fotografía fija. Representar el movimiento mediante su negación, a través del instante petrificado tiene tanto o más que decirnos acerca de la naturaleza dinámica de la realidad y de la conciencia, de lo que lo hace la imagen cinematográfica. La imagen fija mecánica, potencial y virtualmente es movimiento, ~~instante~~ "instante" que dura. Lo que vemos en la fotografía no es instante alguno, o mejor dicho, eso que definimos como instante es un pedazo de tiempo, un intervalo, una duración. Con lo cual, el instante al que aludía Bergson y que se le escapaba al cine entre fotograma y fotograma es un problema que debería plantearse no sólo para éste (donde es demasiado obvio e innecesario para nuestro tiempo hablar de él, no por su falta de importancia, actualidad o interés filosófico, sino porque a pesar de la existencia de cámaras súper desarrolladas, capaces de disparar un billón de fotos por segundo, el problema seguirá presente), también lo es para la fotografía fija, cuyo movimiento está de facto en la imagen que vemos.

¹¹² Esta capacidad asoma casi una paradoja entre lo propiamente instantáneo (en el sentido en que lo aborda Bachelard en los primeros capítulos de *La intuición del instante*) y la duración. El instante, nos dice Bachelard, es *la única realidad del tiempo*, existe como palpable en la radical intervención que interrumpe al devenir y de donde brota la conciencia (la muerte, no sólo definitiva, sino la cotidiana).

Al ser el instante definido como una duración, nuestro punto de partida se tropieza, porque si no vemos instante alguno en la fotografía y, por el contrario, afirmamos la duración de ese instante, lo que percibimos de ella es esencialmente movimiento, movimiento que se acentúa más aun en los elementos que constituyen la composición de una imagen fotográfica. Desde la sugerencia de colocar los objetos fuera del centro del cuadro con ayuda de las diagonales y de la regla de los tercios, hasta la sugerencia dramática que adquiere algún personaje o elemento con una dirección siempre definida, pasando por la perspectiva, la iluminación y las texturas, se pretende siempre dar plasticidad a la imagen, como si de hecho no la tuviera ya de por sí en su ser duración. ¿Son estos elementos un mecanismo que acentúa el movimiento de la imagen fotográfica o el concepto de instante es tan decisivo al momento de pensar su existencia *per se* en dicha imagen? El concepto de *instante* resulta ser, pues, el punto de partida con el que miramos una fotografía, pero, al ignorar su origen, el movimiento intenta su regreso continuo a través de las formas plasmadas en ella. Son los conceptos los que, a partir de este ocultamiento, pugnan entre sí para otorgarle afirmación a lo que ya de hecho es *duración instantánea* afirmada y no extraviada, como lo es para el cine entre fotograma y fotograma.

Se podría objetar que la noción misma de *instante* puede ser definida como una duración o un intervalo de tiempo, pero el problema no está en su definición tanto como lo está en el uso que se le da, pues es un axioma. En efecto, *instante* significa duración e intervalo, pero también podría significar, sobre todo a razón de la fotografía, petrificación, congelamiento, es decir, interrupción del espacio-tiempo. Desde los átomos de Demócrito hasta las partículas elementales como los bosones o los neutrinos, la división de la materia y del espacio, no han encontrado límite alguno en su desintegración y tampoco hay razón para dejarlo de encontrar más allá de las necesidades prácticas, tecnológicas o científicas de ponerle fin a una tarea que hasta el momento nos ha resultado infinita, tanto en la dirección del mundo diminuto como en dirección del macro mundo. Cada vez se intuyen y descubren cosas más pequeñas, como también cosas cada vez más grandes. De ahí que dicho límite haya dejado ya de buscarse en las propiedades de los objetos, donde el espacio y el tiempo vendrían a ser entes independientes y existentes por sí mismos. Pero si asumimos que el espacio y el tiempo no son entidades absolutas, tal como lo son para la física clásica,

entonces, o son propiedades del sujeto que observa o son las relaciones mismas de los objetos, es decir, que la materia vendría acompañada, inherentemente, de su modalidad espacio-temporal y el instante vendría a ser el momento en el que un objeto se ubica en una situación concreta, asumiendo que ese instante se pierde cuando dicho objeto cambia su posición en el espacio y, por ende, su relación con otros objetos tanto como consigo mismo. En ambos casos hay un uso relativo de la noción de instante que depende de la medición. Si es el sujeto quien construye dicha noción, entonces el instante está marcado por su necesidad conceptual de determinar un punto donde tanto el espacio pueda ser comprimido como el tiempo detenido, es decir, donde la abstracción sea posible, tal como pasa en la epistemología kantiana. Si, por el contrario, el espacio y el tiempo son acompañantes de la materia, el problema vuelve a su punto de partida.

¿Qué parámetro usamos para determinar la magnitud de tiempo que dura un objeto en su posición antes de cambiar a otra situación? Si la respuesta está en el mundo cuántico y un bosón aparece tras la colisión de dos partículas, esa diminuta duración bien podría ser la definición que buscamos, pero igualmente no deja de durar. No hay tampoco razón para pensar que la infinita división del espacio sea aplicable a la división del tiempo. Las duraciones más breves de tiempo que se haya concebido es el intervalo que dura un bosón de Higgs dispuesto a la percepción la mil trillonésima parte de un segundo, es decir, que en un segundo hay mil trillones de zeptosegundos 10^{-23} y el tiempo de Planck (la diferencia entre el cero y 10^{-43} segundos y que se define como la trayectoria de un electrón cuando recorre la longitud de Planck, longitud que puede ser todavía considerada como un espacio con geometría), en la concepción espacial sucede lo mismo, pues una cuerda tendría proporcionalmente el tamaño de un árbol, si un átomo tuviese el tamaño del sistema solar. Cabe señalar, a modo de dato, que en la colisión de partículas la energía lumínica desprendida de un experimento de esta naturaleza pueda ser utilizada a modo de estímulo fotoeléctrico para el desarrollo de sensores capaces de detectar la luz desprendida y así obtener una imagen de la partícula en cuestión.

La imagen fotográfica nos revela, pues, esa situación en la que un objeto se posa en determinada situación espacio-temporal, pero al ser el instante una duración, lo que vemos en ella, es esa misma duración comprendida conceptualmente como instante, es decir como

congelamiento, petrificación, dualidad insalvable que genera una relación conceptual en la que asumimos lo incontenible en términos de su posibilidad contraria para desde ahí *concebir* un punto de partida. Tal como si fuera el axioma y la paradoja del tiempo, según la cual, éste no puede ser entendido, definido o descrito más que bajo sus propios términos; a lo sumo el intento desbocado por medirlo, por asignarle un intervalo en términos de vibración energética, en su relación con la materia.

III. 6 Lo humano como dimensión fotográfica

Así, de la escala cuántica en la que nos hemos sumergido para aclarar esta dualidad, podríamos hablar también de una dimensión en la cual el parámetro sea la percepción humana en su escala natural, prístina y no tecnológica, es decir, en términos ya no de lo que aparece como luz, sino de lo que esa luz logra figurar como objeto con miras a significar conceptos de índole socio-cultural. Mediante una imagen singular y mediante la relativización de los parámetros que la juzgan, podríamos reconocer en ella un campo más amplio de significados; tal como si la parte, holográficamente, fuese capaz de transportarnos a la realidad del todo; tal como si la imagen fotográfica estuviese repleta de instantes que, tras su conjunción, fuesen capaces de ofrecernos la comprensión de un conjunto contenido en ella, pero que, al mismo tiempo, pueden desbordarla. De hecho, bien podríamos asumir que así es como la imagen está compuesta desde su unidad primigenia, ya sea por el grano de plata o por el pixel, poco a poco la conglomeración de estos elementos comienzan a ofrecernos la imagen de algo que significan, al grado de poder reconocer el paralelismo entre el objeto real y el objeto reproducido, sea de manera parcial o total.

Muchos fotógrafos emprendieron su trabajo no desde el objetivo de construir una obra definida, ya fuese científica o artística, sino que su quehacer fue conformándose a partir de la simple práctica de levantar imágenes cotidianas: arquitectura, gente, situaciones espontáneas, etcétera. Ello avaló a la fotografía como documento y la despojó de toda reminiscencia artística bajo el argumento de que reproducía la imperfección de la realidad

y, por ende, el genio del artista quedaba supeditado a las operaciones maquinísticas de la cámara fotográfica.¹¹³ Sin embargo, los resultados de esta naciente práctica darían origen a la obtención de simples *documentos*,¹¹⁴ cuyo valor no podría venir de otra parte que de su consideración póstuma. La fotografía como memoria histórica no sólo se agota en su *ser* documento.

El padre del *instante decisivo*, Henri Cartier Bresson, en su praxis fotográfica, y Barthes, en su posición de crítico, nos sumergen en esta atmósfera que dilata el concepto de instante a escalas en las que se puede sugerir a la fotografía como capaz de captar la fugacidad de un momento irrepetible y singular, el cual, al ser acomodado geoméricamente, para el primero, y al ubicar la reflexión humana en torno a la muerte como punto de partida, para el segundo, logran codificar al tiempo presente en su perpetuidad. Decididamente, nombrar como momento irrepetible al resultado fotográfico es desde luego una metáfora si se le intenta relacionar con la noción de instante que hemos desarrollado acá, pero rotundamente certera si se le relaciona con lo irrepetible y efímero que resultan ser las situaciones a las que los seres humanos nos vemos sometidos. En efecto, ninguna situación se repite y lograr captar la no-repetición es muy diferente a captar un instante; el primer caso está bajo la tutela de la conciencia humana, el segundo fuera de ella. En todo caso lo que vemos en esa no-repetición es la singularidad del momento más no un instante como tal, un fantasma que reclama con perennidad la presencia de su referente en la memoria del espectador o lo que Dubois llama *pulsión fotográfica*: «Es solo la naturaleza pragmática del dispositivo fotográfico lo que autoriza y favorece tales deseos. Desmesurados e insaciables: *deseos de sujetos ocupados, enamorados, locos de «real», de referencia y de singularidad, irreductiblemente*. Aquí se origina lo que se podría llamar *pulsión fotográfica*».¹¹⁵

¹¹³ Vid. Teresa Montiel Álvarez, «Eugene Atget, el fotógrafo que solo quería ser documentalista» [en línea]. Disponible en: <https://www.academia.edu/7284876/Eug%C3%A9ne_Atget_el_fot%C3%B3grafo_que_s%C3%B3lo_quer%C3%ADa_ser_documentalista>. [Consulta: 29 de enero del 2015.]

¹¹⁴ Es conocida la anécdota de cuando Eugen Atget fue invitado a publicar su trabajo en la revista *Revolución Surrealista* pidiendo que su nombre no fuera publicado debido a que, según él, las fotografías que tomaba eran simples documentos, una visión frontal y fría; los objetos tal cual son.

¹¹⁵ P. Dubois, *op. cit.* p. 78.

El espacio geométrico propuesto en la fotografía no constituye al instante sin más, sino a la aprehensión de infinidad de ellos; tal como si para cada elemento contenido en la imagen esa duración les fuere imprescindible: el *punto no-matemático* de Bresson y, en el lado opuesto, el *punctum* de Barthes e incluso el *polvo de instante* de Bachelard. La simultaneidad es otra característica de la imagen fotográfica, así como la de su contenido infinito puesto en un espacio finito. Esta última idea ya la ha desarrollado Escher en sus pinturas, en los cuadros caleidoscópicos inspirados en el arte arábigo (¿fractales?) y consisten básicamente en llevar al extremo la repetición infinita de los elementos. En la fotografía, es cierto, no hay una repetición de elementos; sin embargo, el concepto que nos representa llega a ser tan abstracto que su ambigüedad se nos revela de manera natural; por eso su magia es innegable. A pesar de que haya un árbol específico en alguna fotografía, ese elemento no deja de sugerirnos la posible existencia de cualquier otro árbol. Lo representado concreto se vuelve, mediante esa representación, hiper-abstracto.

Pero tanto el tiempo como el espacio no dejan de comportarse de manera menos extraña en fotografía que en la misma física cuántica o en la relatividad general. En aquella hay también un retorcimiento de los valores espacio-temporales: la realidad en un cuadro contenedor del mundo en una densidad infinita, no solo física sino psicológica (al modo como la singularidad cuántica podría contener la energía total del universo), la simultaneidad del objeto con respecto a su imagen (su carácter mágico y atemporal, inherente al linaje de las imágenes), la visión relativa del espectador que pueda percibir la simultaneidad temporal, la repetición mecánica de lo existencialmente irrepitible y la «disociación ladina de la conciencia de identidad»,¹¹⁶ que se ve siempre ridiculizada por una situación atemporal (tanto si al tiempo se le ve de manera lineal como si no); en la imagen fotográfica no hay tiempo, la *duración* es presente percibido bajo el concepto de *instante* y por ello es ambigua y concreta, y por eso también representa el objeto con el que se corresponde como no lo hace en lo absoluto.

La fotografía está envuelta en una paradoja similar a los cuadros de Escher donde, a pesar de las limitantes del cuadro, no hay principio ni fin, arriba o abajo, no hay pues tiempo. Decir por tanto que el tiempo es percibido en fotografía es asumir un desenlace

¹¹⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 44.

ficticio construido por la memoria, la imaginación y la fantasía, tanto a la dirección que transporta ese presente hacia lo acaecido como a la dirección que lo empuja hacia el porvenir. Ese es el papel del espectador, a quien le queda una sensación de mirar, innegablemente el pasado, tanto como una especie de frustración de lo que no vemos hacia el futuro; siempre nos queda la pregunta por lo que le sucedió posteriormente al objeto o sujeto fotografiados, tanto por sus límites temporales (pues el tiempo es detenido) como espaciales (el cuadro). Barthes resuelve este problema afirmando que lo que vemos como frustración es en realidad una especie de angustia; lo que vemos en el retrato es la muerte innegable del personaje en cuestión. Pero aun cuando veamos lo definitivo, la angustia no se despierta debido al hecho innegable de que cualquiera sobreentiende su propia muerte, sino debido al periodo que se da entre el momento de la fotografía y el momento de la muerte. La fotografía no sólo afirma la muerte, sino también la vida en un momento singular.

Este trastocar la dimensión espacio-temporal que la fotografía hace es la invitación a estimular, en la imaginación, la correlación de objetos desordenados por la vista pero colocados en cierta disposición al interior de un cuadro. La transformación que le sucede a ese mundo hace que devenga objeto y en ese sentido es conceptualizado. La micro-experiencia de la muerte a la que alude Barthes cuando el sujeto fotografiado (ese sujeto que posa) rescata para su experiencia «el sentimiento de devenir objeto» tiene este sentido, pues lo que vemos retratado, por un lado, ha estado literalmente frente al objetivo de la cámara y frente al fotógrafo (el noema *esto ha sido*), pero, por otro, sale de las arcas de lo íntimo para ser intervenido por su democratización en la cual todo atisbo de verdad-realidad entra al mundo de la sospecha y, aun cuando lo presente, nos remita a su *análogo*, su existencia no es nunca para sí en el terreno de lo democrático: la palabra siempre justifica la imagen aunque no la determine de modo absoluto.

La existencia del objeto nunca logrará ser para sí, su identidad se ha roto y dispersado en esa entremezcla del sujeto que posa, del fotógrafo, del espectador y de la propagación democrática de la imagen. El objeto, contra lo que afirma Barthes, designa siempre algo distinto de lo que es, por el simple hecho del devenir al que está sometido y por el resquebrajamiento de su identidad (el aire). El sentido del *punctum* raya en esta paradoja,

pues la mayoría de elementos señalados bajo esta característica en *La cámara lúcida*, corresponden con el punto o líneas geométricas de la composición fotográfica que le otorga la sensación de movimiento a las imágenes. A excepción de donde dicho *punctum* logra envolver la totalidad (o casi la totalidad de la imagen), como lo es para el caso de *La balada del violinista*, de André Kertész; el de *Disminuidos en una institución*, de Lewis H. Hine (sólo en el caso del cuello del niño); otras donde el elemento punzante sale de cuadro como en *Muchacho del brazo extendido*, de Robert Mapplethorpe; y finalmente en la fotografía del invernadero, donde encuentra la esencia, no sólo de su madre acaecida, sino de la fotografía misma entendida como el análogo del objeto posado. Pero esto es otra suposición conceptual del principio de identidad desbordándose gracias a la intervención del espectador, pues es debido a la imagen fotográfica que la esencia misma de su madre le viene al recuerdo, tal como lo hace la calle terrada de la foto de Kertész.

La imagen no sólo evoca un recuerdo extraviado, perdido, sino un contexto, una imagen mental. Bajo esta perspectiva, el conjunto de instantes pertenecientes a la imagen fotográfica, adquiere sentido pleno y el *punctum* no vendría a señalar más que uno de esos instantes, él mismo es un elemento terminado, concreto, completo, producto de la mirada cultural de Barthes, no es un rayo de luz sin definición, sin figura. La lectura aleatoria de la fotografía nos sumerge con esto a donde el tiempo y el espacio podrían carecer de sentido alguno, pues tras el orden geométrico que engloba diferentes instantes, la direccionalidad que nos empuja hacia el pasado o hacia el futuro no tiene razón de ser más allá de comprenderla dentro del terreno de la entropía, de la muerte del sujeto que posa y de la muerte propia. La fotografía del invernadero y el *punctum* (las manos cruzadas como gesto de bondad e inocencia que caracterizarían a su madre hasta el momento de su deceso) le abre a Barthes una doble experiencia de muerte, de la pérdida del ser querido, una que va en dirección al origen (la última foto para él, la primera, quizá, para su madre) y otra que regresa al origen cuando ella se convierte en su *niña*, en el periodo de su agonía.

Lo inexplicable del recuerdo que definitivamente, y a través de la foto, evocaba la esencia de su madre se resuelve cuando se aleja rotundamente de la comprensión de su generalidad en el curso biológico y que lo obligaba a encarnar un sufrimiento dentro de los sufrimientos experimentados por la pérdida, del mismo modo que de la familia y sus

relaciones para abandonarse definitivamente «a la imagen, a lo imaginario». No obstante, en el noema de la fotografía, la relación paradójica que señala Barthes entre la verdad y lo acontecido (lo real) no podría salvarnos de la existencia pasada de aquello que posa, pero sí del modo como se le presentó al fotógrafo, más aún, del modo democrático en el que se le presenta al espectador. Pero al ser la imagen fotográfica un pedazo de devenir, dicha paradoja se cae y pasa a consistir justo en su contrario: la verdad de la imagen no cabe como *instante*, sino como *duración* y, en ese sentido, como cambiante, como *verdad cambiante* constituida en concepto; es decir, que el análogo reflejado en la foto es cualquier cosa excepto ella misma o, mejor dicho, es ella en una situación por demás aleatoria en la que los destellos de luz lograron afectar un sensor, pero que nada garantiza, más allá de la naturaleza del recuerdo imaginado, de la memoria, que ese objeto sea él mismo, es por tanto, una singularidad (inmersa en el consenso social) y no un instante. La diferencia entre ambas es que la primera obedece más a una dimensión psicológica, mientras que la segunda a un concepto mediante el cual se intenta comprender dicha singularidad dentro de una lógica conceptual (un axioma, recordemos, es decir, que la singularidad estaría apoyada, por ende, en la noción de instante que de ella deriva) y que tiene que ver más con lo expuesto en la primera parte de este capítulo.

Las condiciones en las que los recuerdos se le presentan a la memoria son inevitables en este punto, pues, ¿qué es aquello que nos hace recordar lo que de hecho es continuo devenir? Puesto que, si la memoria es la condición del recuerdo, habría entonces que plantearnos el papel de la imagen en este proceso. ¿Es la imagen el punto de partida del fenómeno recordado? Si lo es, ¿en qué condiciones se nos presenta?, ¿recuerda acaso el objeto que existió, tal como lo plantea Barthes, o es la evocación de una imagen mental previa cuya naturaleza no necesariamente tiene que ver con la imagen visual, sino con un conglomerado de relaciones afectivas relacionadas al objeto en cuestión? O simplemente, como habíamos asumido ya en el primer capítulo, ¿acaso la imagen mental obedecía más al terreno de la situación (contexto) que al de la imagen visual propiamente dicha? ¿Las imágenes percibidas se comportan como una traducción de las imágenes proporcionadas por la totalidad de las sensaciones pero que se sintetizan en una imagen mental?

Pero la imagen mental, en tanto que recuerdo, es una imagen reconstruida, es más producto de la fantasía y de la imaginación que de una especie de dispositivo contenido en la memoria para ser utilizado cuando se le requiera. La memoria no almacena recuerdos al modo como lo haría una cinta magnética o un álbum de fotos. Por el contrario, entender de ese modo el acto de memoria implica aniquilarlo. Si el recuerdo deviene imagen es precisamente por el carácter aleatorio de ésta, constituido por relaciones de instantes tal como pasa en la imagen fotográfica. Si el golpe sensorial de un aroma me trae el recuerdo de un platillo succulento acostumbrado en el seno familiar de mi infancia, dicho olor evocará, no sólo un recuerdo producto de la fantasía, idealizado quizá, sino otros tantos aspectos de las múltiples escenas relacionadas con el ambiente familiar y con el platillo en cuestión. La reconstrucción imaginaria y fantástica del recuerdo tiene que ser de ese modo y no de otro, pues en estricto sentido, fuera de ese recuerdo, no hay absolutamente nada que garantice la concatenación de los fenómenos organizados en el tiempo, pues en la realidad todo es presente, únicamente presente. Como afirma Mitry: —Así mismo, esta imagen «recreada» nunca es más que un pasado «transformado», interpretado. Ni reproducción, ni presentificación, el recuerdo no es sino la reestructuración de un pasado mentalmente «representado» [...] Sea como fuere, la imagen mental —imaginación, recuerdo o concepto— no difiere de la alucinación más que de la imagen onírica”.¹¹⁷

Aunque la imagen mental no sólo esté relacionada con el pasado, como vimos en el primer capítulo, su participación en el recuerdo es lo que permite a Barthes *sumergirse* en la foto de su madre y que lo traslada de inmediato a ese mundo fantástico de la rememoración. El *ve* literalmente no sólo la esencia de su madre en la imagen del invernadero, sino la esencia misma de la fotografía, pues descubre, gracias a ello, el segundo noema que es el tiempo. Es en la foto de Alexander Gardner (el retrato de Lewis Payne, 1865, quien fue ejecutado por intentar asesinar al secretario de estado estadounidense W. H. Seward), donde a Barthes se le abre esta sensación abismal sobre el tiempo fotográfico: —[...] observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la

¹¹⁷ J. Mitry, *op. cit.*, p. 131.

muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía expresa la muerte en futuro”.¹¹⁸

Si esta fotografía carece de tiempo es precisamente por su dimensión instantánea, a eso se refiere el término “aoristo”, a una acción puntual que no repara en su duración. Pero eso no contrarresta, en nada, la acción mental que ejercemos sobre la imagen en términos de su fantasía temporal al atribuirle un pasado que fue presente o un futuro inevitable como lo es la muerte, tanto del sujeto que mira como del sujeto que posa; la tergiversación del tiempo es lo que aquí cuenta.¹¹⁹ Pues, ¿cómo es posible que la fotografía, siendo presente, sea capaz de hablarnos del estado mental y psíquico con el que decretamos al devenir en términos de una división temporal? A través de ella tenemos acceso a lo que fue presente y que se actualiza por la evidencia de que lo fue y que llega hasta nosotros (los rayos de luz que emanaron de quien posaba frente al objetivo) como una impresión susceptible de ser significada. Por otro lado, también tenemos acceso a lo que inevitablemente terminará por alcanzarnos. El pesado parámetro de la existencia humana, el futuro inevitable de la finitud acarreado y arrojado desde el futuro hasta nuestro presente. La fotografía logra sostenerse con tal tensión que lo que aparenta mostrarnos es el ineludible presente perpetuo, del cual podemos o no afirmar su existencia, pero que en estricto sentido es lo que únicamente tenemos ante nosotros como el verdadero tiempo, como conciencia pura.

¹¹⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁹ La fotografía es para Barthes contingente y lo contingente nos remite a lo incidental, a lo casual, sin embargo, esa contingencia no puede y no suele salir de su identidad con lo representado. Efectivamente, para nuestro autor, una pipa será siempre una pipa, unos brazos cruzados serán siempre unos brazos cruzados. Pero, al estar fuera del alcance del *desafío* propinado por el fotógrafo (lo cual, de reparar en ello, lo único que se lograría sería la reconciliación del *operator* con el sentido socio-cultural en el mito y que, de hecho, la mayoría de las veces es lo que se logra), la fotografía logra la generalidad vía una máscara. Esa máscara, según Barthes, conecta de inmediato a la fotografía, no a la pintura, sino al teatro, donde el sentido del maquillaje y de las máscaras mismas es el de sugerir el malestar propiciado por la conciencia de muerte; una máscara en el teatro es la sugerencia de lo vivo y de lo muerto. La máscara en fotografía vendría a ser un vínculo mitológico incómodo, un hecho que arrebatara la atención y nos pone ante el destino, es algo que, ante la muerte como algo incomprensible “fictificará gracias a lo imaginario” (Fragmentos de un discurso amoroso).

CAPÍTULO IV

ACERCA DEL CINE

IV. 1 El pensamiento y el espacio-tiempo como conceptos dinámicos a partir del cine

¿Qué es lo que otorga su carácter móvil al cine frente al estatismo fotográfico? ¿Qué le sucede a la noción de instante tras el uso que el dinamismo hace de éste en el cine? ¿Cómo se comporta la imaginación frente a un tipo de expresión que *figura* al fluir imaginario? En el cine hay la intención de formalizar un discurso sobre el tiempo a través de un lenguaje hecho de y con imágenes. El pensamiento se sale de las arcas de la lengua y se coloca en su primigenia necesidad dinámica e imaginaria oponiéndose a la sentencia romántica, según la cual, tanto el cine como la fotografía quedaban a la sombra de la técnica, la industria y la reproductibilidad, mientras que de la pintura y de la literatura seguían emanando destellos de luz creativa.¹²⁰ En este planteamiento, que al paso de las décadas resultó mostrar incompatibilidad con el advenimiento de dos nuevas formas artísticas de pensamiento, representación, expresión y comunicación de ideas, acomodó apresuradamente a la fotografía y al cine en el terreno de lo objetivo y a las viejas artes en el de lo subjetivo. Así, aquellas quedarían supeditadas y limitadas por su carácter testimonial, mientras que éstas quedarían dentro del espíritu artístico. Si bien la pintura pasa por una mirada que le otorga la intención de realismo a lo *figurado*, tanto la fotografía y el cine pasan a ese realismo de manera automática en lo relacionado a la captura lumínica de lo filmado; es la constitución

¹²⁰ La reproductibilidad técnica cuestiona toda autenticidad de la obra en un sentido político, como documento histórico, pero también artístico, como algo de lo cual la falsificación escapa. Al perder su valor *aurático*, la obra es despojada del grado máximo de identidad, es decir, de su existencia planteada en el terreno del *aquí* y el *ahora*. —La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en sus situación singular actualiza lo reproducido” (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 44-45).

de los aparatos la que se encarga de hacer a un lado cualquier resquicio subjetivo que pudiese *manchar* la imagen obtenida; por primera vez el ser humano no era un intermediario entre él y la realidad.¹²¹

Esta problemática propia del s. XIX jugó un papel importante en lo referente al subjetivismo y objetivismo en la fotografía y, por supuesto, en el cine; sin embargo, el pensamiento ampliaría su definición hacia esta nueva manera de ver y representar el movimiento en términos dinámicos. Las contribuciones teóricas y prácticas al respecto fueron numerosas y de logros monumentales acompañados de cambios tecnológicos, científicos y geopolíticos.

Las vanguardias son un claro ejemplo de ello al oponerse radicalmente a la lógica narrativa propia de la literatura y que a pesar de haber estado marcadas por la ideología engendraron maneras distintas de la *praxis cinematográfica*.¹²² Está de sobra mencionar la influencia determinante que este aspecto ejerció (y ejerce) sobre el cine, debido ello al financiamiento otorgado por los aparatos estatales con fines propagandísticos. Por esta razón no debería de ser, por ningún motivo, obviado ni desapercibido; sin embargo, no viene a tema en este análisis que persigue exponer aspectos de índole teórico en lo concerniente al papel que tanto el *tiempo*, el *movimiento* y la *imaginación* tienen en este nuevo lenguaje. A este respecto diremos que la consolidación del cine parte de diferentes realizadores que teorizaron al respecto (Marinetti, Vertov, Walter Ruttmann, Ricciotto

¹²¹ La *imagen material* para el dispositivo fotográfico posee una característica peculiar que la diferencia de otras imágenes materiales como la pintura porque, en cierto sentido, en aquella puede no haber interacción humana. Es el dispositivo capaz de realizar el proceso de producción de la imagen desde su obtención hasta su representación. ¿Se podría decir que el proceso mediante el cual la imagen mental es reflejada como imagen material en la pintura, es el mismo que el de la imagen mental reflejada en una fotografía o en una secuencia de éstas? ¿Es el aparato un símil de la maestría ejecutada por la mano de un pintor al deslizar el pincel sobre un lienzo? Dificilmente podría responderse afirmativamente esta pregunta. Se le ha otorgado cierta libertad a los aparatos gracias a su funcionamiento óptico con el fin de obtener imágenes independientes a la intervención humana, por lo que aquello que podríamos reconocer como subjetivo en la pintura se coloca en otro plano tanto para la fotografía como para el cine. No hay cuestionamiento alguno sobre la composición lumínica recogida por la cámara y eso lo reconozco como el aspecto objetivo de lo que una cámara es capaz de realizar gracias a su mecanismo.

¹²² —Es creadores de las vanguardias no supeditaron la imagen a la narración o a la acción sino que se desprendieron de la lógica-causal de los acontecimientos para que la imagen definiera su propio territorio. Consideraban que la intención de liberarse de los presupuestos narrativos supondría para el espectador la posibilidad de armar su propio sentido, ajeno al que el filme pudiera tener en sí mismo. El espectador, entonces, tomaría parte activa en la construcción del proceso comunicativo del pensamiento” (Omar Ardilla Murcia, *Cinesentido* [Blog]. Colombia, junio 2008. Disponible en: <<http://cinesentido.blogspot.mx/2008/06/las-primeras-vanguardias.html>>. [Consulta: 25 de enero del 2015.]

Canudo) y que le dieron un lugar preponderante: el de ser un medio de expresión, un lenguaje, un arte y el de ser una industria con alcances lucrativos muy extensos. En este sentido el cine es capaz de inventar lo imaginario en un sentido *poético*; es un modo de pensar inmerso en la organización temporal, lógica y dialéctica, de *elementos* que no necesariamente son signos convencionales como en el caso del lenguaje escrito y hablado (palabra y sonido respectivamente), o como en el caso de la matemática (variables), sino de signos que se identifican con su referente, al menos en principio, puesto que un objeto, además de ser él mismo, pudiese significar algo distinto si se le pone en relación con otros objetos o en un contexto determinado. Nos dice Mitry: “Lo cual nos lleva a definir al cine como una forma estética (tal como la literatura), que utiliza la *imagen* que es (en sí misma y por sí misma) un *medio de expresión* cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un *lenguaje*”.¹²³

El cine es lenguaje con respecto a los medios de expresión. Si bien estos esbozan ideas, el cine las hace explícitas mediante una relación de imágenes afirmadas a partir de la aprensión sensible, *empírica*; pero que no juega con la intención de hacer de lo fugitivo algo estático (como en el caso de la abstracción empleada por la palabra), sino que reafirma ese aspecto fugitivo, lo usa como medio de acceso al raciocinio mediante una imagen mimética y no mediante un símbolo convencional. Una palabra es un signo convencional en el sentido de que ha perdido, hasta cierto punto, su conexión con el objeto que designa. Para emplear palabras y comunicarme mediante ellas, no necesito evocar su referente concreto, pues significan conceptos y han alcanzado un grado de abstracción bajo el cual puedo hablar de cualquier objeto que pertenezca a la clase a la que me refiero. La palabra “silla” designa al concepto para cualquier cosa que cumpla con las características necesarias para serlo, pero no una silla concreta, aunque esto sea viable, con lo cual, dicho concepto me sirve para referirme a cualquier silla tanto como a una concreta. La versatilidad de un concepto tiene esta doble dirección; sin embargo, cuando lo empleo para referirme a *esta silla concreta*, se debe más a su poder abstracto que a su posible uso particular; puedo designar una silla, precisamente porque el concepto, gracias a su extensión, me lo permite y no porque haya alguna relación fáctica entre la palabra y el

¹²³ J. Mitry, *op. cit.*, p. 45.

objeto concreto más allá de un resquicio que me la recuerda (y que, por cierto, lo hace con respecto a un objeto específico, diferente siempre).

Ahora bien, usamos los conceptos con una intención extensiva más no cualitativa puesto que definir un concepto me lleva necesariamente a enumerar unas particularidades concretas o a relacionar sujeto-predicado (sintética o analíticamente), pero esto no es necesario en términos de comunicación práctica, sino teórica y lógica. Para comunicarme no necesito tener en mente la definición de un concepto y muchas veces, ni siquiera, el sentido preciso de una palabra. En la comunicación diaria, nos limitamos a *señalar*, a *darnos a entender* para solucionar problemas o deseos concretos que son bien entendidos, por el emisor y el receptor, más por el peso de códigos convencionales (gesticulación y conductas, es decir por su sentido semántico) y locales que por las definiciones propiamente dicho. Como dice Mitry, “El lenguaje es rico en representaciones simbólicas, en locuciones imaginadas y vivas”.¹²⁴ Esta característica convencional del lenguaje comparte mucho con el uso comunicativo empleado por el cine. La necesidad lógica de tener en cuenta la definición de los conceptos se acerca más a la intención de legalizar el pensamiento en pos de la consistencia argumentativa y del sentido de verdad (contradicciones, paradojas del lenguaje etc.) que a solucionar problemas concretos de comunicación y lo es por una razón de no poco peso, pues al estar determinado el lenguaje popular, por la solución de problemas concretos, el uso de los conceptos y de las palabras obedecen más a los estados emocionales producidos por ellas que a la necesidad lógica de emplearlos correctamente. Recordemos que las palabras están inmersas en un flujo contextual, acompañadas de gesticulaciones que forzosamente se traducen en imágenes que yo *siento y percibo* a la hora de escuchar a alguien: puedo percatarme de una intención más por los gestos empleados cuando alguien me dice algo que por lo que intenta comunicar vía su discurso. “La significación abstracta, de carácter más intelectual, es el lenguaje de la lógica. Pero, por una curiosa paradoja, en razón de las estructuras gramaticales, son las palabras abstractas las que provocan las mayores confusiones”.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁵ *Idem.*

Pues bien, si asumimos como premisa que el uso del lenguaje vale más por sus atributos concretos que por lo que la lógica hace de él, entonces asumimos también la importancia de las imágenes que lo acompañan. Y esto es cierto, al menos cuantitativamente; es mayor la cantidad de individuos que lo usan en este primer sentido que en el segundo. Sin restar la indispensable tarea que el estudio lógico y científico aportan al desarrollo de la humanidad, me parece que se habla de dos dimensiones distintas y que por ningún motivo cabría hacer una comparación donde alguna de ellas sobreponga su valor a la otra. Simplemente me limito a señalar como se comportan con la finalidad de extraer la importancia imaginaria de su uso en el lenguaje popular y su relación con el cine.

En la comunicación cotidiana importa más la influencia de las imágenes que el uso de las palabras en su sentido preciso. Naturalmente no hay escisión alguna entre los dos elementos, sería un error presuponerlo; sin embargo, cuando hablo con alguien, su imagen, acompañada de su discurso, me muestra, me transmite y me provoca estados de ánimo. Este conjunto de cosas podría definirse como un *pre-juicio* que se termina de definir gracias al razonamiento elaborado vía la relación de conceptos y razonamientos, pero que en un primer momento estuvo determinado por una *intención*. Este proceso es un ejercicio de traducción, convertimos los estados de ánimo y la intencionalidad en palabras, debido ello, a que las palabras tienen un carácter de fijación que no tiene lo otro. Aquello es volátil y se da en un sentido no prescriptivo, al contrario de lo transmitido por éstas. En el lenguaje cotidiano, las palabras reafirman al estado de ánimo o a la intención, traducimos en términos racionales lo que deseamos. En el cine, esto cambia, puesto que, al representar ideas mediante imágenes concretas, la necesidad conceptual no se da sino posterior al estado de ánimo producido intencionalmente en una imagen. Es como si intentáramos averiguar algo de alguien sin que use palabra alguna (el cine mudo o el cine que se reduce únicamente a imágenes) para definir lo que quiere transmitir, siendo que gracias a sus actos lo logramos y el cine representa actos. Este procedimiento es explícito y hasta un recurso narrativo en el cine. Generalmente, los primeros minutos del film nos exhortan a visualizar en imágenes la trama a desarrollar, acto seguido viene su explicación mediante la presentación y desarrollo de actos determinados en los que, el mismo diálogo, es parte de esa sucesión. La introducción de los personajes es, casi siempre, bajo esta figura, pues al

ser presentados, la cantidad de información visual al respecto es confirmada por el desarrollo de los mismos a lo largo del film.

Por citar dos ejemplos: *Japón* de Reygadas¹²⁶ es un relato que nos cuenta cómo un personaje pasa de la oscuridad a la luz encarnado éste en la figura de un hombre (Alejandro Ferretis) que acude a la provincia mexicana de Ayacatzintla, Hidalgo, para quitarse la vida. El film comienza con la toma subjetiva de un túnel vehicular que poco a poco alcanza la salida en la que el destello luminoso es enceguecedor. El resto del film “*explicará*” este trayecto que, en un principio, dura pocos segundos y que, en su desarrollo, mostrará una relación poética que va de la pulsión de muerte a la pulsión de vida representada por un personaje atormentado.¹²⁷ El otro ejemplo, caracterizado por su complejidad y belleza es el relatado por Terence Mallick en *El árbol de la vida*,¹²⁸ cuyo principio nos coloca ante un mundo debatido entre el instinto y la gracia y que alcanzará tintes cósmicos acerca de la creación y la indiferencia de la naturaleza ante un problema local y singular de una familia texana que sufre la pérdida de un hijo. La historia se debatirá en el recuerdo del mundo infantil de uno de los hermanos del niño acaecido (Sean Penn): la relación con sus padres y con su hermano, así como también el recuerdo de aquel mundo inocente. ¿Una ruptura narrativa de estos aspectos? Podría ser, pero, más allá, lo importante es cómo una reflexión visual de los fenómenos cósmicos sirve de catapulta para contarnos una historia explicada y representada por un opuesto dialéctico, el tema central del film: la pérdida de un hijo y la pérdida de un hermano inmersos en el recuerdo de la infancia. Si bien la trama del film no es una explicación de las imágenes iniciales, si es un elemento que lo tensa por contraposición. Es un contraste que hila la indiferencia de la naturaleza, contenida toda ella en la condición humana. Tal como si los estados de ánimo fueran la síntesis de la creación, no ya en su condición natural, indiferente y necesaria, sino producto de las decisiones humanas, pero que además no tienen ningún vínculo que los una necesariamente, sino que

¹²⁶ Vid. Carlos Reygadas, dir., *Japón* [Drama], Carlos Reygadas y Jaime Romandía, prods., 2002.

¹²⁷ Salvador Velasco, *Eros y Tanatos en Japón de Carlos Reygadas*, en El Ojo que piensa [Blog], México, diciembre 2011, p. 2. Disponible en: <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/187>>. [Consulta: 25 de enero del 2015.]

¹²⁸ Vid. Terrence Malick, dir. *The Tree of Life*, [drama], Estado Unidos, 2011. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=rTofu50MiDc>>. [Consulta: 25 de enero del 2015.]

son vínculos contruados, inventados si se quiere, pero que el poder de su invención no radica en mentira alguna, sino en la posibilidad de develar una verdad hecha y contruada a partir de elementos ajenos.

IV. 2 El perfeccionamiento de la imagen mental

Bien, pues esta característica del cine que obliga al espectador a generar relaciones aleatorias entre imágenes es lo que hace la diferencia con respecto a la palabra entendida tanto como representación de un objeto, como de un concepto. Hay en el cine una liberación de estas necesidades. Si bien la palabra viene a explicar la imagen, en el cine la imagen se explica por sí misma gracias a una lógica interna que hace que las imágenes contenidas en él tengan sentido por su relación y posición al interior del mismo. Su función es simbólica.

Pero la filosofía trata con palabras y si hay una intención de ver en esta disciplina una influencia del cine que pueda movilizar su quehacer conceptual habrá que encontrar un modo de aplicar esa característica propia del cine donde lo abstracto no se consolide como ideas carentes de movimiento, es decir, donde el sentido de lo abstracto quede a merced de la actividad imaginaria.¹²⁹

¹²⁹ Hay a su vez un intento de hacer efectiva la influencia del cine en la palabra. Un ejemplo de ello es Walter Benjamin, pues en sus textos es capaz de trazar una ruta que va de las imágenes a las palabras. Influenciadas éstas por los sofismas verosímiles de aquéllas, Benjamin es capaz de mostrarnos esos recovecos del pensar en los que se cumple aquella sentencia barthesiana, según la cual «La vida privada» no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto» (R. Barthes, *op. cit.* 43-44), pues al ser la vida privada esa esfera protegida contra la necesidad cultural de devenir imagen entonces la posibilidad de auto pensamiento es la única actividad que da noticia de la exclusión con respecto al mundo externo saturado de información visual. Ese auto pensar es un acontecimiento singular, nos refiere a nosotros mismos como seres capaces de imaginar el mundo desde un lugar alterno al dictado por la cultura. Esta visión particular, por ejemplo, es característica de la niñez, pues en esa etapa de la vida los objetos nos parecen peculiares, nos revelan esas soledades de las que también hablaba Barthes («La vida está hecha así, a base de pequeñas soledades»; *Ibid.*, p. 27) de una manera natural, cotidiana, insistente, peculiar. En la niñez, el contacto con los objetos que nos rodean está *fresco*, pues la intervención de la cultura no ha influenciado del todo la determinación de esa relación, la cual puede calificarse de fantástica. Podría pensarse que los cambios históricos de relevancia llevan esta característica. Los fenómenos nacientes son, hasta cierto punto, inmaculados, al menos en un sentido teórico, o mejor dicho, para el teórico capaz de asombrarse frente a ellos y establecer un tipo de diálogo semejante al del infante con su mundo. Como para el niño su relación con los objetos se torna novedosa y cargada de curiosidad, para el teórico, los fenómenos culturales que irrumpen en

El lenguaje trata con ideas, es decir, con relaciones de imágenes que comunican y expresan contenido mental y es hasta estos lares que la noción de pensamiento tuvo que ampliarse para contener lo que el cine propone, pues en éste se pasa de la imagen a la idea de manera fáctica. Nos dice Mitry: –Se observa de paso que, en los «medios de expresión» se accede a la idea (vaga, imprecisa) pasando *primero* por la emoción. Por el contrario, con el lenguaje [ya contenido el cine en ésta definición] se accede a la emoción pasando *primero* por la idea”.¹³⁰ Este hecho —el de sentar las bases del cine como lenguaje alterno al de la palabra— genera por sí mismo una forma novedosa de pensamiento hecho con imágenes mentales dinámicas. Continúa Mitry:

el escenario histórico también lo serán. La intencionalidad cinematográfica de Vertov, por ejemplo, lleva este halo de ímpetu y de reconocimiento de lo nuevo. Así, la cámara se empapa de curiosidad infantil (en su film *El hombre de la cámara*) y se dispone a entrometerse en la vida cotidiana de la Rusia Bolchevique mediante el film, pero más allá, mediante el fotograma. El fotograma es el culmen de la curiosidad del *cine-ojo*, es la unidad última en la que se podría establecer un diálogo con la realidad, ya no desde el punto de vista cultural, sino desde otro radicalmente nuevo, cuya aparición dependerá de una propuesta teórica: la necesidad de interponer entre la realidad y el ser humano una mirada independiente inventada por una máquina y por un montaje que descubrirían un tipo de verdad sin precedente. El fotograma es justo ese recoveco que nos muestra algo invisible, algo donde, por simple determinación física, el ojo humano no podría posarse; el fotograma es un recoveco de pensamiento. Pues bien, Benjamin asemeja esta curiosidad infantil en la que esos rincones de la realidad se manifiestan, siendo que este autor no rescata las imágenes de esos rincones con fotogramas, sino con palabras. La palabra en Benjamin se torna imaginaria por este simple hecho. En *Las imágenes que piensan* (en Walter Benjamin, –El libro de los sueños”, en *Obras completas*, Libro IV, vol. 1, pp. 250-389) las frases llevan este sentido, pues son, en su mayoría frases cortas, contundentes, que nos remiten a imágenes concretas y simples, pero que, al mismo tiempo, salen de esa parquedad para mostrarnos una realidad nueva mediante la percepción del autor que subjetiva sus vivencias en otros entornos (Moscú, Nápoles, Weimar, París, el mundo onírico, el culinario, el de las prostitutas o el de las finanzas) ¿No es acaso un ejercicio de este tipo el que Vertov hace en *El hombre de la cámara* por ejemplo? ¿No acaso Benjamin nos redacta la velocidad a la que corre la vida moscovita tras la Revolución de Octubre al mismo modo como lo hace Vertov con las imágenes del ferrocarril y del tranvía? Las frases de *las imágenes que piensan* podrían incluso compararse a las que componen un guion cinematográfico, con la única diferencia que, en el guion, el sentido de las imágenes concatenadas aún no toman su forma definida hasta llegar al producto filmado (el encuentro) y más allá: hasta llegar al producto montado (el film). El producto montado, en Benjamin, lo conforma el texto en su conjunto y la posible relación entre éstos reunidos en compilaciones o libros; lo cual, por cierto, no está a merced del autor, sino del lector. Esto es bastante claro en su texto *Algo nuevo acerca de las flores* (en W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 30), donde, mediante un zoom literario nos redacta el advenimiento cultural de la fotografía. El método de representar imágenes mediante su montaje es sustituido por un método con el mismo fin pero no con los mismos medios, digamos que las palabras son *imaginadas* gracias a la fotografía, al cine e incluso a la publicidad. Referido a este tópico, Luis Peña Martínez nos dice: –Precisamente, *Dirección única* (en realidad *Calle de dirección única*) está concebido como un —~~montaje~~” literario de textos heterogéneos y fragmentarios donde los encabezados simulan los anuncios o carteles colocados en las paredes o las puertas de una calle. Se trata de una escritura rápida que imita la velocidad del lenguaje publicitario y del cine y la fotografía” (Luis Peña Martínez, *La escritura fragmentaria de Walter Benjamin: los cuadros de un pensamiento o imágenes que piensan* [en línea]: <https://www.academia.edu/1872930/La_escritura_fragmentaria_de_Walter_Benjamin_Cuadros_de_un_pensamiento_o_Im%C3%A1genes_que_piensan_Denkbilder_>. [Consulta: 26 de febrero del 2015.]).

¹³⁰ Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 45.

Y no olvidemos subrayar una diferencia capital; a saber, que si el arte traduce el movimiento, lo *significa* más de lo que lo expresa. Y no lo significa precisamente, sino porque no lo posee. El cine, por el contrario, no lo significa: lo *representa*. Si significa es *con* el movimiento, *mediante* el movimiento. Donde éste era un fin no hay para él más que un comienzo.¹³¹

Cabría preguntarnos a qué movimiento nos referimos cuando hablamos de su representación en el cine: ¿al movimiento *psíquico* o al movimiento *material*? Y si esta distinción es pertinente, ¿valdría la pena preguntarnos acerca de la similitud que guardan las imágenes mentales con respecto a las imágenes móviles o incluso con respecto a las imágenes fijas? ¿Es la misma imagen contenida en la mente la que se nos representa en el cine y en la fotografía? ¿Por qué hablar de representación y no de presentación o expresión? Las imágenes del cine son reiterativas con respecto a las imágenes mentales y aunque evidentemente hay diferencias físicas, situacionales, químicas etcétera, las imágenes fotográficas (y cinematográficas) son un perfeccionamiento de las imágenes mentales. Mitry demuestra lo volátiles que son éstas en el sentido de la influencia que le imprimen aspectos emocionales, memorísticos, etcétera, propios del psiquismo y que por esa misma razón solicitan de su artificialidad estática. El lenguaje está marcado por su semejanza sólida y abstracta con la que podemos hilar juicios y apreciaciones de la *physis*. El perfeccionamiento de la imagen cinematográfica y fotográfica tiene pues este sentido y se refiere a su capacidad de permanecer en el tiempo, así como también a la de su reproducción, la cual amalgama y garantiza su pretendida perpetuidad y que su movimiento (en el caso del cine) no es intrínseco a la imagen por sí misma, sino a su relación concatenada con otras imágenes. Ahora bien, si esta relación se da en el pensamiento, el cine vendría a ser un perfeccionamiento de esa relación en los términos descritos; hay pues un vínculo de similitud entre el dinamismo psíquico y el dinamismo real con respecto al representado en el cine: son su perfeccionamiento.

Asumir que el pensamiento es una relación de ideas es asumir también una relación móvil de esas ideas, de imágenes que necesariamente nos remiten a *un* objeto específico.

¹³¹ *Ibid.*, p. 63.

Pensar, en este sentido, es traer a la mente una imagen, nebulosa o no, que asume relaciones con otras imágenes: –De todas formas, el pensamiento no se preocupa por ser nominalista o conceptualista. Él es según los días, según el humor, según la importancia, también, que el objeto en el que pienso puede tener en el pensamiento en gestación”.¹³² El pensamiento se concibe, pues, gracias a imágenes *relacionándose*, es dinámico y espontáneo:

Ahora bien, denomino «pensamiento» a un esfuerzo de creación, de concepción o de comprensión a partir de cosas desconocidas o mal conocidas, incomprendidas o mal comprendidas. La toma de conciencia, la formación de algún juicio nuevo; y este pensamiento no puede prescindir de imágenes que no podría dejar de concebir.¹³³

El cine es una forma de pensamiento, que da cuenta de su dinamismo, de sus relaciones imaginarias y de su espontaneidad con respecto a las situaciones contundentemente nuevas con las que se encuentra a cada momento. Sin embargo, para sostener esta premisa, cabría señalar, por contraste, otro tipo de pensamiento que no se constituya a partir de imágenes, sino de palabras-concepto. El problema del pensamiento sin imágenes también es esbozado por Mitry, en el cual, sin embargo, no entraremos por delimitación de nuestro tema; pero cabe decir que ese tipo de pensamiento es reducido por nuestro autor a su condición empírica en la cual toda representación por muy abstracta que sea nos remite a una imagen mental primigenia y con ello permitir a la noción de lenguaje ampliarse por encima de lo que hasta antes de la aparición del cine parecía evidente y que era la constitución del pensamiento a partir de la palabra, pues, al no conocer otro molde por medio del cual el pensamiento pudiese expresarse, era reconocida como la única vía de su manifestación. Dice Mitry: –Un lenguaje es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos”.¹³⁴

¹³² *Ibid.*, p. 73.

¹³³ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁴ *Idem.* A este respecto, otro tema que queda abierto es el del papel que la imaginación tiene en un lenguaje como el matemático, pues al tratar con formas abstractas podría pensarse que todo contenido sensible responsable de la figuración mental quede excluido. Sin embargo, esto carece totalmente de sentido, pues en el avance matemático que tiene que ver con la especulación (rigurosa, por cierto, pues al tratarse de demostraciones y tautologías, no podría quedar de lado de la contundencia con la que las ecuaciones son pensadas y demostradas), la imaginación tiene un papel preponderante, al menos en segundo o tercer orden; si bien en una variable cabe la totalidad de posibilidades, en tanto que elemento híper-abstracto, y aun cuando de

El cine fecunda, pues, la posibilidad de ampliar nuestra noción de lenguaje hacia un contexto en el que el pensamiento se torna dinámico y que, por tanto, tendrá la responsabilidad de inventar ese pensamiento propio. Pero, ¿qué postura es la que el cine toma frente a este desafío? La discusión entre el objetivismo y subjetivismo propia de la fotografía fija se extiende hasta el cine y en un principio se da una contraposición entre su uso científico y su uso comercial e industrial al llevar a la pantalla historias elaboradas a semejanza de la novela, por un lado, y otras de tipo documental, por otro. Aumont se refiere a la capacidad de los cineastas para elaborar e inventar atmósferas que sugieran situaciones en las que el espectador se vea orillado a buscar sentidos en lo que el plano muestra desde ángulos y posiciones de cámara distintos a los planteados por la linealidad perceptual que va de la *sensación* a la *idea*: el cine, literalmente, *figura* un tipo de experiencia que construye sensaciones, sentimientos y raciocinio a partir de imágenes mentales cuyo referente son imágenes grabadas en un soporte. Las ideas se encuentran *concretamente* en los fotogramas y en la sucesión de ellos como objetos representados, sean simbólicos o referenciales: «Un concepto, lo que se ha «concebido», es una idea, una noción, pero una idea puede desarrollarse, aplicarse, elaborarse; desde Kant, el término ha adquirido en filosofía una connotación dinámica que insiste en el destino de la idea».¹³⁵

Las ideas no son monolíticas y su elaboración es un plan necesario para los inicios del cine, pues de ello dependería su emancipación con respecto a la palabra y la construcción de un pensamiento hecho a su semejanza. Pero su construcción a partir de

ello pueda presumirse cierta independencia de lo sensible (que de hecho la hay y es tan simple como localizar la independencia imaginaria cuando hablo o leo, es decir, cuando trato únicamente con palabras y con ellas puedo articular razonamientos y comunicación), es de ahí de donde proviene. La posibilidad de un pensamiento sin imágenes proviene más bien del entrenamiento social con el que nos comunicamos desde hace siglos y que tiene que ver más con un molde adecuado al pensamiento relacionado con las palabras que con la independencia imaginaria de ese pensamiento.

¹³⁵ J. Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine en los grandes directores*, p. 20. El sentido del análisis del texto de Bresson que nos ofrece Aumont tiene la connotación aparente de la percepción tradicional, pues gracias a la intención de modificar y construir una realidad alterna a la socio-cultural, es que la noción de *modelo* tiene sentido. El plano detalle usado por este cineasta, en filmes como *El carterista*, construye esas verdades alternas a la del *actor* propiamente dicho, donde la gesticulación (al estilo teatral) adquiere sentido como escultura, como modelo en la noción bressoniana de *encuentro*. «Bresson sabe, claro está, que el mundo no está dotado de un sentido, [...]; también sabe que no es posible conocer directamente la verdad de lo real, porque dicha verdad no tiene aval no significante. Si cree en cambio, que pueda vislumbrarse con dificultades y fugazmente, en sus destellos e intermitencias. A esas intermitencias de la percepción de la verdad de lo real Bresson les dará el nombre de *encuentro*» (*Idem*).

imágenes en movimiento no es el único elemento en juego ni el más relevante a la hora de emprender semejante empresa, sino la noción de *verdad* que ahí se debate. De ser estática pasa a ser dinámica, pero, aun cuando se pensaba que lo dinámico estaba expresado en manifestaciones artísticas pre-cinematográficas, las carencias de este planteamiento no pudieron ser apreciadas más que con el advenimiento del cine. Así, las ideas son algo a construir que no están de por sí en los códigos socio-culturales a los que se ciñe la *percepción* humana en su domesticación lingüística. Si bien atribuimos al cine una capacidad dual de la *experiencia* (la dinámica y la promulgada por un cine como el de Hollywood, en su vertiente comercial que sigue siempre las mismas estructuras dramáticas de principio-nudo-fin, las mismas metáforas para significar siempre las mismas ideas, etcétera) es porque existe la posibilidad de moldear su actividad en los mismos términos en los que lo hace la lengua (escrita y hablada, específicamente en la novela, es decir, ante lo que las primeras vanguardias se opusieron) y porque nos viene a mostrar la potencialidad dinámica del pensamiento en una forma autorreferencial. El pensamiento se autoafirma, por su esencial dinamismo, gracias a las imágenes concatenadas permitiendo un escenario en el que la creatividad del realizador se monta en la espontaneidad.¹³⁶

Aumont, siguiendo a Robert Bresson, retoma esta idea como si fuera la *percepción* la que está en juego, pero esa percepción es descrita de manera peculiar; es un *ir al encuentro*, lo que consiste básicamente en la naturalidad de lo acontecido mientras se filma.¹³⁷ Es un

¹³⁶ Hasta ahora no ha aparecido otra forma tan contundente de moldear nuestra manera de pensar, pero en el horizonte histórico aparecen ya bastante consolidadas algunas de ellas; por ejemplo: la imagen virtual. A este respecto véase: José Luis Brea, “La era de la reproductibilidad electrónica”, en *Las tres eras de la imagen*, cap. 3, p. 75.

¹³⁷ Este recurso es explotado por realizadores a los cuales cabría encajonar en la noción bressoniana de *encuentro* y que además obedece a ese punto intrínseco de la teoría implícita en los cineastas que no necesariamente se han preocupado por elevar su quehacer a niveles científico-académicos, sino que por el contrario, dicha teorización toma un lugar preponderante en el quehacer mismo de la actividad cinematográfica de un modo instintivo, frontal y espontáneo. El problema que ahí encontramos es el de la necesidad práctica y cinematográfica de plantear un camino distinto en el proceso cognitivo que va de las sensaciones a la idea pasando por la necesidad de *concebir* lo que se quiere mostrar y donde la imaginación toma un lugar imprescindible: Es, por el contrario, una necesidad *imaginaria* tanto en las intenciones del realizador como en la recepción del espectador la que nos mostraría el punto de partida del *modelado*. Herzog es un vivo ejemplo que bien podría sostener este argumento. *Vid. Clases Magisteriales*, conferencias de Werner Herzog en Festival de cine 4 en 1, 22/11/2012 [en línea]. Disponible en: <<https://vimeo.com/56029436>>. [Consulta: 6 de enero del 2015.] La idea de Herzog en estas conferencias mantiene una radical contraposición al *Cinéma Vérité* de los años sesenta en pos de la invención de la *verdad*,

encuentro que conforma una ruptura radical entre lo que debería esperarse a partir del guion (es decir de los planes a *ejecutar*) y lo que realmente acontece cuando la cámara filma, tal como pasaba en el capítulo anterior con respecto a la fotografía y su imposibilidad de determinar lo que en el cuadro aparece, pues la realidad es interpelada en términos de lo que el realizador puede imaginariamente poner en ella. Nos dice Bresson: «No tener alma de ejecutante. Encontrar, para cada toma, nuevas maneras de condimentar lo que había imaginado. Invención (reinvención) inmediata».¹³⁸ Y esta nueva manera de redactar los hechos es la que moldea dicha noción de *verdad* a partir de su apariencia móvil, es una ruptura temporal que nos muestra a la realidad construida a partir de momentos precederos, que difícilmente puede ser sostenida y sometida a lo eterno, pasa de ser racional a ser emocional.

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales immanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento se efectúa un análisis sensible de éste.¹³⁹

Esta última frase de Deleuze es imprescindible, pues si el movimiento está relacionado con la posición de los objetos en el espacio, quiere decir que estos ocuparán una situación que no puede prescindir del hecho de captar un cambio de su posición. Los análisis cuánticos de la materia llevan este sentido: nos percatamos del cambio interno de trozos de materia contenidos en los objetos gracias a la extensión tecnológica de los sentidos. Esta idea acompaña al cine en su desarrollo tecnológico y convierte a los movimientos, posiciones y ángulos de la cámara en una extensión sensorial que moldea la percepción, o mejor dicho, la invierte, gracias a que la idea conformada de percepciones, tras el movimiento del montaje, genera sentimientos y sensaciones anteriores a una elaboración conceptual y racional. Pero acompañado de esta nueva noción del movimiento,

no con los hechos reales registrados por la cámara, sino con elementos que, literalmente brincan, al momento de contar y filmar una historia.

¹³⁸ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, p. 10.

¹³⁹ G. Deleuze, *op. cit.* p. 17.

viene también adherida la noción del tiempo; no sólo se perciben los cambios de posición de los objetos, sino también los de su duración. Por ello, la dinámica sensorial se sobrepone a la racional aportando una noción novedosa del tiempo desligada del espacio.

IV. 3 Vertov: el tiempo como discurso cinematográfico

En el cine, el tiempo no se petrifica más que en el sentido de su composición hecha a partir de imágenes fijas y el instante mismo se vuelve sucesión de instantes, tal como el pensamiento, a partir de ideas, es decir, se vuelve relación de éstas. En este sentido, podemos hablar de un nuevo punto de partida con respecto al tiempo, el cual es ahora comprendido, no sobre la premisa de su petrificación, como en la fotografía a manera de axioma, sino a partir de su fluir. Para el cine, el axioma no es el instante, sino el movimiento sin cortes, la sucesión fluida de instantes, la ilusión de continuidad, la cual, dicho sea de paso, no es característica alguna del aparato sensorial (recordemos que la atención *brinca* de punto en punto). Pero esto, como vimos, estaba ya contenido en la imagen fija, en el sentido de ver al instante como un fragmento *espacio-temporal* de duración infinitesimal. Es de mayor peso para la experiencia el sentido dinámico de la fotografía (su ser fenómeno, aun cuando el aparato nos revele imágenes propias de un juego algorítmico), que su sometimiento a la *objetividad*, propio de las ciencias exactas por una razón: las imágenes para la experiencia son masivas, las otras no, tienden a democratizarse cuando las construcciones científicas logran su cauce tecnológico, económico y político. Por ello, su ser fenómeno cuenta más para la experiencia que las pretensiones de objetividad que se le han adjudicado como un producto independiente de la acción creativa que la subjetividad pueda imprimirle.¹⁴⁰ O si se prefiere: esa objetividad pretendida se da única y exclusivamente dentro del fenómeno que señala gracias a la impresión revelada del objeto representado en el terreno científico. Tal como el juego algorítmico se perfecciona vía los aparatos que producen la imagen, la realidad misma lo hace con respecto a lo que se

¹⁴⁰ Este fenómeno es ya un superlativo con el advenimiento de las imágenes en la red. No podemos negar la apertura de información que internet ha traído a las sociedades contemporáneas.

nos muestra con esos aparatos para moldear y modelar la experiencia humana en su conjunto: el cine es, por tanto, no sólo un perfeccionamiento de nuestro modo de pensar, sino también de imaginar (en el sentido básico de producir imágenes mentales) y *percibir* (en el sentido Bressoniano mencionado arriba) el tiempo, puesto que, al igual que en la imaginación, el horizonte de sentidos posibles adjudicados a una imagen es infinito. No hay nada que relacione la sucesión de imágenes en función de lo que nos intentan mostrar, tanto individualmente como en su conjunto, más allá de lo que el contexto nos señala. Esa relación de situaciones es prácticamente infinita, pues las imágenes no están supeditadas por ninguna relación necesaria entre ellas y el uso de esta aberración ha producido clichés y fórmulas dramáticas de enajenación.

En cierta medida, el cine surge como una nueva forma de lenguaje ideográfico, con una diferencia importante: los símbolos cristalizados y convencionales de éste son remplazados por valores simbólicos fugitivos, que dependen menos de los objetos o los acontecimientos representados que del contexto visual en medio del cual se les sitúa. Contexto que, mediante las relaciones o las implicaciones que determina, carga a estos objetos o estos acontecimientos con una significación momentánea.

Así pues, las mismas ideas pueden ser significadas de múltiples maneras, pero ninguna de ellas podría ser significada cada vez mediante imágenes idénticas. No existe ninguna ligazón, ningún carácter de fijación entre el significante y el significado, en caso contrario, aquel se convertiría pronto en un signo abstracto desprovisto de las cualidades vivas que le son indispensables.

La idea, en la expresión filmica, está sometida a las condiciones de una realidad sensible de la que se sirve para nacerse valer. Nunca debe perjudicar al desarrollo lógico de esta realidad episódica y, por el contrario, debe identificarse con ella hallando ahí su propia finalidad.¹⁴¹

¹⁴¹ J. Mitry, *op. cit.*, p. 49. Este pasaje es rico en sus afirmaciones porque, por un lado, Mitry sugiere un cierto resquicio de la noción de *huella lumínica* o de *index* (de Peirce), analizadas por Dubois, en la que la fotografía estaría *físicamente* ligada a su referente (en esto consiste la esencia del lenguaje ideográfico, ligando al objeto fonética y visualmente con un dibujo, sin ser éste *icónico* y ni completamente *simbólico*), pero que, por otro lado, dichas nociones, resultan completamente obsoletas para la imagen en movimiento, en principio porque cualquier elemento metafísico es rechazado por él; y con razón, pues la noción de *huella* está montada sobre un principio axiomático, sobre un instante. Si mi imaginación, en la fotografía, está ligada al referente de la *huella*, en el cine esta huella se pierde totalmente en pos de adjudicar a los objetos puestos en escena un valor totalmente distinto de lo que son y podrían ser en tanto que *index*, *símbolo* o *ícono*. De ahí que, por ejemplo, el cine pueda elevarse hasta alcanzar tintes poéticos, pues todas las figuras del pensamiento-palabra se encuentran también en el cine, y tal como afirma Mitry, no porque éste se haya dedicado a deducirlas o derivarlas del lenguaje-palabra, sino porque son *formas* netas del pensamiento que encontraron

El mismo Flusser acepta este desbordamiento producto de la *espontaneidad* que representa una salida al juego algorítmico, aunque su planteamiento se queda corto, pues esta espontaneidad es, para nuestro autor, no para nuestro propósito, un fenómeno antagónico al maquinismo. Si concebimos al aparato como productor de objetividad o si lo concebimos como una extensión de la subjetividad del realizador en su uso y del fabricante en su constitución y su proyección industrial, la experiencia que proporciona modifica y sobrepasa el planteamiento dualista en el que se juega la particularidad propia del cine.

El objetivismo y el subjetivismo en el cine nos remiten al documental y a la ficción respectivamente. El primero corresponde con una postura teórica donde el objeto representado se asimila al objeto real: es un mostrar (o quizá, un de-mostrar) la realidad tal cual acontece, sin ningún trucaje ni artificio o elemento alguno de lo que en la Rusia Bolchevique se calificó de *burgués*.

El cine-ojo de Vertov es precursor de este género, aun cuando fundamentó su teoría en la espontaneidad cinematográfica rechazando cualquier tipo de guión, actuación o puesta en escena. El punto clave estaba en captar una *verdad* independiente al ojo humano que, posteriormente, ese mismo ojo reconocería como un descubrimiento, tan dotado de *realidad* que fácilmente podría convencer al espectador de la existencia plena de lo filmado en términos de una *verdad inventada* pero *real*. Ello significaría una filmación sin intervención subjetiva organizada en el montaje a semejanza del ritmo musical (recordemos que Vertov tuvo formación médico-científica y musical). Para Vertov, montar es organizar; de tal forma que es la realidad la que habla por sí misma, se auto-configura espacio-temporalmente de maneras novedosas con elementos registrados con la cámara:

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.

El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en su intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

salida únicamente vía el verbo, debido ello a que no se conocía una forma de elaborarlas y construirlas en su sentido dinámico en términos cinematográficos.

El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano.¹⁴²

El origen del género documental referido al pensamiento de Vertov no está más en el montaje que en su manera de rodar, pues las imágenes de sus filmes son producidas con la cámara por sí misma como testigo de los *hechos*. La no-intervención del ojo humano como el rechazo de la puesta en escena o del uso de actores daría como resultado documentos fidedignos extraídos directamente de los hechos. El género documental que hoy prima hasta nuestros días está basado en esa premisa. Sin embargo, en el nivel del montaje, dicha premisa no deja de ser válida, pues aun con los experimentos de éste director al respecto, la organización de las imágenes sigue buscando una respuesta al problema de captar la realidad al desnudo (y con ello revelar una verdad social, histórica, política y tecnológica), tal como si ésta fuese por sí misma sorprendida a través de un ojo liberado de la subjetividad en el sentido de que en cada plano, en cada fotograma, debe estar reflejada esa realidad (el *intervalo*).¹⁴³ El resultado de ello es, pues, una *verdad* emanada de la realidad misma. Pero nos preguntaremos: ¿qué tiene que ver todo este análisis con nuestro tema: el tiempo? Diremos que la noción de tiempo es su directriz, es el elemento que define al cine en los términos descritos: como un lenguaje y una forma de pensar. A favor de esto nos dice Dubois:

¹⁴² Dziga Vertov, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (extracto del ABC de los kinoks)*, en *Textos y manifiestos de cine*, p. 33.

¹⁴³ Cf. P. Dubois, *op. cit.* p. 25; donde compara esta noción con la de *raccord* cuyo sentido consiste la continuidad al interior de planos y escenas: vestuario, las miradas, posición de objetos y actores (regla de los 180°). Todo ello en coherencia con respecto a los planos precedentes de una misma escena. Para Vertov, por el contrario, esta continuidad, que no es propia de la realidad a mostrar queda saldada por su método en función de su negación. La realidad filmada contiene su propia continuidad a través de un pensamiento que la organiza (que la monta) y que está presente desde el ejercicio de la no-intervención de la cámara-ojo: el montaje es un todo construido a partir de rupturas espacio-temporales. El intervalo no es continuidad dramática, sino continuidad holográfica, es decir, una continuidad perteneciente a cada uno de los fotogramas. ¿No es esto lo que nos muestra en las escenas donde una editora separa los fotogramas en su film *El hombre de la cámara*? Más allá, si concebimos el método de Vertov a la luz de esta idea, anacrónica quizá, pero sugerente, el fotograma ¿no estaría proyectando, ya por sí mismo, una realidad-verdad completa desde un inicio, construida ella a partir de la indiferencia de la máquina cámara-ojo?, ¿una realidad-verdad proyectada hacia una dimensión psíquica que adopta todas sus características vitales y dinámicas, es decir, a un imaginario constituido ya a partir de la idea de este dinamismo?

Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el *cine-ojo* intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con el tema. Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en extracto de «yo-veo».¹⁴⁴

Lo interesante de esta idea propia del montaje sigue siendo el mismo hilo con respecto a la forma de filmar pero con un matiz importante que es la posibilidad de engendrar un lenguaje. Respecto a la palabra, habíamos hablado ya de su potencial abstracto. Así, la palabra es un vehículo a la idea tal como las imágenes en el cine lo son, con la única diferencia que este puente no es establecido por un *símbolo*, sino por la imagen misma contenida en su contexto peculiar, único, irrepetible, singular. En este sentido, la imagen filmica contrae el tiempo haciendo de la imagen una imagen abstracta, sólo en potencia, y su organización un hilo de pensamiento. La necesidad de abstracción no es propia de lenguaje alguno, sino del pensamiento que se intenta manifestar por alguna vía, que en el caso del cine logra organizarse para fundamentar razonamientos, juicios, figuras mentales, como la metáfora, la metonimia, la parábola, etcétera. El mismo Vertov es presa de estas figuras en un género tildado de *documental*, con lo cual, en mi opinión, no es más que un anacronismo, ¿pues quién duda del experimento cuasi onírico expuesto en films como *El hombre de la cámara*? Cabría preguntar: ¿qué tanto tomo el surrealismo, recordando, por ejemplo, el film *Perro andaluz*, de esta manera del montaje? Con ello no afirmo que Vertov buscara el mismo sentido onírico que el surrealismo, pero, ¿acaso su objetivo no estaba en quebrantar la linealidad temporal y dramática del cine novelesco en pos de una verdad nueva? ¿La verdad nueva no estaba en plena construcción, al igual que el arte, con el advenimiento de la Revolución Bolchevique? ¿No hubo una manera de adoptar lo nuevo y desechar antaños maneras de representar el movimiento?

Así, en la base de este género cinematográfico del *cine-ojo* encontramos ya una síntesis del tiempo propia del pensamiento que no necesariamente fue dominada y acaparada por este género, sino que influyó incluso a la ficción misma y que insiste en

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 34.

salir de la linealidad propia del drama planteado por una narrativa novelesca. Es justo de esta falsa idea de donde se predica la falta de lógica en el montaje de Vertov (¿otro anacronismo?), pero que compararlo con esa linealidad es sacarlo de contexto, pues la intención es hacer del plano y de las imágenes algo atemporal y no cronológico en pos de un ritmo visual y una yuxtaposición de imágenes a partir de la división del plano y del uso de las transparencias, tal como sucede en *El hombre de la cámara*.¹⁴⁵

La idea de *ir al encuentro* de Robert Bresson se encuentra, con Vertov, en ciernes, pues, ¿qué mejor ejemplo de ello al disponer de una o varias cámaras para filmar lo espontáneo de la realidad, dejando sorprender a ese ojo imparcial? Y más allá: si el montaje es una organización hecha por el ojo humano, la actividad del realizador ¿no podría definirse mediante el descubrimiento que hace de esa realidad al clasificar y poner en orden a las imágenes obtenidas? ¿Acaso el cine “documental” de Vertov no se limita a “mostrar” una realidad con imparcialidad, debido a la falta de intervención humana en lo que la cámara capta? Difícil de creer, pues todo el proceso de producción está concebido, desde un principio, como un ejercicio de montaje, lo cual nos dice, no que no exista intervención subjetiva alguna, sino que esa posible intervención pretende no estar en el terreno de lo falso, de lo artificioso o de lo engañoso.

Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan temático como las propiedades particulares de la *máquina-ojo*, del *cine-ojo* [...] Yo monto cuando elijo mi tema [...] Yo monto cuando observo para mi tema [...] Yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema...¹⁴⁶

Las imágenes del noticiario *cine-pravda* no dejarán mentir al respecto, siendo éste un trabajo “documentalista” y poco experimental (al menos en el sentido más flexible del término) en la que muestra el desarrollo que Rusia experimentó tras la Revolución de 1917.

¹⁴⁵ Como se sabe, Vertov tenía un conocimiento amplio del potencial de las imágenes en el campo del montaje, pues su arribo al mundo del cine comenzó y coincidió con el ascenso bolchevique al poder (1917) y se desempeñó como editor de los noticieros *Kino.Nedelia*, órgano informativo central en el régimen naciente, pero que Vertov criticó con rigor para realizar su primer filme dedicado a la Revolución de Octubre (Cf. D. Vertov, *op. cit.*, el *Kino-Pravda*, p. 46).

¹⁴⁶ D. Vertov, *op. cit.*, p. 35.

Bien, pues el objetivismo y el subjetivismo son puestos en cuestión desde el inicio mismo de su aparición, sobre todo, visto con ojos actuales; por ejemplo, el género denominado *docu-ficción* o *falso documental*, cuyo pionero sería Orson Wells con una radio transmisión adaptada de la novela de ciencia ficción *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, en 1938,¹⁴⁷ en la que hacen, al público estadounidense, entrar en pánico tras narrar una supuesta invasión extraterrestre, pero que encontraría su primera versión fílmica en un reportaje de la BBC *Panorama Swiss Spaghetti Harvest*,¹⁴⁸ que narra el supuesto crecimiento de espaguetis en una localidad provinciana de Inglaterra, no olvidando el fraude cometido por Frederick Cook, en 1909, con un film rodado en alguna montaña de Nueva York, pero que presumía ser de la exploración del inhóspito polo sur.¹⁴⁹

Estas primeras versiones del *falso documental* juegan con la sátira y con elementos absurdos y hasta cierto punto burdos en la narrativa, haciendo creer al espectador una versión *falsa* sobre hechos. Pero acerca de que dicho género haya alcanzado momentos estelares en la actualidad, no hay la menor duda, pues permite introducir elementos fantásticos en el film-documento poniendo en cuestión el aval histórico-científico que hace de éste algo oficial tanto como al referente designado por la imagen fílmica, pues éste, en el falso documental, significa su contrario y, por ende, en estricto sentido, no existe más que, otra vez, sólo por su contexto: un ejercicio puro de imaginación, de la desintegración de imágenes (Bachelard). A este respecto nos encontramos de nuevo con Herzog y sus fascinantes relatos sobre el monstruo del lago Ness¹⁵⁰ y otro sobre la supuesta visita de un extraterrestre a la tierra: *Blue wild blue yonder*;¹⁵¹ donde mezcla por completo los géneros

¹⁴⁷ Vid. Orson Wells, dir., *La Guerra de los mundos* [Radio transmisión], Teatro Mercury y Estación de radio CBS, Nueva York, 1938. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=VMGRCU4kLjI>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

¹⁴⁸ Vid. *Panorama Swiss Spaghetti Harvest* [Reportaje], BBC, Inglaterra, 1957, Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tVo_wkxH9dU>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

¹⁴⁹ A este respecto ver artículo online: <<http://www.quo.es/ser-humano/10-falsos-documentales>>

¹⁵⁰ Vid. Zak Pen, dir., *Incident at Loch Ness* [falso documental], 20th Century Fox, Reino Unido, 2004. Disponible en línea: <<http://www.solarmovie.ws/watch-incident-at-loch-ness-2004-online.html>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.] En este film el espectador entra en tensión al creer que el tema versará sobre el sentido mítico de la criatura, pero que, conforme va sucediéndose la trama, los personajes se encuentran sometidos a situaciones que lo orillan a dudar sobre el sentido primigenio.

¹⁵¹ Vid. Werner Herzog, dir., *The Wild Blue Yonder* [falso documental], France, Reino Unido, 2005. Disponible en línea: <<http://www.veoh.com/watch/v16148121hm5Qjfaj?h1=The+Wild+Blue+Yonder+%282005%2C+Werner+Herzog%29>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.] El sentido burdo con el que este

ficción y documental hasta obtener una especie de verdad montada, no sobre los hechos, sino sobre su posibilidad ontológica propiciada por la imaginación, lo que no es una característica ajena a su propuesta cinematográfica, pues en *Aguirre y la furia de Dios*,¹⁵² ¿no está ya presente esta mezcla al construir una embarcación con la tecnología de la época en la que los españoles arribaron a América, y pasarla mediante rieles por encima de una montaña, para luego, de la misma forma, dejar esa embarcación a la suerte de la corriente furiosa del río Urubamba? Pero esta idea de tergiversar el documento en pos de una *verosimilitud*, no sólo está planteada por Herzog, sino también por quien fuera su colaborador emblemático en la actuación: Claus Kynsky, de quien sabemos acerca de la insistencia extrema de abrazar el personaje a interpretar de una manera obsesiva, mezcla de cobardía y valor corporal —como lo llama el mismo Herzog— de introducirse en el personaje al grado de mimetizarse en él.¹⁵³ También sucede esto con el *cine snuff*,¹⁵⁴ o con otro film emblemático: *Operación Luna*,¹⁵⁵ donde se especula acerca de la falsa llegada del hombre a la luna tras el apoyo de *documentos* que avalan tal acontecimiento histórico como real y verdadero.

En el falso documental, el *index* de la imagen se pierde por completo, es una manera sugerente de poner en evidencia el lado fantástico de lo que asumimos como verdadero, como documento histórico y oficial. Pero hay más al respecto, puesto que si lo segundo equivale a decir que el cine da cuenta del objeto *en sí* y la otra que ese objeto es una construcción de la percepción fenoménica de dicho objeto, no se podría obviar que, tanto las cámaras-aparato como los objetivos empleados, llevan consigo ya las leyes algorítmicas

género dio comienzo se pierde por completo en este film, pues para acentuar el carácter de veracidad, Herzog hace uso de imágenes de archivo de la NASA.

¹⁵² Vid. Werner Herzog, dir., *Aguirre y la furia de Dios* [¿ficción?], Werner Herzog, prod., Alemania, 1972. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qwc3BYAcwk4>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

¹⁵³ Vid. W. Herzog, dir., *Mi enemigo íntimo* [documental, min. 28], Werner Herzog, prod., Alemania, 1999. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8KSRo376S2Q&list=PLJ8AYspsQvt9aHPBNt833vBI_YeX-0Dw7>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

¹⁵⁴ Vid. Michael y Roberta Findally, dirs., *Snuff* [falso documental], Brasil, 1975; o las películas de Akuma no Jikken, *Guinea Pig* [gore], Japón, 1985. Disponibles en línea: <<http://tu.tv/videos/guinea-pig-1>> [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

¹⁵⁵ Vid. William Karel, dir. *Operación Luna*, [falso documental], canal televisivo francés ARTE, Francia 2002. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=W5wntLsZFKE>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.]

del juego entre velocidad, obturación y sensibilidad, tanto como las leyes de la perspectiva albertianas utilizadas en las lentes elaboradas por la combinación de vidrios pulidos para producir la imagen tras permitir el paso de la luz por el diafragma; lo cual viene a decirnos que la intervención del fotógrafo obedecería a la acumulación subjetiva de lo que ya de hecho está intervenido por la subjetividad misma.

Ambas posturas tienen la intención de determinar lo que en las imágenes aparece, de construir un discurso en torno a ellas, pero éstas, en estricto sentido, no dicen nada, no hablan; se limitan a señalar aquello que logró configurarse como impresión lumínica, virtual o real. Mas, ¿esto nos muestra un referente? Y si lo hacen, ¿hasta qué punto está puesto ahí por la memoria y la cultura? ¿Ese referente se limita a señalar aquello que logró configurarse como impresión (virtual o real)? ¿Es, lo que se muestra en fotografía, una especie de arrebató emocional indeterminado tal como pensaba Barthes? Necesitamos del concepto, como ya vimos, para interpretarla y darle sentido; y esa conceptualización se da de facto en el cine: hay pues una intención de decir algo por vía de las imágenes concatenadas, ya sea al interior del plano como movimiento de sus componentes, como al exterior del mismo: en el montaje y, por ende, en la recepción socio-cultural del filme.

Aumont señala el momento en que este problema se le presenta al personaje que él mismo denomina como el mayor exponente teórico del cine: Eisenstein. En su teoría sobre el montaje existe una cuestión que nos remite al origen de esta tesis y es la relación entre la imagen mental instintiva y la reflexiva o, en palabras de Eisenstein, entre la sensación, la emoción y el intelecto. Si bien el cine moldea nuestra noción del tiempo, la pregunta que sale a flote es acerca del cómo lo hace. ¿A qué parte de nuestra constitución ontológica está destinada la actividad cinematográfica?

Esto es un problema que los realizadores se plantean, puesto que determinar mediante las imágenes animadas la noción de lo temporal, implica necesariamente un trabajo intelectual y de creatividad conceptual que le proporcione dicha forma de manera convincente al espectador (ello se refiere a la determinación de la palabra sobre la imagen, es decir, al guión o incluso, yendo más allá, como en el caso de Vertov, a la necesidad de teorizar sobre el quehacer cinematográfico). Pero lo que aquí también está en juego es la efectividad del mensaje a transmitir mediante el film y resolverlo desde las ciencias

sociales no implicaría postular una teoría en la cual se ofrezca una posición acerca de cómo se conforma la *psiquis* a menos que demos un salto a la filosofía. Por ello Aumont argumenta que la inquietud de Eisenstein está más cerca de la discusión entre empiristas y racionalistas que de la sociología propiamente dicho. Resulta difícil explicar cómo es que percibimos el film tratando de hacerlo desde una perspectiva ontológica que acepte la escisión entre pensamiento, sensaciones y emociones.

Eisenstein no descansa hasta haber superado la oposición de carácter que según él existe entre esas dos esferas, mediante una «dialéctica» aun más fantástica que la de Engels. En un artículo de ese mismo año. «Dramaturgia de la forma filmica», incide nuevamente en la cuestión y propone una «sintaxis» filmica (es decir, del montaje) gradual, que vaya de un «dinamismo natural» al dinamismo «artificial», y luego a la «dinamización emocional», para finalmente llegar a la «liberación de la acción» por su «intelectualización». Esta vez el modelo explícito ya no es la música (arte de la emoción) sino el lenguaje (espacio de la razón).¹⁵⁶

¿La experiencia escalonada que va de la sensación a la razón es propia de la palabra? ¿O es la intención de verbalizar la que toma por objeto al mundo de las emociones y las sensaciones tanto como a sí misma? Sin lugar a dudas, el ser humano no tuvo lenguaje desde su origen, sino que éste fue producto de una construcción que paulatinamente fue dando sentido a los sonidos que podía producir laringo-bucalmente. Pero, ¿a qué se referían estos sonidos? ¿Cuál era su lugar en el mundo de aquellos hombres? Indudablemente tuvo que ser a una imagen mental, es decir, a un grado de conciencia contenido en esa imagen y que por circunstancias del orden instintivo tuvieron que tener lugar en el imaginario colectivo. El producto de esto son las primeras manifestaciones humanas en las pinturas rupestres. Con el tiempo, esos sonidos fueron adquiriendo independencia de la imagen que representaban al grado de obtener el poder de albergar, gracias a su relación, un sistema-lenguaje tan abstracto como el de la matemática, así como también lo tuvieron para la designación-construcción de las imágenes a las que se referían en un principio. La construcción de imágenes propias del arte llevan, por esta razón, el tatuaje de la palabra, puesto que dicha construcción comenzó a darse justo en sentido inverso: aclaradas primero

¹⁵⁶ J. Aumont, *Las teorías de los cineastas*, p. 30.

con palabras y con imágenes representadas, las imágenes mentales devinieron tan complejas que ellas mismas dieron lugar a su enriquecimiento y, por ende, a la creación de nuevas imágenes que directamente se vieron en la posibilidad de afectar el sistema emocional de los individuos.

La publicidad es un claro ejemplo de ello como también lo es la propaganda: es decir un mensaje almacenado y transmitido mediante imágenes que modelan y moldean las emociones colectivas e individuales.¹⁵⁷ Las emociones no sólo son algo que brota de nuestro sentido instintivo, sino que construyen ese sentido, al menos en su relación con las situaciones en las que se tiene que adoptar una reacción vital, como el miedo por ejemplo. ¿Podríamos determinar si se habla del mismo miedo que una persona de la época clásica pudiese experimentar ante su temor a la ira divina como el que experimenta una persona moderna al intentar cruzar una calle repleta de vehículos circulando a altas velocidades? Difícilmente, pero lo que sí podemos decir es que el vínculo generado entre las emociones y el raciocinio se da gracias a los vehículos que propician sus conexiones empapadas de cultura: el orden conceptual tratando de explicar al “desorden” emocional mediante la palabra, como éste segundo desbaratando y reconfigurando al primero mediante la producción de imágenes propias de una conciencia reflexiva cada vez más entrenada.¹⁵⁸ Ambas partes siguen su curso y su evolución, una en función de la otra imaginándose mutuamente.

IV. 4 Hacia un desprendimiento crítico de las emociones

Pero si el despliegue dialéctico de las imágenes y las palabras incluye a la imaginación entonces la imagen cinematográfica puede también referirnos a la intención del artífice que la concibe, es decir, a preguntarnos cómo es que el cine afecta a nuestras emociones. En este sentido, es evidente que el miedo causado por determinada escena de alguna película

¹⁵⁷ Al respecto cabe recordar la competencia científico-tecnológica en la guerra fría reflejada en filmes como *2001: Odisea del espacio* (1968) y *Solaris* (1972).

¹⁵⁸ Los militares son adiestrados bajo ésta premisa al intentar aniquilar en ellos toda reacción instintiva con miras a poder superar situaciones extremas de riesgo.

no es el mismo que debieron experimentar los hombres cavernarios al contemplar una imagen pintada al interior de una cueva, puesto que para ellos, la representación y el objeto se *confundían*; cosa que para nosotros no es viable bajo ninguna circunstancia. Pese a ello, hay fórmulas cinematográficas que causan algo similar, pues infunden tanta manipulación en el espectador que éste es incapaz de separar, críticamente, sus fantasías de las imágenes y personajes al grado de proyectarse sobre éstos y sobre las situaciones que viven en la pantalla en pos de un adormilamiento ideológico propiciado por quienes dominan los medios de producción (el caso de las telenovelas, por ejemplo). Frente a ello, cabría preguntarnos: ¿qué nos sugiere o nos intenta *decir* el realizador mediante la manipulación de nuestras emociones, mediante su obra filmica? Esto sólo puede responderse gracias al discurso, a la palabra, a una reflexión acerca de la experiencia desde una perspectiva crítica; por ello resulta que el texto es indispensable para su comprensión y de ahí que el argumento que versa sobre la escisión de la fotografía y del cine con respecto a la pintura, cuando aquellas quedaron determinadas por la tarea documental y ésta por la tarea creativa, sea lo suficientemente consistente para generar la propia antítesis del mimetismo y de la ficción por la ficción en un discurso filmico y fotográfico críticos sobre la realidad. Ello construye un lenguaje que incita a imaginar.

Si para el siglo XIX el cine carecía del repertorio fantástico de la pintura, para el siglo XX será en ella donde la responsabilidad de esa creatividad recaiga, no ya bajo la creación deliberada, sino bajo la lógica de las herramientas proporcionadas por el texto (sociología, psicología, ciencia, etcétera) y por la luz y la sombra emanadas de la realidad misma, así como de su posible imitación. Tanto el documental como la ficción son un pretexto a la base de las sociedades modernas que elaboran procesos políticos y sociales emancipadores, ello desde que la propia fotografía fija fue tomando lugar como documento político: —La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario”.¹⁵⁹ Bien, pues si esta escisión es saldada al ganar terreno la fotografía en su potencial dramático, estético y político (el foto reportaje), en el cine será explícito casi tras su invención, pues el relato de historias con un sentido crítico se desarrolló casi paralelamente con respecto a su uso

¹⁵⁹ P. Dubois, *op. cit.*, p. 27.

científico. El cine vino acompañado de una serie de inventos tecnológicos caracterizados por su aceleración, pero que su motor estuvo fraguado en una nueva forma de comprender los fenómenos mentales que fueron presa de esa misma aceleración.

Pero un pensamiento sin «imágenes» no es, por ello, un pensamiento sin imágenes, y afirmar, tal como hemos hecho (XIX), que nosotros pensamos *en* imágenes, *con* imágenes, no supone la existencia de una colección de impresiones congeladas, amorfas, sino de un «imaginario» infinitamente móvil, comprendido como una actividad del espíritu. Es en este sentido, evidentemente, como entendemos estos «constituyentes de pensamiento» llamados «imágenes».¹⁶⁰

Así, el cine no sólo se propinó una vertiente de existencia que penetró sigilosamente en el texto, sino que también fue capaz de generar un lenguaje por medios propios, gracias a las imágenes mismas y que vendría a organizar e impulsar el proceso de transformación, en todas sus aristas acontecido en los inicios del siglo XX. La imaginación no sólo no estaba mermando su potencial tras el trabajo mimético de la fotografía fija y la liberación del sentido realista en la pintura, sino que encontraba un modo de representarse a sí misma como continua.

Pues bien, gracias a esta manera de representación, tanto el tiempo como el movimiento se ponen en el centro de la reflexión; de la duración fotográfica del instante se pasa a la duración cinematográfica. Pero hay un matiz que señalar y es que muchos de los elementos que definían a la primera tendrán que reconfigurarse tras someterla a la proyección, tales como la composición y los límites del cuadro, pues en el cine son literalmente destruidos. La composición de una fotografía le viene, principalmente, del acomodo de los elementos que en ella se reflejan. El término de *composición* nos remite a la organización geométrica en el cuadro, a su relación proporcional de tamaño, a su textura, color, matiz e iluminación. Dichos elementos, en conjunto, sobreponen en la imagen fija un sentido de dinamismo y plasticidad cuya armonía dará como resultado una experiencia que podría ser calificada de incompleta. El espectador suele buscar la prolongación de la imagen donde el cuadro limita *aquello que debería continuar*. Esta situación frustrante se

¹⁶⁰ J. Mitry, *op. cit.*, p. 125.

ve profanada en el cine, pues añade esa continuidad requerida para completar en la imaginación, de manera explícita, eso que nos falta en el cuadro fotográfico de manera implícita. Por eso —nos dice Barthes— el cine *—es simple, como la vida—*,¹⁶¹ a diferencia de que la naturaleza deja de ser indiferente para adoptar un sentido dramático, donde los elementos mostrados poseen intencionalidad y se ven arrastrados por el afecto requerido en la trama (ello dentro ya de un contexto ficcional y no documental). La indiferencia deviene, en el film, por y para el drama, para verse envuelta en la vorágine imaginaria que la concatenación de imágenes propone para afectar directamente el aparato sentimental del espectador; la continuidad del cine prolonga las emociones allá donde la fotografía fija las sugería más allá del cuadro y su límite; los planos secuencia son un buen reflejo de esto, pues, por lo general, son contemplativos y permiten al espectador escanear detalladamente escenas completas durante un tiempo prolongado¹⁶² y que pueden oponerse a un tipo de cine *acelerado*, donde no importa tanto la contemplación de las tomas como la tensión generadas por su ritmo en el montaje. Generalmente, este tipo de recursos sugieren caos o violencia y nos permiten sintetizar acciones en un mínimo periodo de tiempo, exaltan y ponen alerta.¹⁶³

¹⁶¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶² Podemos citar al respecto la película de *La isla, Vid.* Pavel Lugin, *Ostrov* [Drama], Dimitri Sobolev, prod., Rusia, 2006, Disponible en línea: < <https://www.youtube.com/watch?v=ms4TXwIDutM>>. [Consulta: 21 de febrero del 2015.] Al igual que *Japón*, esta película se relaciona con la mirada de un personaje atormentado, pero a diferencia, debido a que en la primera nunca se verbaliza la causa del tormento, en *Ostrov*, el padre Anatoly (Pyotr Mamonov) dispara a su capitán de barco obligado por los nazis mientras son capturados, acto seguido los nazis se pierden en altamar y a la distancia hacen estallar la isla donde dejaron varados a los rusos. Anatoly queda inconsciente y es recogido al día siguiente por los monjes en un monasterio. Anatoly se convierte, al paso del tiempo, en una especie de santo-curandero (*Stáretz*). Toda la carga de la culpa, de su cobardía y pecado estarán acompañadas de escenas contemplativas que forman un contraste entre la inmensidad y frialdad del mar ruso y su necesidad de redención.

¹⁶³ A este respecto podríamos nombrar a Quentin Tarantino, cuyo cine es apto para ejercer un ejercicio crítico, por un lado, en lo que tiene que ver con la separación ética y estética de la violencia y el uso acelerado de planos en el montaje para reforzar la idea anterior, así como el sentido cómico y grotesco impreso en esa aceleración, por otro lado, lo que causa en el espectador un sentido de distancia con respecto a la posibilidad de verse inmerso en el personaje que está siendo violentado. No es que su propuesta se asemeje, debido a ello, al cine-espectáculo de guerra, explosivos y armamento de las películas comunes de Hollywood, puesto que los giros dramáticos de Tarantino no caen en esquematismo alguno, sino que esa aceleración y esa la violencia son un recurso que sirve de pretexto para apreciar de manera estética (en el sentido de las emociones que alguna obra de arte pueda ocasionar al espectador) lo que no se puede *degustar* de manera ética. Si bien la violencia es condenada por generar más violencia y sobre todo por estar avalada y generalizada en la pantalla grande, el ejercicio crítico del que hablamos arriba es totalmente pertinente, pues la propuesta de Tarantino está sujeta por su apreciación estética. —Para que la violencia pueda ser considerada estéticamente es necesario que sea apartada de todo interés en su existencia real. Esto me da paso a dar una primera condición: la

¿Qué es pues lo que ofrece este cuestionamiento hecho por la imagen móvil y la imagen fija a las nociones conceptuales de la imaginación? En primer lugar, una relativización del parámetro estático de las mismas y, en segundo, las consecuencias socioculturales que derivan de dicho cuestionamiento: la imaginación colectiva. Las nociones estáticas hechas a imagen de la materia sólida entran en debate, con la aceptación de la conciencia entendida como continuo y con el referente de la misma expresado en el cine y en la fotografía. Cuando a la imagen fija se le añade movimiento, no sólo está en juego el dinamismo esencial que le es propio, sino también el movimiento perfeccionado en la conciencia del espectador. Los esquemas científicos, artísticos y filosóficos de la primera época del cine no lograron adecuarse a la comprensión de un posible pensamiento de lo dinámico porque las categorías empleadas por dichos esquemas no soportaban la apertura teórica de un tipo de conciencia fluida que fue develada gracias al cine, pero que, como vimos con Vertov, estaba en vías de hacerlo.

Las bases de la cinematografía sentadas por Bergson no fueron lo suficientemente exigentes para vislumbrar los aportes que más tarde ofrecerían a la ciencia, al arte o a la industria, a pesar de que nuestro autor había ya inventado la noción de imagen-movimiento en su libro *Materia y memoria*.¹⁶⁴ La elaboración de las categorías estético-filosóficas y psicológicas que dieron cuenta de la importancia teórica y práctica del cine fueron las que colocaron a este medio de expresión al nivel de un lenguaje autónomo, es decir, con su propia lógica, tal como pasa en la literatura, la música o la pintura. La comprensión dinámica de la realidad ofrecida por el cine ya no requiere la exigencia conceptual de suspender el devenir para su posible estudio: el tiempo, al igual que en fotografía, se vuelve a trastocar sólo que ahora lo hace en términos de su continuidad y no de su duración (física y no psicológica) instantánea y singular. Con ello, no es ya la capacidad racional del

violencia sólo podrá ser disfrutada si es ficticia, o si es tomada como tal” (Arturo Serrano, *Ética y estética en el cine de Martin Scorsese y Quentin Tarantino* [Blog]. Disponible en línea: <https://www.academia.edu/390277/%C3%89tica_y_Est%C3%A9tica_en_el_cine_de_Martin_Scorsese_y_Quentin_Tarantino>. [Última consulta: 21 de enero del 2015.] Naturalmente sería una aberración pensar que de la violencia real pudiese derivar en una estética, sobre todo si es construida con intencionalidad. Sin embargo, cabría señalar hasta que punto un documental está capacitado para ello, pues si bien, en un documental, la violencia no es premeditada ni intencionada, sí está señalada; así, la responsabilidad del realizador deja de ser estética para convertirse en ética.

¹⁶⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, cap.1, p. 13.

individuo la que regula su comprensión del mundo, más que cuando ésta tenga la capacidad de adecuarse a nuevos conceptos entendidos desde su mecanismo. La imaginación, en este sentido, tiene un papel preponderante, pues da cuenta a la razón de la naturaleza dinámica de las imágenes producidas para la conciencia. No es igual tomar como punto de partida nociones relacionadas con el movimiento que nociones construidas a imagen de la materia sólida. No es lo mismo un pensamiento construido por huecos en los que la existencia del objeto se agazapa y que da como resultado un tipo de conciencia irreconciliable con su materialidad, que otro que logra figurarse a sí mismo gracias a la conciencia de imágenes móviles, producidas en la imaginación con referencias concretas siempre. La conciencia es conciencia de algo imaginado, hecho imagen. La noción de *concepto* cambia si nos situamos en uno u otro de los lados aun cuando argumentásemos que el plano pudiese ser lo que el punto a la geometría o la palabra a la lengua, pues la imagen móvil encierra, desde su manifestación dialécticamente negada (la fotografía fija), una representación de la continuidad, del tiempo y del movimiento cuya naturaleza es un punto de partida para el nacimiento de una filosofía de la imaginación.

Deleuze, en *La imagen-movimiento*, pone de manifiesto el problema de la conciencia en su relación con la imagen y lo atribuye a la incapacidad de dar solución al dualismo imagen-movimiento. «La crisis de la psicología coincide con el momento en que cierta posición se hace insostenible: la que consistía en poner las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio».¹⁶⁵ Lo que se muestra acá, con el segundo comentario a Bergson en este pasaje, es la intención filosófica de unificar un dualismo arrastrado desde tiempos remotos entre el pensamiento y la materia. La solución que ve Deleuze en pensadores como Bergson o Husserl es insuficiente por no tomar en cuenta el ámbito donde esta intersección e identificación se da: que de hecho sería el cine. En el cine, imagen y movimiento son lo mismo, pero también lo son en la conciencia. Sin embargo, el problema va más allá y es retomado y trasladado al ámbito de la percepción, donde, tanto para Husserl como para Bergson, sigue no dándose de facto tal identidad. El primero, en Deleuze, por poner a la percepción como condición necesaria de aprehensión con respecto al movimiento y, por ende, al sujeto «como punto de anclaje», lo cuál vincularía tal postura

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

al orden de las *poses*. Por el contrario, para Bergson, la percepción funciona a manera de una cámara de fotografías instantáneas, lo cual implica dos cosas principalmente: que hay algo en continuo cambio que la percepción detiene y que eso que detiene es producto de la elección voluntaria, de momentos cualesquiera que pasan sin cesar, y que, si podemos ubicarlos, estarían contenidos en una especie de identidad metafísica que fluye sin extinguirse, a saber, la *materia-flujo*.

Nos dice Deleuze: –Finalmente, lo que parecía no tener salida era el enfrentamiento del materialismo y el idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes de la conciencia”.¹⁶⁶ Para Deleuze es en el cine donde se resuelve el dualismo entre imagen y movimiento porque son lo mismo. La postura de Deleuze frente a la relación cine-imaginación va de la mano con la insistencia de ver en el cine –un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera”.¹⁶⁷ Esto último resulta importante porque las filosofías que intentan desvincular al pensamiento de su vertiente positiva y mecanicista abogan por una disolución de las condiciones epistémicas del racionalismo y con ello desmentir aquella pretensión de la racionalidad científica mencionada y criticada por Nietzsche; es decir, que si el hombre es un creador de mitos y fantasías (en el ámbito científico y con mayor ímpetu en el artístico), no es esencialmente la razón lo que describe su condición, sino, en todo caso, lo es la imaginación, no un hombre racional, sino un hombre imaginativo, productor de imágenes (esto es justo lo que pasa cuando se adjudica el axioma de –instante” a la fotografía o el de *duración sin cortes* al cine).

Que el cine sea comparable con el funcionamiento imaginario de la *psiquis* se debe al símil dinámico que percibimos gracias al montaje, al plano, a los movimientos de cámara, a los recursos empleados en las estructuras dramáticas, a la identidad que guarda con la materia-flujo, al cambio de los personajes que los coloca en situaciones distintas conforme el drama se desarrolla. Sin embargo, surge una duda: ¿dónde localizamos esta característica fluida y desenfrenada de la *psiquis*? En primera instancia, la ubicamos en la sensación. Recordemos que, para la mayor parte de la tradición filosófica, el terreno de la sensación es

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

cambiante siempre, corrupto caótico, es el mundo de lo perecedero. Pero, yendo más lejos, veremos que esta característica se encuentra de manera explícita en el mundo onírico y por último en el de ciertos trastornos mentales. Ahora bien, si aceptamos que esto despoja a la *psiquis* de todo resquicio racional para ubicar a la razón ante los límites que le corresponden (tal como hizo Kant en la *Crítica de la Razón Pura*), podemos aceptar con facilidad y decir que la *psiquis* funciona como lo hace el cinematógrafo y viceversa. El cinematógrafo es una representación psíquica del movimiento. Si la fotografía copia el mecanismo de la imagen visual, el cine lo hace del mecanismo psíquico. Ello abre, como ya dijimos, la posibilidad de encausar una búsqueda de los principios que justifiquen teóricamente no sólo una epistemología y metodología de la imaginación, sino, de manera más amplia, una visión del mundo que fije la mirada en la importancia de las imágenes, para la formación cultural de los individuos en una sociedad.

IV. 5 Un acercamiento filosófico a la función crítica del cine

El papel de la filosofía en esta empresa es necesario por el vacío que se forma gracias al desconocimiento y rechazo de las bases sobre las cuales se había construido el *edificio del conocimiento*. La filosofía sistemática no puede ser más una manifestación conceptual y racional de la vida espiritual. El mundo contemporáneo amplía sus horizontes sociales, tecnológicos y científicos, lo que nos ha revelado una diversidad concerniente a la vida que nunca antes tuvo lugar. La noción misma de *vida* ha trastornado sus límites orgánicos para posarse sobre la materia animada por la intencionalidad humana. Albergar información en dicha materia a modo de su prolongación memorística se torna sugerente para proyectos monumentales que se plantean ya problemas relacionados con la manipulación genética, energética, ecológica, astronómica, con la búsqueda de vida en el horizonte cósmico, etcétera, para lo cual, la condición humana sustentada en su horizonte biológico tiene poco sentido. La tecnología es un instrumento que ha develado estos temas y que constantemente está desbordando tales horizontes bajo los cuales se entienden dichos fenómenos. La definición positivista y racional de la filosofía corresponden por ello a una época en la cuál

la ciencia determinó las reglas de la correcta reflexión; una época donde la facultad racional del sujeto se situó en el centro de la vida, pero que incluso en la actualidad acerca más sus pretensiones al terreno de la imaginación que al de su herencia monolítica. Las ciencias han alcanzado un punto álgido en la influencia que la imaginación ha ejercido sobre ellas; la ciencia ficción es un claro ejemplo de ello, pues nos permite figurar lo que la ciencia intenta descubrir. La filosofía tiene un papel importante en ello, ya que es el terreno reflexivo desde donde se explica la constante irrupción de la imaginación en la historia a partir de conceptos provenientes de la naturaleza dinámica de la conciencia, de la imaginación. Ello proporciona una aproximación más fiel al curso de las ideas en su relación con la vida y su constante devenir. El hombre actual pierde poco a poco su centralidad para ubicarse sólo como una parte de la inmensidad de la vida y es precisamente este aspecto el que le revela a la imaginación un límite abierto en el que la materia sería equivalente a la imagen o, más precisamente, la materia-flujo igual a la imagen-movimiento.¹⁶⁸ La imaginación tal como lo es para Kant (según Deleuze) va un paso adelante de la razón dejándole pistas de los lugares donde los límites deben ser impuestos.

Kant decía que mientras la unidad de medida (numérica) es homogénea, es fácil llegar hasta el infinito, pero en abstracto. En cambio, cuando la unidad de medida es variable, la imaginación choca muy pronto con un límite: más allá de una breve secuencia ya no consigue *comprender* el conjunto de las dimensiones o movimientos que sucesivamente va aprehendiendo. Sin embargo, el Pensamiento, el Alma, en virtud de una exigencia que le es propia, debe comprender *en un todo* el conjunto de los movimientos de la Naturaleza o el Universo.¹⁶⁹

Por ello, ver a la filosofía como el lugar desde donde estas posibilidades de expandir y frenar los límites de la imaginación se manifiestan, resulta en un modo de proceder más coherente con lo dinámico y el cine es un buen pretexto para ello porque surge, además,

¹⁶⁸ Para este problema ver los primeros capítulos de *La imagen-movimiento* y el análisis que Deleuze hace de la noción de conjunto y de los sistemas cerrados, en su relación con el mecanicismo y de los sistemas abiertos en su relación con el maquinismo (Cf. G. Deleuze, *op. cit.* cap. 4, p. 25).

¹⁶⁹ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 73.

como un parteaguas del sentido tecnológico acompañado del desarrollo humano en lo concerniente a los problemas mencionados arriba.

Cabría preguntar, ante esto, si dicha posibilidad adquiere relevancia bajo el rechazo de un análisis historiográfico o cinematográfico de la imaginación. La razón que justifica nuestro alejamiento de este tipo de análisis proviene de tomar en cuenta, con sobrada determinación, las necesidades ante las cuáles la filosofía se enfrenta en nuestros días; a nuestro entender, ello quedaría bajo la responsabilidad del cine, sobre todo por su potencial pedagógico y masivo. La urgencia de actualizar al pensamiento como una actividad dinámica y crítica no reconoce un tipo de aproximación a la realidad que carezca de herramientas teóricas coherentes con el movimiento histórico y con el análisis de los problemas que se presentan actualmente referidos a la imaginación y a la imagen.

La imaginación compone, produce y reproduce imágenes, pero también las desintegra; en ello consiste su naturaleza crítica y dinámica, es ella un receptáculo de ese mundo gaseoso que menciona Deluze en el capítulo citado anteriormente en el que las imágenes se trastocan entre sí y el cine hace esto precisamente: pone en relación imágenes que no la tienen y establece puentes entre ellas a modo de incitar en el espectador el movimiento propio de su conciencia.¹⁷⁰ El referente que esta actividad tiene en películas de época se ocupa de reconstruir y ofrecer un panorama de lo que aconteció en el pasado, actualizándolo en función de lo que *oficialmente* sucedió, tanto como en función de la perspectiva del realizador; lo que resulta inconveniente para intereses creados haciendo regresar al cine a un estado donde el divertimento sea su única función. Esto nos remite a un problema de ideología, puesto que dichas películas no podemos ubicarlas alternativamente fuera del contexto donde fueron creadas. Por esta razón, moldean un fenómeno histórico desde el punto de vista actual en el que se ven inmersas conciencias compradas y determinadas por la industria o por la política del guionista, del director, del productor.

¹⁷⁰ Recordemos a este respecto como inicia Bachelard uno de sus libros emblemáticos: —Cmo muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción...” (G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 9).

El caso de Tarkovsky es un claro ejemplo de ello, pues le fueron impuestos los lineamientos del régimen estalinista en la realización de sus films. Las necesidades políticas del régimen soviético obligaron a este director a contribuir en la construcción de una imagen conveniente a la guerra fría y a la constante competencia que la Unión Soviética sostuvo con Estados Unidos. Por un lado, tenemos ejemplos de la contribución de este director en películas como *Solaris* y, por otro, el ímpetu de reflejar una actitud crítica frente a su situación y que se vio reflejada en su constante autoexilio y en la responsabilidad de filmar con presupuestos irrisorios películas como *Nostalgia*.¹⁷¹

De manera contundente decimos que el cine produce ideología, pero también se abren posibilidades innumerables de crear, en el imaginario colectivo, un objetivo común, una forma de pensar aglutinada y similar entre los miembros sociales. Que esta forma de pensar corresponda al ámbito de la manipulación política (propaganda) o al de la liberación (elemento pedagógico y poético), dependerá del criterio con el que quiera ser utilizado por la clase política o por una sociedad emancipada o en vías de hacerlo; por la identidad construida entre personajes heroicos y espectadores; o por la simple relación que limita el potencial artístico y poético del cine.¹⁷²

¹⁷¹ Vid. Andrei Tarkovsky, dir., *Nostalgia* [Drama], Opera Film Produzionem, 1983. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=C6_kBg3_g10>. [Consulta: 12 de febrero del 2015.] Esta pugna o tensión entre lo que puede o no ser dictaminado a un realizador atravesó la obra de Tarkovsky e inclinó la balanza hacia la necesidad de ver en el cine una actividad netamente poética que lo separaría de la literatura en tanto que novela (Vid. Andrei Tarkovsky: *Un poeta en el cine* [documental]. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=NAsunFaQZJE>>. [Consulta: 7 de marzo del 2017.]); y de las demostraciones propias del ámbito científico. Es la imaginación y la necesidad de una expresión poética la que éste director intenta ofrecer al espectador y a su pensamiento. En las estructuras de la poesía, Tarkovsky ve la evolución misma del pensamiento. En el pensamiento cinematográfico esa evolución expresa lo abierto del film hacia el pensamiento del espectador: –Este procedimiento creativo tiene además otra ventaja. El único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel consiste en dejar que él mismo componga la unidad de la película partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios” (A. Tarkovsky, *Esculpiendo el tiempo*, p. 39).

¹⁷² Esta tensión que repercute en el cine es intrínseca a su devenir y, por ende, es necesaria. Sin ella no habría un momento lúcido por caducar ni un estadio caduco del cual hacer emanar un estado lúcido. Las fórmulas mediante las cuáles se desarrolla un drama resultan novedosas en su aparición, pero innecesarias cuando han sido apropiadas por la industria cultural. Nos referimos acá a categorías propias de la crítica que Theodor Adorno desarrolla bajo sus nociones de *scape* y de *message* en su texto *Minima Moralia*: –El reconocimiento de que las películas difunden ideologías es él mismo una ideología difundida. Una ideología administrativamente manejada mediante la distinción rígida entre, por un lado, los sintéticos sueños diurnos, vehículos para la huida de lo cotidiano, «*escape*», y, por otro, los bienintencionados productos que animan al correcto comportamiento social, que transmiten un mensaje «*conveying a message*” (T. Adorno, *Minima Moralia*, p. 203).

La novedad del cine consiste precisamente en lo contrario, en estimular la capacidad imaginaria del espectador, tanto como su reflexión, a partir de lo que no hay en la idéntica representación de la realidad de la que se compone. En el cine nos encontramos en un terreno donde lo representado adquiere un significado ausente de lo que de hecho está representado; lo contrario, el tomar de manera literal lo que nos muestra es una afirmación de atrofio a la imaginación del espectador. El cine estimula la imaginación al ofrecer imágenes y conceptos, y al exigir hilar conexiones entre ellos. Si para los antiguos, el objeto y la imagen representada se identificaban, y de ello surgía un universo mágico-religioso, para el espectador de cine, tal identidad es innegable; sin embargo, no culmina ella en lo religioso, sino en la responsabilidad cívica y política de los individuos sociales. Un objeto cualquiera, un bolígrafo sin tinta, por ejemplo, puede no estar representando un bolígrafo sin tinta, sino la angustia del personaje-poeta por escribir cosas insatisfactorias. La idea contenida en lo concreto anula en el cine aquella angustia mimética que caracterizó a la fotografía fija (al menos en una de sus interpretaciones como ya vimos), pues, al poner al objeto en su animación visual, el cambio que le es inherente no queda encarcelado en su congelamiento, sino que tiende a continuar. Si soy yo el que no se identifica con mi retrato, tal como piensa Barthes, es porque un instante que se corresponde conmigo quedó fijado en el soporte fotográfico y yo seguí cambiando tras haber concluido ese momento. A diferencia de ello, en el cine, ese cambio se sucede junto con la cosa que cambia, al grado de convertirlo en un pilar fundamental del drama recaído en los personajes del film; el personaje cambia con su necesidad de cambiar y en ello se juegan posibilidades innumerables.

El nacimiento de la fotografía y del cine se deben a un proceso paulatino en la concepción del hombre entendido como un ser que imagina (que crea imágenes y que las desintegra), que cambia. De la enseñanza histórica y de aquel remoto abandono de Dios que comenzó al finalizar la Edad Media, sabemos que la historia es una pugna de interpretaciones constantes entre lo que se sabe que paso y lo que se sabe incierto. Es por ello que replantear, bajo un esquema metodológico, basado en la experiencia a partir de la imagen fotográfica y cinematográfica, resulta una tarea pedagógica en la intención de modificar un estado de cosas que no permite el desarrollo equitativo en los modelos

mediáticos, políticos, económicos o educativos. Estos modelos de la cultura rayan en un cinismo depauperado y corrupto bajo el cual han creado poblaciones enteras inmersas en la pobreza y en la ignorancia, y han acentuado diferencias económicas abismales y creado un mundo carente de oportunidades laborales o, en su defecto, sociedades con un alto grado de tecnificación que obedecen a la reproducción del capital. La repartición de la riqueza es algo inalcanzable no sólo en las estructuras particulares de los países pobres, sino a escala mundial entre los países; si en una sociedad de tercer mundo no hay repartición equitativa de la riqueza, tampoco la hay por parte de los países ricos hacia los países pobres; es una lógica que se reproduce a nivel mundial y que ha sido alimentada y mantenida, al interior del orbe, en parte, gracias a la enajenación producida por las imágenes: la televisión, la propaganda y la publicidad principalmente, pero también, en parte, por una sociedad perezosa y enajenada.

Aun cuando la imagen tenga como base la pureza de su movimiento, es esa misma pureza la que la ha colocado como una herramienta potente de manipulación. El ritmo vertiginoso con el que actualmente las imágenes pasan ante nosotros no es garantía alguna de preservar su sentido mágico, o mejor dicho, ese sentido ha devenido como capacidad de manipulación mediante la transmisión de mensajes que congenian en objetivos comunes. La publicidad nos remite al consumo y la propaganda a la enajenación política. Evidentemente, el cine no es ajeno a estos objetivos, pero al mismo tiempo es y *debe* ser una actividad crítica de los mismos, de la pedagogía atrofiante materializada principalmente en la televisión (Adorno), para la construcción de una conciencia colectiva. Es de ahí donde surge nuestra actual necesidad de reformular conceptos para tratar de adecuarlos a nuestra realidad periférica.

La producción y reproducción de imágenes es consecuencia de un estado de cosas distinto al promovido por la mecánica clásica; la imagen fija y dinámica son una forma diferente y novedosa de pensar el movimiento, el espacio, el tiempo y la historia, aun cuando de la primera se pretenda que pertenezca a la fase histórica que consideró lo estático como forma paradigmática de la experiencia y de representar el movimiento. Por ello el hecho de reflexionar en lo que el cine y la fotografía aportan al pensamiento actual va más allá de un simple y llano estudio académico sobre temas de estética, puesto que propone

acciones concretas y palpables en el terreno pedagógico y cultural en general, como, por ejemplo, la inclusión de su estudio en los programas pedagógicos, no sólo de instituciones especializadas en el tema, ni de instituciones de élite, ni universidades siquiera, sino en el grueso de la población, en escuelas públicas como parte de la currícula obligatoria, o la regulación ética y jurídica de las concesiones del espectro electromagnético, así como también la responsabilidad del carácter educativo de la programación para la cual es usado dicho espectro. La responsabilidad de estas prácticas debería, de igual manera, recaer sobre las instituciones educativas de los países y no sobre las preferencias electorales y monopólicas.

Gracias al cine, una multitud de temas pueden ser alcanzados y proporcionados al espectador en su formación como individuo social y no sólo ello, pues si aumentamos esa gratificación e incluimos la cantidad de material audiovisual contenido en internet, exponencialmente crece esa posibilidad pedagógica, pues el contenido, hasta cierto punto, no logra acaparar la imposición de los consorcios propagandísticos y publicitarios, sino que el espectador está en libertad de escoger los materiales de su interés. La posibilidad de educarse por este medio es incalculable.¹⁷³ En este sentido, la filosofía tendría también mucho que decirnos, pues ello nos pone ante una problemática nueva y acotada en el presente trabajo, pues vendría a significar también el intento de replantear la importancia que podría tener ver a la filosofía como un pensamiento de lo dinámico. Es por esto que proponer un estudio de la imaginación que intente derivar en una antropología alterna a la heredada por el Positivismo y que sugiera la creación de nuevas categorías adecuadas al surgimiento de fenómenos principalmente artísticos, tecnológicos, políticos o económicos se torna sugerente y relevante para esta rama del pensamiento humano.

¹⁷³ Vid. Werner Herzog, dir., *Lo and Behold: Reveries of the connected world* [Documental]. Magnolia Pictures, 2016. Disponible en línea: <<http://www.peliculaschingonas.org/ver-he-aqui-las-ensonaciones-del-mundo/>>. [Consulta: 8 de febrero del 2017.]

IV. 6 El origen filosófico del concepto de movimiento

En efecto, la Antigüedad pensó a la imaginación como una “facultad” que produce imágenes semejantes a las formas constituidas en el pensamiento o en un lugar alejado de lo mundano (el mundo de las ideas platónico por ejemplo). La imaginación era para los antiguos la posibilidad de reproducir conceptos y formas y no un tipo de actividad intelectual representativa del movimiento concreto con la que se le intenta vincular aquí.

Para Platón y Aristóteles, por ejemplo, el movimiento es un fenómeno susceptible de división y cada momento de dicha división muestra un instante singular apto para que lo eterno tenga cabida en el tiempo¹⁷⁴ (lo que Deleuze llama *poses* y lo que Bergson identifica como una confusión en la que el tiempo es tratado a imagen del espacio). Dicho modo de explicar el movimiento es una incapacidad propia del pensamiento conceptual, de la carencia de utensilios tecnológicos idóneos para captar lo continuo,¹⁷⁵ o mejor dicho, para crear la ilusión de lo continuo. La ausencia de estos utensilios es sustituida por un enfoque religioso del movimiento, donde los instantes tienen un vínculo estrecho con lo estático, con lo similar a las formas, con lo que carece de muerte, con lo eterno, lo estático, con lo sólido. Así, la capacidad humana para captar o acceder a lo estático es, para nuestros autores, un privilegio de la percepción; más aun, del intelecto. Dicho privilegio fue vinculado en la Antigüedad con aspectos de índole divino. El hombre posee características divinas precisamente por tener acceso a estas formas, ideas o conceptos que explican de manera estática los problemas del movimiento y del cambio.

La antigua explicación religiosa del movimiento hace, de estos momentos, acontecimientos privilegiados cuya manifestación tiene lugar en la palabra, en expresiones artísticas tales como la pintura y, más tarde, como atavismo, en la fotografía. La mutua influencia entre el concepto en la imagen y su movimiento contrario tiene su razón de ser en este planteamiento y puede ser vista como un motor histórico. La reflexión de lo

¹⁷⁴ Para el análisis de las concepciones antiguas del tiempo véase: Henri Puech, *El tiempo y la Gnosis*.

¹⁷⁵ Un ejemplo claro de esto es el motor inmóvil de Aristóteles, pues aún cuándo este filósofo vio a la realidad como dicotómica, esencialmente dinámica y explicable de acuerdo con causas y consecuencias, no dejó de atribuir a la causa del movimiento un sesgo de carácter estático, una consecuencia de tipo lógico-racional.

histórico se empapó de las nociones clásicas del movimiento promulgadas por la religión y la física antiguas. El tratamiento del movimiento envuelto en este mecanismo no refleja su naturaleza activa y violenta, sino un supuesto desorden susceptible de arreglo vía el pensamiento depositado en la palabra. En este sentido, la imagen nos remite a la necesidad de ver en la imaginación una facultad que admite el acceso a las formas, es decir, a lo carente de movilidad. Y como para los antiguos el movimiento contiene también elementos de lo inmóvil y lo inmóvil corresponde con lo racional, entonces el movimiento puede ser perfectamente explicado desde parámetros lógicos y divinos. El movimiento, y por ende el tiempo, son para el pensamiento antiguo una imagen estática (recordemos la definición platónica del tiempo postulada en su diálogo *Timeo*: el tiempo es la imagen móvil de la eternidad).¹⁷⁶ La imagen es, pues, algo inmóvil que debe adquirir su dinamismo gracias a un predicado que se lo imprima; es también una fragmentación de la continuidad y del espacio recorrido por un cuerpo, cuya fluctuación tiene relación con formas reflejadas en él: por tanto, el movimiento es semejante a lo armónico y a lo ideal debido a la posibilidad de dividirlo.¹⁷⁷ La aprensión del movimiento es para el pensamiento antiguo asimilable al acto de *descubrir* en lo continuo aquello que no cambia. —Para la antigüedad el movimiento remite a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles. No cabe duda, para reconstruirlo habrá que captar esas formas en el punto más cercano a su actualización en una materia-flujo”.¹⁷⁸

¹⁷⁶ A este respecto ver el discurso de *Timeo* en: Platón, *Timeo* (37c y ss.), p. 177. En este discurso, *Timeo* hace una amplia exposición teórica acerca del origen divino del mundo.

¹⁷⁷ Es importante señalar la influencia que el sentido de la vista tiene para estas teorías de la imagen. A modo de sugerencia sería interesante desarrollar (no comprobar) un esquema donde la vista fuese el sentido más precario con respecto a los demás. El planteamiento está fuera de lugar para este trabajo, por el simple hecho de que nuestro mundo tiene una *sólida* carga hacia lo visual. Sin embargo, dicha hipótesis suena sugerente porque la vista funciona a semejanza de lo sólido también. Es imposible que el ojo pueda captar algo con detenimiento cuando un cuerpo se mueve. Los dos grados de enfoque que tiene la vista humana hacen de ella una herramienta eficaz pero insuficiente. El desarrollo y el estudio de los otros sentidos queda atrapado en el reino de las sugerencias. Pero no por ello, abierta la posibilidad de su experimentación, estudio y aplicaciones en su relación con la imaginación. La vista, no es el único sentido capacitado en la producción de imágenes (siempre en la imaginación y no en el terreno de la óptica donde es obvio que tal propuesta no tendría ningún sentido) y esto es posible saberlo por que las imágenes son un producto psíquico. Cuando a la memoria viene, por ejemplo, una imagen pasada evocada por el olfato, el oído, el tacto o el gusto, la imagen producida no es visual en sentido estricto. Ello prueba que la producción de imágenes está determinada por la construcción cultural que ha identificado a la imaginación con la vista, pero no por ello exclusiva del sentido visual.

¹⁷⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 16-17.

Esta perspectiva física y religiosa del movimiento tienen influencia sobre la comprensión de la historia bajo la ignorancia premeditada de su influencia imaginaria, tal como si la historia no fuese una constante intención de dar racionalidad a las imágenes que la determinan, lo que frena de inicio toda posibilidad crítica hacia su interior. Incluso aquellos intentos monumentales por replantearla, tales como el Positivismo, son, más que reflexión crítica, una apología teológica y teleológica del curso histórico. El Positivismo y el Materialismo Histórico, vale la pena reconocerlo, fueron intentos fallidos de desarmar esta concepción y, en sus momentos más lúcidos, también fueron capaces de desarrollar una alternativa filosófica sustentada en el origen material y no divino de la vida. Prueba de ello es, tanto la “muerte del arte”, como el desarrollo imparable que las ciencias tuvieron en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, habría que ver esto con ojos críticos y cuestionar si dicha visión no ha derivado en otro modo de lo divino, pues finalmente no es Dios por sí mismo quien muestra su desenvolvimiento en la historia (eso no se puede ni tiene porque ser probado), sino que las instituciones encargadas de forjar la cultura en la historia, muestran y usan lo divino como la necesidad civil de enajenar ideológicamente tanto a las conciencias individuales como los medios de producción. La sociedad civil es obligada, por diferentes medios, entre ellos el del miedo a Dios, a permitir el despojo de aquello que les corresponde en términos salariales y en oportunidades de trabajo, de educación, etcétera. El trabajo no pagado, ya sea el de un obrero o el de un ingeniero con una preparación considerable, es parte esencial de la acumulación del capital, así como también de la reproducción de la pobreza. No es casual que las dictaduras que tuvieron lugar, no sólo en América Latina, sino también en Europa (el franquismo por ejemplo), guarden una estrecha relación entre iglesia y estado, no es casual porque ambas instituciones se complementan para ejercer un control corporal y espiritual de los miembros sociales. En diferentes épocas esta relación se presenta con matices, como lo es el caso de la Inquisición en el Medioevo. Actualmente, lo que determina el desarrollo de un país tiene que ver con la producción de tecnología en diferentes rubros, como los son el militar, el electrónico o el del software, con lo cual cabe hablar de una participación de lo divino como un culto a la tecnología. Lo divino, lo religioso, se manifiestan como elementos de control sobre actos específicos de la conducta humana. Los medios masivos de

comunicación, así como el desarrollo tecnológico, procuran una dualidad en términos de enajenación y de liberación, más aun, una dualidad en términos de la vida o de la condena eterna, por lo cual son herramientas que cumplen una función de control, a lo cual toda manifestación novedosa en el curso histórico no puede quedar ajena y el cine no es su excepción. Esta es la razón por la cual dicha visión de la historia se ha mantenido vigente; no es la pobreza (ni espiritual ni económica) protagonista histórica, lo son más bien los consorcios democráticos, eclesiásticos, políticos, mediáticos e incluso educativos, que figuran y transfiguran nuestra propia imagen a la conveniencia de una estabilidad depauperada.

Por lo anterior es que la imaginación ha sido para la filosofía un componente del conocimiento subordinado al pensamiento conceptual, una facultad *pasiva* en y para lo mecánico y sin relación con los hechos históricos. Sin embargo, el pensamiento es también imaginación y por ende una expresión intelectual diversa y compleja. Debido a esto, el pensamiento es un ejercicio humano *activo* que sobrepasa el orden causal de la naturaleza, un ejercicio libre que no está del todo determinado por la necesidad. El pensamiento es abstracción y determinación de la realidad y por ello en él mora lo posible, pues si no fuera así, la determinación iría en sentido contrario, es decir, la naturaleza condicionaría la voluntad humana, sus decisiones y su conducta en cualquier aspecto y a cualquier nivel. Lo anterior puede corroborarse porque esta determinación del hombre sobre lo natural tiene expresiones diversas tales como la *ciencia* o el arte, expresiones que no sólo provienen del raciocinio consciente, de la racionalidad, sino que en ellas se ven entremezcladas otros aspectos que componen la psiquis humana como lo son el sueño o cierto tipo de trastornos mentales que no han alcanzado del todo el estatus de demencia o desquicio.¹⁷⁹

En el caso de la ciencia es del todo manifiesta la determinación de la que hablamos. La ciencia es la herramienta más sofisticada que el hombre haya inventado para la descripción y predicción de lo natural y de lo social. En el caso del arte esta determinación

¹⁷⁹ Quizá la introducción de términos como “sueño” o “locura” resulten fuera de lugar en este momento, sin embargo, intentamos introducirlos aquí por ver en ellos una realidad poco tratada o ignorada en el paradigma positivista e ilustrado y que han sido parte esencial, de la actividad creativa del hombre en lo concerniente a la ciencia y al arte. *Vid.* Karl Jaspers, *Genio y Locura. Ensayo de análisis patológico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh y Hölderlin*; así como también Vincent Minnelli, *El loco del pelo rojo*, Estados Unidos, 1956.

se da en sentido contrario: es lo natural lo que determina al pensamiento, lo cual se constituye en un hecho tan humano como el de la ciencia porque que en él hay una elección libre e intencionada y, en la mayoría de los casos, consciente de que existe la posibilidad de generar pensamiento en un sentido contrario al de la ciencia. Por ello, el arte también es pensamiento que determina la realidad. El pensamiento artístico y en específico el pensamiento cinematográfico, a diferencia del científico, determinan la realidad tras dejar deliberadamente que ésta los determine a ellos. Al haber esta conciencia del mundo natural sobre el mundo humano, surge un tipo de relación que no parte de la arrogancia.¹⁸⁰ Por ello lo dinámico tiene una representación y una expresión más fiel en el arte que en la ciencia.

En el cine este punto es claro, puesto que hay una determinación común que es el movimiento. Reproducir y representar el movimiento es lo mismo que la determinación que este hace, no solo al espectador, sino a los realizadores del film. Ahora bien, esa determinación se reconoce en su similar psíquico que es la imaginación, el movimiento se completa y se da en la conciencia. —El cine es igualmente *el arte de imaginar los movimientos* de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia, es la encarnación del sueño del inventor, sea sabio, artista, ingenuo u obrero; gracias al kinoquismo permite realizar lo que es irrealizable en la vida”.¹⁸¹ Esta declaración de Vertov, irónica por cierto, revela una posición característica del sentido científico de la época, que no deja de ser sugerente para entablar la relación cine-imaginación, pues la ciencia funge como un elemento rector que hace del *cine-ojo* un fenómeno entendible a cualquier estrato social, pero que es, al mismo tiempo, una herramienta liberadora y pedagógica. La ciencia cumple aquí la función que le corresponde: petrificar el tiempo y comprimir el espacio, es decir, su función lógica en su operar deductivo. Por otro lado, y reconocido por el mismo Vertov en *La importancia del cine sin actores*,¹⁸² el cine debe emanciparse de las otras artes para encontrar su *propio ritmo*, lo cual implica que Vertov vea en sus propios postulados un incipiente intento de encausar la trayectoria que el cine ha

¹⁸⁰ Este punto resulta fundamental para el desarrollo de las teorías cinematográficas con respecto al montaje y al valor de las tomas adquiridas en un ejercicio filmico-documental al estilo de Vertov, de la escuela soviética, francesa y estadounidense en general, las cuales parten de un ejercicio dialéctico hombre-naturaleza.

¹⁸¹ D. Vertov, *Nosotros*, en *Textos y manifiestos de cine*, tomo I, p. 40.

¹⁸² *Ibid.*, p. 42.

de seguir, con rumbo a la posteridad, como una actividad esencialmente crítica y pendiente de la representación imaginaria del movimiento (idea presente también en Tarkovsky). Es por esto, y porque incluso en nuestros días el cine no ha logrado agotar sus diferentes modos de aparecer, que podemos pensarlo como un depositario y constructor de la imaginación contemporánea, es decir, como capacidad activa de la inteligencia humana representada en imágenes.

La imaginación encuentra pues reciprocidad en el arte gracias a su función crítica y dinámica con respecto a la ciencia y evidencia al pensamiento científico-racional, como un parangón de comodidad solidificada, cuya actividad no cesa de meter a la realidad en estructuras acabadas que se aplican a cualquier fenómeno observable. El cine pone en movimiento los conceptos con los cuales la ciencia ha construido el mundo, demuestra una vez más el aspecto mágico de las imágenes. La imaginación, en este panorama, queda excluida del vasto mundo de la inteligencia, pues su actividad permite que exista una determinación contundente, aunque oculta, de lo natural y del pensamiento. Por el contrario, si la ciencia operara con las reglas de la imaginación (lo cual no está fuera de lugar plantearlo con los aportes de Bachelard, Bergson y Deleuze), ya no le sería posible un distanciamiento entre el sujeto y el objeto más allá de un mero formalismo endeble; en otras palabras, la ciencia ya no podría referirse a las cosas en términos de la objetividad que reclama el objeto *en sí*. Ciencia, para nuestra época, es sinónimo de pensamiento, el pensamiento, en cambio, es aquél rasgo que distinguiría al hombre del resto del reino animal. Por tanto, todo aquello que no esté dentro del dominio de la razón y la deducción no es pensamiento o lo es en un grado menor.

La ciencia, a semejanza de los sólidos, funciona con un mecanismo simple cuyo pilar fundamental es la abstracción y la relación de los objetos que abstrae (deducción), aun cuando se enorgullezca de trabajar con hechos y experiencia sin más. Este mecanismo consiste en la virtual certeza de que el pensamiento detiene el tiempo, es decir, que petrifica lo que tiene movimiento para su estudio minucioso. La abstracción es una operación lógica que permite atribuir una o varias características a un determinado grupo de cosas similares entre sí. Este atributo unificador puede servir para dos tipos de juicios; el inductivo y el deductivo. Digamos que el razonamiento inductivo es más respetuoso con lo diverso y

dinámico porque mantiene en el tiempo las diferencias del grupo de cosas sobre el cuál intenta afirmar algo. Este razonamiento no es contundente y tiende menos a totalizar, unificar y homogenizar la diversidad.

El otro tipo de razonamiento es contrario a éste, pues su pretensión de validez es mayor, o mejor dicho, total. Ello se debe a que toda diferencia entre objetos de una misma especie queda opacada y oculta tras un simple pero poderoso enunciado; la fuerza con la que la deducción determina la diversidad hace obsoleta toda diferencia cuantitativa y cualitativa de un grupo de objetos. La cantidad o la cualidad son dos atributos que no pueden darse en otro terreno que no sea en el espacio-tiempo. La diferencia que los objetos experimentan a lo largo de su existencia determinada (de su duración) es producto del movimiento y, por tanto, discorda con la deducción; es por ello, además, que ésta trabaja con abstracciones, es decir, con atributos que se supone estuvieron, están y estarán en las cosas, sin tomar en cuenta que éstas, al igual que los razonamientos, están deviniendo y, por tanto, modificándose.

La deducción refleja la esencia del movimiento y del tiempo y la toma por real, en ella se encuentra el elemento estático y abstracto que la razón necesita para determinar el porvenir y describir lo presente (elemento presente desde el pensamiento antiguo); gracias a ella se materializa, con una justificación racional y sistemática, aquella sed de poder que el hombre medieval trató de encontrar en la magia, la alquimia y la astrología. Y gracias a ello es que la ciencia y su método (esencialmente deductivo) se erigen en nuestra época como una manifestación pura de la verdad y de la justicia en el terreno de la política.

En cine, al ser éste un conglomerado de imágenes yuxtapuestas, y al limitarse éstas al simple señalamiento de los objetos que en dichas imágenes aparecen para significar algo, sucede un desfasamiento de la seguridad deductiva con la que la palabra es capaz de capturar el significado, tanto del concepto que implica como de la cosa significada. No es que, en el cine, los objetos aparezcan sin una intencionalidad y que por ello la posibilidad de significarlos no esté presente en potencia, pues de hecho así es como sucede, así es como se construye una escenografía y una narrativa en la que algunos de esos objetos poseen más importancia simbólica que otros. Aunado a ello, también están las divergencias con las que el film es asimilado; aun cuando la colectividad presente en una sala esté sometida a las

mismas condiciones visuales y sonoras, cada uno de sus miembros percibe de forma distinta la experiencia del film. Sin embargo, al ser los objetos puestos en escena volátiles y sometidos a la vorágine de su animación, y al estar finalmente señalados tal como en la fotografía, su significado tiende a desbordarse a sí mismo, los objetos cambian, debido a su movimiento de posición espacial y dramática, permitiéndoles mantener y construir su identidad dentro de su permutar natural y que va dirigida a la imaginación del espectador. Si un objeto es pieza clave gracias a su significado intencionado para dar coherencia a una idea dentro del film, su simple animación hace de él un objeto a construir, sometido a la transformación; por tanto, la idea perseguida en la intencionalidad y la creatividad del director es una imagen móvil que rebasa las propias expectativas. Tal como pasa para la imagen mental y el diálogo imaginario interno, el cambio se da por la posición de los objetos contenidos en cada fotograma. Pues si bien el argumento de Bergson nos muestra la pérdida de la modificación de los objetos por el espacio del corte que se da entre fotograma y fotograma, también es cierto lo contrario, pues un objeto aparece en distinta posición en cada uno de esos fotogramas: ambas cosas son movimiento y mientras uno es negado por la oscuridad el otro se afirma por la luz. Los momentos cualesquiera de los que habla Deleuze y que sirven para crear el movimiento llevan este sentido, pues ya están incluso presentes en cada fotograma expuesto en el proyector, tal como lo vimos en el capítulo anterior.

La reducción al infinito que permitiese a una cámara comprimir ese espacio perdido que nos menciona Bergson es el mismo problema planteado por la reducción al infinito en la existencia de las partículas elementales de la física cuántica: ninguno de los dos tiene límite y tampoco hay razón para creer que algún día lo habrá. La historia que va de los átomos de Demócrito a los bosones es la historia del pensamiento que fragmenta la realidad para encontrar el punto inamovible que genera dinamismo y esto, al parecer, obedece más a las condiciones fenomenológicas de la experiencia humana que a la posibilidad epistémica de acceso al nouménico. El mismo razonamiento que seguimos en el capítulo anterior puede ser aplicado a este problema y es que el movimiento se da como continuo en la percepción individual, solipsista, pero ello está en un terreno tan desconocido como lo está el nouménico mismo. De lo que si hay conocimiento es de cómo el ser humano expresa esa interioridad fluida a partir de su vivencia propia con las herramientas culturalmente

proporcionadas tales como la *lengua*, por ejemplo. De modo que la única referencia concreta y –objetiva” para contemplar ese movimiento experimentado por la subjetividad es gracias a la fragmentación de esa fluidez interna proyectada hacia la percepción del otro. Con el cine, la colectividad puede concordar en que es de esa manera como cada uno de sus individuos perciben el movimiento. El cine perfecciona y señala cómo se comporta esa fluidez, la construye, le abre horizontes, inventa el pensamiento en imágenes, es decir, inventa un tipo nuevo de imaginación sustentado ya en la firme intención de vivenciar y comprender el movimiento desde el movimiento mismo y no desde sus estados instantáneos. Lo estático es una estado del movimiento. Bajo este esquema la oposición entre imagen fija e imagen móvil se rompe y lo estático se asume como un modo de lo dinámico.

Ahora bien, si la imagen fotográfica se vio a sí misma como una impresión que reflejaba el movimiento congelado fue por el peso conceptual que recayó sobre ella al inicio de su existencia, así como de su dispositivo mecánico que la posibilitaba (la cámara analógica). Con el advenimiento del cine, la fotografía pugnó por liberarse hacia lo que esencialmente es movimiento. Pero curiosamente no fue la cámara de filmar el aparato que aceleró su emancipación y la disolución de la diferencia movilidad/estatismo, sino otro que por linaje alcanzó (y alcanzará terrenos insospechados) la sofisticación logarítmica contenida potencialmente en la cámara fotográfica: la computadora. En la era digital esa diferencia queda saldada. Gracias a la digitalización de la imagen se pasa sin simulación alguna de lo estático a lo dinámico y viceversa. La fotografía se mueve tanto como la imagen filmada y la imagen filmada ha reducido ya su tiempo perdido entre fotogramas para afirmar su tendencia posible a un estado que le es propio: su pretendido congelamiento. Lo estático es una forma de lo dinámico o mejor dicho, una forma de percibirlo.¹⁸³

¹⁸³ Para este punto ver trabajos del italiano *Lo Iacono* (digital snapshot) quien a partir de imágenes fijas desarrolla secuencias filmicas bien definidas poniendo en movimiento dichas imágenes y los elementos en ellas contenidos. Lo que nos sugiere una doble función dinámica de la fotografía fija que va del rompimiento con el cuadro hasta la movilidad de los personajes fotografiados. De igual manera cabe señalar el importante desarrollo que la fotografía ha tenido en el género híbrido *timelapse*. Este género ha sido especialmente explotado y explorado por la publicidad y el turismo (ver trabajos del estadounidense Tom Lowe o del español Luis Caldevilla), pero alcanza también su expresión en películas como *Baraka* (1992), *Cronos* (1985) o

Samsara (2012) de Ron Frickee y la trilogía *Qatsi* dirigida por Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988), *Naqoyqatsy* (2002), *Time scapes* (2012) de Tom Lowe (primer film comercializado a gran escala en resolución 4K). Por último, cabe mencionar también el extraordinario trabajo del francés Marc-Antoine Locatelli y su más reciente trabajo *Naunce*, quien hace una combinación entre fotografía fija y móvil combinando elementos digitales totalmente irreales. La técnica que emplea Antoine sugiere imágenes fijas. Otro tipo de género, o mejor dicho de técnica es *Bullet Time* o también llamado *time slice*, conocido también como “efecto matrix” y que consiste en mover la cámara frente a un objeto congelado y, en la medida que dicho objeto se mantenga sin movimiento, acelerar o frenar tanto la inercia final como inicial de la toma.

CONCLUSIONES

Debido a la naturaleza del presente trabajo en cuyo despliegue se buscó indagar acerca de la apropiación que la filosofía puede llevar a cabo en lo relativo a problemas de nuestro presente me veo en la necesidad de resaltar y discriminar algunos de esos problemas. El objetivo perseguido, en tanto que trabajo de investigación, debe aportar sugerencias teóricas, no sólo a su realizador, sino también a un público interesado en los temas tratados. Sería demandante ocuparme de todas estas líneas argumentativas abiertas debido a su carácter fragmentario propio de una propuesta disruptiva de la imaginación. Ello me lleva a decir que la potencia de sus conclusiones estaría en reforzar y consolidar aquellas proposiciones que tomaron mayor fuerza en su construcción conceptual para tratar de aplicar la metodología propuesta en torno al problema del movimiento en un terreno práctico. *Hay un despliegue que va de la imagen a la imaginación que consolida a la fotografía y al cine como formas de pensamiento y que este pensamiento sugiere prácticas de emancipación social.*

Este enunciado engloba no sólo la directriz del presente trabajo, sino también su naturaleza meta-teórica en la que se juegan aspectos estéticos y epistemológicos que terminarán por sugerir modos prácticos de las imágenes. Para ello trajimos al terreno filosófico algunos problemas planteados por horizontes provenientes de otros saberes. Esos horizontes fueron los de la física y sus despliegues tecnológicos, la historia y sus relatos imaginarios y finalmente los de la fotografía y el cine, todo ello atravesado por una imaginación ocupada de elaborar movimiento a partir de la producción de imágenes estáticas y dinámicas.

La apertura desplegada en relación con el problema filosófico del movimiento nos pone frente a la necesidad de desmenuzar el anterior enunciado y exponer al menos dos proposiciones que funcionarán como directriz en la elaboración de este apartado. La una está contenida ya en el título de la tesis y la otra en el desenvolvimiento secuencial

atribuido a un tipo de conocimiento propuesto a partir de la imagen y que culmina con la imaginación: 1) *el funcionamiento imaginario tiene su origen en la imagen*; y 2) *el cine y la fotografía son formas de pensamiento*.

Ambos enunciados parecerían insustanciales si son considerados de manera aislada con respecto a lo que se dijo ya en las páginas anteriores. Pero si recordamos lo enunciado en la "Introducción", su sentido primigenio se recupera. En efecto, nuestro problema tratado fue el movimiento. Pero, ¿qué significa este problema para los parámetros que establecemos en torno a cuatro puntos clave de nuestro trabajo, que son la imaginación, la historia, el cine y la fotografía?

Decimos que *el funcionamiento imaginario tiene su origen en la imagen*. Ello implicó llevar a cabo la tarea elaborar una clasificación de las imágenes. A partir de un planteamiento hecho por Bergson en *Materia y memoria*, la manera en que el problema del movimiento interactúa con nuestro primer enunciado radica en lo siguiente: hay relación de los objetos que habitan el espacio, es decir, se mueven y lo hacen en función de otro objeto que es mi cuerpo (Bergson). Me percaté de ambas interacciones y el primer filtro que les interpongo es una denominación: son imágenes, imágenes que proponen un acercamiento al espacio, vía su medición y vía su experiencia simbólica. Gracias a la medición de los objetos que se mueven en el espacio se construyen leyes físicas que logran vislumbrar la cadencia y el ritmo con el que esos objetos desempeñan sus relaciones; de ahí que su aporte radique en el registro constante que se puede obtener del movimiento. Pero esta determinación sobre los objetos y sus relaciones no funciona de la misma manera cuando los procuramos sacar de esas relaciones causales para dirigirlos al terreno de la experiencia simbólica, donde lo que prima no es ya su medición, sino su comprensión envuelta en relaciones mentales que conectan de manera no causal el movimiento de las imágenes. Esa relación se da cuando la escena es interrumpida por otra imagen que es capaz de dislocar el movimiento causal y regular de los objetos en el espacio. Esa imagen es mi cuerpo. Hasta aquí el planteamiento bergsoniano.

Traigamos de nuevo nuestro primer enunciado y digamos que las ciencias procuran aislar el "error" que presupone la intervención de mi cuerpo en las mediciones causales de los objetos y nos encontraremos de pronto ante la necesidad de crear dispositivos que

sustituyan esa imperfección para sofisticar las mediciones del movimiento. Delimitemos, pues, nuestro concepto de movimiento para dirigirlo al espectro electromagnético propio de nuestra definición de imagen óptica y bosquejemos el siguiente enunciado: *La imagen óptica es el concepto que designa al espectro electromagnético y, por tanto, nuestro punto de partida para elaborar una conclusión abierta que apuntará hacia el registro de la información que dicho espectro nos proporciona gracias a esos dispositivos.* En efecto, hay imágenes que no pasan por el arsenal sensorial de mi corporalidad, pero que puedo saber de ellas gracias al registro elaborado por otras vías con ayuda de esos dispositivos capacitados para registrarla. Esos dispositivos nos remiten al progreso tecnológico que ha alcanzado niveles en los que abandonó la tarea de *copiar* por la de *producir*; mi cuerpo es una imagen adyacente a esta producción, pero de algún modo busca un vínculo que podríamos interpretar como una extensión de la sensibilidad, pero que, al mismo tiempo, es ajeno al registro de esa información. Mi cuerpo se torna imposibilitado para vincularlo de manera directa con esa información registrada. Ejemplifico: si bien en la cámara fotográfica de película se puede reconocer una copia del mecanismo óptico-ocular, en un telescopio de ondas de radio, ese mecanismo no es ya una reproducción, sino una invención que permite recoger ondas y convertirlas en imágenes visibles. Hablo aquí de que las máquinas han logrado forjar un camino que va de la copia a la autonomía.

En este sentido nuestro enunciado inicial se bifurca y nos orilla a extender nuestra noción de imagen óptica hacia la explicación de ese funcionamiento maquinístico encargado de procesar información y convertirla en imágenes visuales. Se puede hablar entonces de imágenes que son elaboradas al margen del proceso sensible e imaginario y que tienen que ver con la información recogida por dispositivos diseñados para procesar cantidades inmensas de información transformada (cuántica o binaria) a partir de información química (como lo es en el caso de las estrellas: ondas electromagnéticas de las cuáles se deducen distancias, composición atómica, etcétera). Este fenómeno nos propone un modelo de la imaginación que va en el mismo sentido que nuestro primer enunciado, pero que no se refiere al proceso imaginario, sino a un fenómeno develado por las máquinas. En efecto, las máquinas no sólo codifican el registro de información y lo transforman en algoritmos, sino que ese registro es equivalente a la producción de imágenes

a partir de información química o electromagnética que no necesariamente se encuentra en el rango de la sensibilidad humana.

Esta idea está sugerida y es concluyente para ampliar nuestra noción de imagen óptica. La enuncio bajo la premisa de que la luz (el espectro electromagnético) es un fenómeno potencial que no reconocemos hasta que entra en contacto con un objeto sobre el que, una vez percibido y configurado, elaboramos imágenes. Pero esa configuración no necesariamente se hace bajo el supuesto imaginario, sino que puede ser registrado por dispositivos que codifican esa información. Por lo que cabría preguntarnos acerca de si las máquinas serían capaces de crear algún tipo de imaginación o al menos de ofrecer un modelo de su funcionamiento. Esto tiene su base en la tesis de Flusser, según la cual todo aparato está hecho a semejanza de la cámara fotográfica y donde la imagen dejaría de ser producida por la sensibilidad humana. En efecto, la cámara fotográfica produce imágenes materiales a razón de la óptica geométrica y de una conciencia que ejerce determinación sobre ella, pero esa conciencia es rebasada cuando delegamos el registro de la información debido a su complejidad, por lo que la función maquinística no sólo es geométrica (composición de la luz en un cuadro a través de lentes organizados), sino también aritmética (registro de fotones y otras partículas u ondas). Esa relación nos lleva a concluir que a causa del espectro emanan posibilidades para la construcción de imágenes que no pasan necesariamente por la imaginación. Las máquinas reparan en el pixel, en el haluro de plata, en los átomos y fotones para elaborar configuraciones de esa información de la cual cabría preguntarnos si la podemos englobar dentro de nuestro concepto de imaginación u otorgarle algún tipo de concepto alterno.

Pero, ¿qué hay de nuestro segundo camino, del que si se refiere a la imaginación y la sensibilidad humanas? En el primer capítulo ampliamos también nuestras aseveraciones en torno a la imagen mental y la conciencia hacia la inteligencia animal, y concluimos que dicha inteligencia era conciencia de la percepción, mientras que para el ser humano lo era de la imagen mental acompañada de su potencial materialización estética. Pero aquí se nos cuele un aspecto que no podría ser reconocido en las máquinas más allá de someter a las sensaciones a una definición que las asumiera, no como imágenes para una conciencia, sino como información a codificar. Necesariamente, el camino se desvía porque la información

codificada proviene de una fuente electrónica y química registrada por sensores ajenos a una lógica orgánica que funciona con independencia de su programación logarítmica. Las máquinas organizarían esa información de acuerdo con su diseño y programación, mientras que el ser humano lo hará de acuerdo con su arsenal celular y cultural, esa es pues la dimensión de la experiencia simbólica de la que hablamos arriba.

De este modo, la inteligencia animal ocupó un parámetro comparativo que nos permitió estudiar el modo en el que la conciencia humana pudo aparecer, para disponerse a ser plasmada en las representaciones rupestres de Chauvet, tras analizar la propuesta de Herzog en su documental *La cueva de los sueños olvidados*. Pero esta inquietud se proyecta y viene a mostrarnos un hilo que va del vestigio más antiguo de expresión gráfica a la consolidación organizada y cuasi biológica de la información organizada en dispositivos de la más alta tecnología. Es otra vez Herzog quien nos lanzó a esta reflexión en su documental *Las ensoñaciones del mundo conectado*. Del mismo modo que establecimos un parámetro comparativo en relación con la inteligencia animal, lo hacemos ahora en función de las máquinas y su inteligencia para poder sugerir una línea de análisis que catapultaría a la imagen hacia un terreno en el que la imaginación humana cobraría un papel distinto al de su relación sensorial con el tipo de imágenes que produce. ¿En qué sentido pueden las máquinas elaborar un camino que vaya de la imagen a la imaginación a partir de información organizada en algoritmos?

Como vemos, nuestra intensión por acercar a la filosofía a las orillas de otros conocimientos encuentra aplicaciones concretas en el análisis teórico de problemáticas actuales, por lo que la relación entre imagen material e imagen óptica debe ser pensada bajo esta determinación, pues ¿con qué otra materia prima funcionan estas máquinas que no sea con el espectro electromagnético? El planteamiento de una *máquina pensante* puede ser reconocido como una línea histórico-filosófica cuyo origen se encuentra en la necesidad de concederle al *cuerpo-máquina* cartesiana (*vid. supra*, nota 66) la posibilidad de alcanzar su realización mental, y más específicamente, imaginaria.

La interrogante de Herzog en este documental contempla la ensoñación de las máquinas. Hablamos ya en la "Introducción" de la diferencia entre ensoñación y soñar y atribuimos a los afectos un papel preponderante para la conciencia (la de la vigilia y la

onírica); sin embargo, en esta propuesta no habría un posible camino vía los afectos, sino una imagen óptica codificada en algoritmos que desencadena acciones mecánicas precisas. La imagen óptica es *posibilidad*, en ambos caminos. En uno, se juega su relación con las sensaciones y, en el otro, su relación con información a codificar.

Pero, ¿qué hay del camino que va de la imagen óptica codificada imaginariamente por la imagen mental (imaginación) y que termina en la imagen material? Más que el anterior planteamiento, nos ha interesado este último vínculo, pues en él se encuentra el sustento de nuestra primera conclusión (*la filosofía y el cine son formas de pensamiento*), pues aquello que se reproduce y se plasma como imagen estética ha pasado ya por un proceso definido por la imaginación. Desprendimos a la imaginación de su papel secundario en la racionalidad científicista, según la cual, sólo opera como un peldaño al concepto. Esto significa una secuencia que parte del espectáculo “caótico” y acelerado de las sensaciones al orden y quietud de la razón. Nuestro planteamiento acepta en todo momento ese caos y esa aceleración como una secuencia compuesta de instantes y que quiere tomar de la ensoñación aquellas relaciones imaginarias para influenciar al mundo de la vigilia. Pero también la vía contraria que intentaría darle a la ensoñación un anclaje que permita hacer de ésta, una fuente imaginaria para la vigilia.

Este planteamiento arroja una idea que pugna por sugerir a la ensoñación como práctica cultural y social encargada de dotar a la existencia humana de atributos ontológicos que contemplan un punto convergente entre la racionalidad y la fantasía. Mi cuerpo es una imagen que produce imágenes a razón la ensoñación. En efecto, el mundo onírico vendría a ser el espacio-tiempo, donde esas imágenes se producen. La identidad entre ensoñar e imaginar es obvia en este punto, pero ¿cómo pasamos de esa identidad al pensamiento? Mediante una identidad que procura invertir la fórmula cuestionada en nuestro segundo capítulo según la cual la imaginación aparece como un peldaño al concepto: *pensar es imaginar*. De este modo, el concepto cambia para ocupar el lugar inverso y para que éste sea un peldaño hacia la imaginación y no viceversa.

Si consideramos ahora esta nueva fórmula a modo de conclusión, retomamos también el tipo de noción subyacente al *concepto* que proponemos, el cual, nos direccionará al movimiento imaginario para ser tomado en cuenta, no sólo por su acceso al terreno racional

que reconoce parámetros estáticos de la medición del movimiento, sino a un pensamiento dinámico que presupone la creación de conceptos en dos sentidos: como conceptos estáticos y como conceptos dinámicos. Esta fórmula sigue el camino que va de la imagen al concepto, tal como apuntamos ya a lo largo del texto y que culminará con una imaginación de naturaleza dual, pero que no alcanza su dimensión práctica hasta encontrar un modo de la imagen que permita reconocer dicha dualidad. Nos hemos familiarizado ya con esta ruta, la cual nos lleva a la fotografía y al cine respectivamente tras postular sus modos mentales en sus axiomas: el del *instante* y el de la *duración*.

La fotografía es la materialización del axioma de *instante* tal como la *duración*, en tanto que sensación, lo es del cine. Abrimos otra línea futura de investigación en lo que respecta a este punto y en el cual se vienen a encontrar nuestras reflexiones sobre el ensueño y su relación con las imágenes materiales (cine y fotografía) para construir su papel social. El cine y la fotografía son modos materiales que impactan en el pensamiento: más aun, son pensamiento en el sentido que lo hemos definido, pues el relato que las imágenes narran ocurre en dos lugares distintos: uno está contenido en el relato mismo y el otro en el afecto producido en el espectador. La propuesta de Salin Pascual nos sugiere un acercamiento de este segundo espacio en la posibilidad de equiparar la actividad neuronal desencadenada en el ensueño y la que tiene lugar en la experiencia del film, que además es, hasta cierto punto, dirigida por la propuesta del relato. Ello nos lleva a concluir que el cine hace que las secuencias compuestas a partir de la lógica causa-efecto propias de las imágenes medibles sean desbordadas para adquirir un peso simbólico en el que las relaciones tengan lugar sólo desde la percepción que mi cuerpo elabora a partir de ellas. En este sentido, a través del film, no sólo ponemos en juego relaciones de imágenes bajo un parámetro aleatorio, sino que las puedo dirigir a partir del esfuerzo intelectual que me lleva, en primer lugar, a comprender el relato y, en segundo lugar, a imaginarlo.

Con la fotografía fija pasa algo similar, pero no llegaremos a desarrollar su potencia en este apartado por haber estado ya expuesta en el capítulo correspondiente, pero diremos que el *acto imaginario* consolidado en el cine, está ya presupuesto en la fotografía al echar a andar al instante en *secuencias imaginarias*. La diferencia es que, mientras en aquella no las vemos, en el cine se hacen *presencia*. Ambas imágenes materiales emanan de la

comuni3n instante-duraci3n propuestas por Bachelard y por Bergson. Si bien el debate filos3fico entre ambos autores radica en la pugna por otorgarle una metafisica al tiempo en relaci3n con estos dos axiomas, nosotros no buscamos una jerarquizaci3n de los mismos, sino una propuesta que contemple a la imaginaci3n como una capacidad dual: para la fotografia, requerimos una imaginaci3n de lo est3tico y de lo instant3neo, as3 como, para el cine, otra de lo din3mico y de la duraci3n. Es aqu3 donde la filosof3a encuentra nichos de an3lisis en cada grieta que se le pueda presentar ante sus ojos; de ah3 que nos hayamos tomado la libertad de construir un marco de referencia para cada uno de nuestros objetos. El instante tiene no s3lo su materializaci3n en la b3squeda del rastro cient3fico m3s peque1o de tiempo y espacio, sino tambi3n en la fotograf3a como la experiencia que tensa el tiempo humano compuesto de memoria y proyecci3n, para configurar historias pasadas y futuras que habitan virtualmente el espacio imaginario. Se juega en ello una perspectiva de la memoria que nos habla de los tiempos en funci3n de esa tensi3n que nos permite brincar de instante en instante. Las im3genes nos liberan lentamente de esa tensi3n cuando nos envuelven con la magia pr3stina de su existencia rupestre y que no muy lejos del horizonte hist3rico orillaron a la imaginaci3n al borde de la palabra para asomarse al abismo de lo abstracto con el fin de volver al pensamiento una fiera domesticada.

El uso de las im3genes con fines propagand3sticos, religiosos e ideol3gicos, contraviene nuestra propuesta. El sometimiento discursivo con el que se construyen par3metros fijos de los relatos no conduce a una liberaci3n imaginaria, por el contrario, la petrifica. Lo que en alg3n momento pasado pudo resultar alimento para la imaginaci3n llega a ser necesariamente alimento para la industria. La repetic3n y agotamiento de las formas narrativas hechas para el divertimento y para la manipulaci3n pol3tica producen en el espectador una secuencia imaginaria mon3tona que puede ser comparada con lo ya mencionado acerca de las causas y los efectos en la medici3n del movimiento. A la misma causa la misma consecuencia, a la misma secuencia narrativa el mismo comportamiento social que se heredar3 a manera de una imaginaci3n atrofiada e imposibilitada para explicar el pasado a partir de su presente hist3ricos. No es de poco peso esta forma de presentar lo narrativo en el imaginario de un pueblo, puesto que sus estructuras pasan a ser de dominio privado de consorcios medi3ticos que se han dedicado a tapar las rendijas hacia el pasado

con el fin de imposibilitar una interrupción temporal que pueda exponer a la imaginación ante su tarea de elaborar conceptos dinámicos. Más aun, cuando esas rendijas pretenden ser destapadas, se hace en función de las mismas estructuras para dismantelar toda perspectiva viva de lo histórico. Tampoco es menester vincular la teoría del instante ni de la duración a estas problemáticas porque en ello se juega la comprensión temporal de nuestra existencia social. Decir que el tiempo participa de los cortes instantáneos es asumir que el devenir histórico está construido a partir de rupturas, lo que nos da la posibilidad de renovación en invención cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexiones de la vida dañada*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Santafé de Bogotá, Taurus, 2001. 255 pp.
- ALMAZÁN, David y Elena Barlés: *La Investigación sobre Asia Pacífico en España* [en línea]. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap/ceiap1.htm>>. [Consulta: 16 de octubre del 2016.]
- AUMONT, Jacques: *Análisis del film*. Trad. de Carlos Losilla. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. 297 pp.
- AUMONT, Jacques: *La imagen*. Trad. de Antonio López Ruiz. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992. 334 pp.
- BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación de movimiento*. Trad. de Ernestina de Champourcin. Introd. de Gaston Bachelard. Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993. 312 pp.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. Pról. de Bolívar Echeverría. México, 2003, 126 pp.
- BENJAMIN, Walter: *Obras completas*. Madrid, ABADA EDITORES, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *Sobre la fotografía*. Trad. y ed. de José Muñoz Millanes. Valencia, Editorial PRE-TEXTOS, 2005, 153 pp.
- BERGSON, Henri: *Introducción a la Metafísica* [en línea]. Secc. Aportaciones Filosóficas. Trad. de Rafael Moreno. Disponible en: <<https://sites.google.com/site/aportacionesfilosoficas/bergson-henri-introduccion-a-la-metafisica-unam-mexico-1960-edicion-digitalizada>>. [Consulta: 22 de octubre de 2014.]
- BERGSON, Henri: *La evolución creadora*. Trad. y prol. de María Luisa Pérez Torres. Madrid, Editorial Espasa, 1963. 300 pp.
- BERGSON, Henri: *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. de Pablo Ires. Prol. de María Pía López. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006. 299 pp.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvaneces en el aire. La experiencia de la modernidad*. 6ª. ed. Trad. de Andrea Morales Vidal. México, Siglo XXI, 1992. 367 pp.
- BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen –materia, film, e-image*. Madrid, Akal, 2010. 142 pp.
- BRESSON, Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. de Saúl Yurkiévich. México, Editorial Era, 1979.

- CARTIER, B. Henri: *Fotografiar del Natural, el instante decisivo y una nota* [en línea]. Disponible en: <http://entregas.fransimo.info/barcelona_photobloggers/hcb/delNatural.pdf>. [Consulta: 22 de octubre, 2014.]
- CASTILLO, Roberto: —“La teoría del instante en Bachelard y el espacio onírico”, en *Revista de filosofía*, Universidad de Costa Rica, No. 77, 1994, pp. 109-116.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984. 299 pp.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1986. 371 pp.
- DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas*. Trad., introd. y notas de Vidal Peña. Madrid, Alfaguara, 1997. 52 pp.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Trad. de Graziella Baravalle. Barcelona, Paidós, 1986. 187 pp.
- FLUSSER, Vilém: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. México, Trillas, 1990. 75 pp.
- FRÄNKEL, Herman: *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 1993. 471 pp.
- HARPUR, Patrick: *El fuego secreto de los filósofos*. Trad. Fernando Almasana Salomó. Girona, Atlanta, 2006. 431 pp.
- HEIDEGGER, Martin: *La época de la imagen del mundo* [en línea], en *Heidegger en castellano*, Secc. Textos. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/epoca_de_la_imagen.htm>. [Última consulta: 22 de octubre, 2014.]
- HEISENBERG, Werner: *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1976. 131 pp.
- JASPERS, Karl: *Genio y Locura. Ensayo de análisis patológico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh y Hölderlin*. Barcelona, Aguilar, 1956. 135 pp.
- KANT, Immanuel: *Crítica de la Razón Pura*. 18ª ed. Prol., trad., n(s) e índices de Pedro Rivas. Madrid, Alfaguara, 1978. 661pp.
- LAPUJADE, María Noel: *Filosofía de la imaginación*. México, Siglo XXI Editores, 1988. 265 pp.
- LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Trad. de Eduardo O’Gorman. Pról. de José A. Robles y Carmen Silva. Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2000. 753 pp.

- LÓPEZ MUÑOZ-ALONSO, Gema: “El tiempo en San Agustín”, en *Anales del Seminario de la Historia de la Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Costa Rica, Núm. 7, 1989. pp. 37-42.
- MARX, Karl (*et. al.*): *La ideología alemana*. 5ª ed. Trad. de Wenceslao Roces. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1968. 660 pp.
- MELOSSI, Darío (*et. al.*): *Cárcel y Fábrica: Los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI y XIX)*. 5ª ed. Trad. de Xavier Massimi. Presentación de Guido Neppi Modona. Introd. de Darío Melossi y Massimo Pavarini. México, Siglo XXI Editores, 2005. 237 pp.
- MOULINES, Carlos Ulises: “La génesis del positivismo en su contexto científico” [en línea], en *Revista de Filosofía Dianoia*, Vol. 21, No. 21, 1975, disponible en: (<http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/1513/6995/0321/DIA75_Moulines.pdf>). [Consulta: 24 de octubre del 2016.]
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Introd., trad. y n(s) de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Editorial Alianza, 2001. 272 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*. 5ª ed. Trad. de Luis M. Valdés. Prol. de Manuel Garrido. Madrid, Editorial Tecnos, 2007. 90 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*. Introd. y estudio preliminar de Dionisio Garzón. Madrid, Biblioteca EDAF, 2000. 160 pp.
- PLATÓN: *Obras completas*. Introd. de Francisco Lisi. Trad. y notas de J. Calongue Ruiz (*et. al.*). Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Clásica Gredos, 24-29).
- PORTER, Roy: *Breve historia de la locura*. Trad. de Juan Carlo Rodríguez. Madrid, FCE, 2003. 205 pp.
- PUECH, Henri-Charles: *El tiempo y la Gnosis*. Trad. de Francisco Pérez Gutierrez. Madrid, Taurus, 1992. 355 pp.
- ROMAGUERA, Joaquín (*et. al.*) (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 3ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. 2 tt.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. Rev. de Aurelio Major. México, Alfaguara, 2006. 285 pp.
- TALBOT, Michael, *El universo holográfico. Una visión nueva y extraordinaria de la realidad*. Trad. de Carmen González del Yerro Valdés. Madrid, Palmyra, 2007.
- TARKOVSKY, Andrei: *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones RIALP, 1991. 273 pp.

TOSI, Virgilio: *El cine antes de Lumiere*. Trad. Lourdes Sánchez de Tagle. México, UNAM, 1993. 312 pp.

WRIGHT, Mills: *La imaginación sociológica*. 3ª. ed. revisada. Trad. de Florentino M. Torner. Prólogo de Todd Gitín, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. 255 pp.

ÍNDICE DE MATERIAL AUDIOVISUAL

Akuma no Jikken, dir., *Guinea Pig* [gore], Japón, 1985.

Andrei Tarkovsky, dir., *Nostalghia* [Film], Italia/ Unión Soviética, 1983.

Andrei Tarkovsky, dir., *Solaris* [Film], Unión Soviética, 1972.

Carlos Reygadas, dir., *Japón* [Film], México, 2002.

Clases Magisteriales, conferencias de Werner Herzog, Festival de Cine 4 en 1, 2012.

Isaac Holub, prod., *Juegos mentales* [Serie de televisión], National Geographic Chanel, 2014.

Lars Oxfeldt Mortensen, dir., *El misterio de las nubes* [Documental], Mortensen Films, 2007.

Leandro Perez, dir., *Norte Argentino* [Timelapse], Argentina, 2012.

Lo Iacono, dir., *Digital snapshot*, [Cortometraje], Tvt, Suiza, 2003.

Luis Caldevilla, dir., *La sagrada Familia* [Timelapse], España, 2002.

Marc-Antoine Locatelli, dir., *Naunce*, Francia, 2013.

Más por menos [Serie de televisión], TVE, 1996.

Michael y Roberta Findally, dirs., *Snuff* [Falso documental], Brasil, 1975.

Orson Wells, dir., *La Guerra de los mundos* [Radio transmisión], Teatro Mercury y Estación de radio CBS, Nueva York, 1938.

Panorama Swiss Spaghetti Harvest [Reportaje], BBC, Inglaterra, 1957.

Pavel Lugin, dir., *Ostrov*, Rusia, 2006.

Quentin Tarantino, dir., *Kill Bill*. Vol. 1 y 2 [Films], Estados Unidos / Japón, 2003.

Quentin Tarantino, dir., *Pulp Fiction* [Film], Estados Unidos, 1992.

Quentin Tarantino, dir., *Reservoir Dogs* [Film], Estados Unidos, 1992.

Ron Fricke, dir., *Baraka* [Documental], Mark Magidson, prod., Estados Unidos, 2002.

Ron Fricke, dir., *Cronos* [Documental], Mark Magidson, prod., Estados Unidos, 1985.

Ron Fricke, dir., *Samsara* [Documental], Mark Magidson, prod., Estados Unidos, 2011.

Sanjida O'Connell, prod., *La mente animal* [Documental], BBC, 1999.

Stanley Kubrick, dir., *2001: Odisea del espacio* [Ciencia ficción], Estados Unidos, 1968.

Terrence Malick, dir., *The Tree of Life* [Film], Estados Unidos, 2011.

Tom Lowe, dir., *Horsehead Nebula Fly-throug* [Timelapse], Estados Unidos 2012.

Tom Lowe, dir., *Time Sacapes*, [Timelapse], Estados Unidos 2010.

Vincent Minnelli, dir., *El loco del pelo rojo* [Film], Estados Unidos, 1956.

Werner Herzog, dir., *Aguirre y la furia de Dios* [Film], Alemania, 1972.

Werner Herzog, dir., *La cueva de los sueños olvidados* [Documental], History Films, 2010.

Werner Herzog, dir., *Lo and Behold: Reveries of the connected world*, Magnolia Pictures, 2016.

Werner Herzog, dir., *Mi enemigo íntimo* [Documental], Alemania, 1999.

Werner Herzog, dir., *The Wild Blue Yonder* [Falso documental], France 2, Reino Unido, 2005.

William Karel, dir. *Operación Luna* [Falso documental], canal televisivo francés ARTE, Francia 2002.

Zak Pen, dir., *Incident at Loch Ness* [Falso documental], 20th Century Fox, Reino Unido, 2004.