

HACIA UNA METAFÍSICA DE LA VISTA, EL CINE COMO
PRODUCTO DEL MITO LÓGICO

ANDREA ELIZABETH NARVÁEZ MENESES
UREIRA MARCELA VALENCIA ENRÍQUEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2013

HACIA UNA METAFÍSICA DE LA VISTA, EL CINE COMO
PRODUCTO DEL MITO LÓGICO

ANDREA ELIZABETH NARVÁEZ MENESES
UREIRA MARCELA VALENCIA ENRÍQUEZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de
Licenciadas en Filosofía y Letras

Asesor:
Magíster Jhon Felipe Benavides
Docente Facultad de Artes

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2013

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo de grado son responsabilidad de las autoras”.

Artículo 1 del acuerdo No 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Académico de la Universidad de Nariño

Nota de aceptación

Firma del presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Octubre de 2013

A mi hijo David, por dibujarme en su rostro el universo.

A mis padres y su infinita paciencia en el andar.

Andrea Elizabeth

A mi madre Adriana, porque siempre habrá nuevos
soles

A mi Padre Fernando y su herencia por la imagen.

Ureira Marcela

RESUMEN

HACIA UNA METAFÍSICA DE LA VISTA, EL CINE COMO EL PRODUCTO DEL MITO LÓGICO PROPONE PENSAR LA RELACIÓN CINE Y LA METAFÍSICA PLATÓNICA ATRAVESANDO EL ESPACIO CORPORAL DESDE EL OJO HASTA LA MÁQUINA PASANDO POR LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA. LA IMAGEN PICTÓRICA, LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE SON RELEVANTES PARA EL ESTUDIO ESTÉTICO Y LAS MÚLTIPLES POSIBILIDADES QUE CONSTITUYEN EL PENSAMIENTO.

ABSTRACT

“TOWARDS A METAPHYSICS OF THE SEEN. THE MOVIES AS A LOGIC MYTH PRODUCT” IT PROPOSES THINKING OF THE RELATIONSHIP AMONG THE FILMS AND PLATONIC METAPHYSICS GOING THROUGH THE CORPORAL SPACE FROM THE EYE UNTIL THE MACHINE PASS BY THE TECHNICIAN BREEDING. THE PICTORIAL IMAGE. THE PHOTOGRAPHY AND FILMS ARE RELEVANTS FACTS FOR THE AESTHETIC STUDY BESIDES THE MULTIPLE POSSIBILITIES THAT COMPOUSE THE THOUGHTS.

CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE: LA IMAGEN	13
1. EL OJO MEMBRANA	14
1.1 LA SENSACIÓN MANIFIESTA: UN DEBER TRASCENDENTAL	26
2. EL ARTEFACTO	33
2.1 EL LENTE COMO AMPLITUD	44
3. LA FOTOGRAFÍA COMO SALIDA DE LO CATEGÓRICO	50
SEGUNDA PARTE: EL CINE	61
1. EL CINE COMO REPETICIÓN-REPRESENTACIÓN: EL MITO LÓGICO	62
2. PEDAGOGÍA Y REPETICIÓN: EL RETORNO A LA CAVERNA	81
BIBLIOGRAFÍA	85

LISTA DE IMÁGENES

	Pág
EL PERRO ANDALUZ (Luis Buñuel)	14
MIRADA TÁCTIL (Alexander Guerrero)	20
LA MIRADA DE ULISES (Theodoros Angelopolus)	26
EL OJO DEL SUEÑO (Alexander Guerrero)	30
METRÓPOLIS (Fritz Lang)	33
CILINDRO (Alexander Guerrero)	40
HISTORIE(S) DU CINEMA (Jean Luc Godard)	44
ATRAPA IMAGEN (Alexander Guerrero)	47
LOS NIBELUNGOS (Fritz Lang)	50
BIOMÁQUINA (Alexander Guerrero)	62
BIOIMAGEN (Alexander Guerrero)	73
SUEÑOS (Akira Kurosawa)	81

INTRODUCCIÓN

El cine ha sido uno de los grandes precursores de la imagen técnica y de esta forma se ha convertido en un gran objetivo para el pensamiento filosófico. Entre sus estudiosos se encuentran: Bergson, Deleuze, Horkheimer, Benjamin entre otros. El desarrollo del pensamiento occidental siempre estuvo dirigido hacia la lógica y el mito haciendo de estos dos tópicos partes fundamentales de la epistemología. La metafísica, siendo una de las partes relevantes de la filosofía, será la directriz de este trabajo.

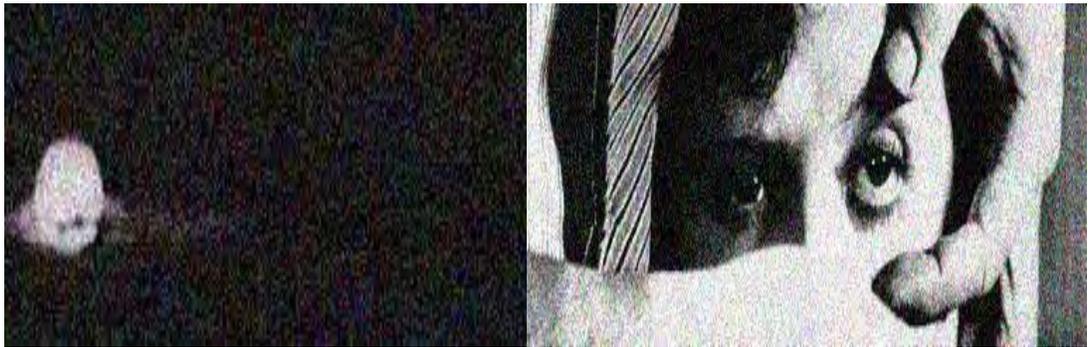
La metafísica y la ontología tienen como problema central el ser que se ha visto cuestionado por la imagen, puesto que ha tocado íntimamente la esencia como a la cosa en sí viéndose yuxtapuesta la imagen en el ser; así, el cine como la fotografía tienen un campo abierto en la metafísica interviniendo la lógica a través del lenguaje, y el mito con el cuestionamiento del tiempo, el espacio y el sentido; así, la metafísica (ante todo platónica) y la imagen conciben como Platón explica su filosofía a partir de la imagen mítica que el cine pondrá en proyección.

“El ojo membrana” como la mirada cuerpo serán espacio de sensación y registro donde toda imagen opera; siendo el ojo el medio de apertura del espacio óptico que funda en el cuerpo sistemas, mecanismos y códigos casi comparables a la máquina lingüística, a la máquina artefacto que contrastan al operador en una devolución táctil, pues el ojo es ojo-mano en tanto superficie y máquina. Entonces, después de la pintura y la poesía está la fotografía como imagen técnica en la que reaparece mucho más visible el problema de la imagen y el simulacro de Platón que el cine confirma en la misma proyección metafísica de la caverna, donde se desprende el problema imagen-mito, imagen-cine; de alguna manera el cine es la extensión dinámica de la metafísica pues en él se presentan todas las categorías

del ser (no ser, movimiento, reposo, espacio, tiempo, sentido, imagen, existencia, realidad, verdad).

El carácter del mito en su estado ininterrumpido abarca la historicidad y la historia donde se devela un reconocimiento del sujeto desde la metafísica (como un develamiento de lo natural). El cine no es más que la naturalización de la historia, la mitificación del icono o la escenificación del lenguaje lógico del ser.

**PRIMERA PARTE:
LA IMAGEN**



1. EL OJO MEMBRANA

Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
Y en la tela blanca, nada...
Por todo el aire clamaba,
Muda, enorme,
La ansiedad de la mirada
Pedro Salinas

El cuerpo alberga la sensibilidad en tanto ésta albergue también el espíritu porque es la figura de la materia. Esa continuidad de la figura coexiste en el espacio óptico, y así lo ideal, donde todo cuerpo busca, se anticipa a la representación que reina sobre toda visión.

Todo ocurre en la superficie, en un cristal que no se desarrolla sino por los bordes. Sin duda, no ocurre lo mismo en un organismo; éste no cesa de recogerse en un espacio interior, y de expandirse en el espacio exterior, de asimilar y exteriorizar. Pero no por ello las membranas son menos importantes: ellas llevan los potenciales y regeneran las polaridades; ponen en contacto precisamente el espacio interior y el espacio exterior, independientemente de la distancia. El interior y el exterior, lo profundo y lo alto, sólo tienen valor biológico gracias a esta superficie topológica de contacto. Así pues, hay que comprender incluso biológicamente que «lo más profundo es la piel». La piel dispone de una energía potencial vital propiamente superficial. Y, así como los acontecimientos no ocupan la superficie, sino que aparecen en ella, la energía superficial no está localizada en la superficie, sino ligada a su formación y reformación. Gilbert Simondon dice muy bien: «Lo vivo vive en el límite de sí mismo, sobre su límite»¹

La tensión es el movimiento de la superficie donde lo profundo se expande y recorre. En este sentido la extensión es el presente actuante donde lo visible

¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 79.

traspasa la membrana mientras el espíritu es materia y la espiritualidad del cuerpo que recae en la piel es la exposición infinita; así, la imagen se circunscribe en la estructura material y de esta manera la sensación expone el cuerpo. Este hecho que espacia, que da lugar a la sensación, da pie a la imagen. Así, todo cuerpo aislado acontece imagen, de manera que la forma que envuelve el cuerpo trae la sensación y por ello cada sensación es una imagen, un icono. “La imagen, siempre nueva, se crea, antes que recomponerse en nuestra visión: la forma podrá asegurar su vigor imprevisto, la línea, su nitidez esencial.”² En seguida está la representación; ella compromete la correspondencia entre la imagen y el objeto, como también entre diversas imágenes, de ahí que su relación se dé como en el último caso a la imagen su objeto debido a que le desdobla; es decir, es la imagen de la imagen, el que mira y el vidente, o bien se le da antes de desdoblarse como lo es en el primer caso; en cambio, si la sensación es representativa hace acontecer al ídolo. La imagen siendo historia³ hace aparecer lo sensacional de la misma. Mas si es la materia la que logre desdoblarse o, digamos, salga de su contorno, lo duplique, entonces la imagen no se desfigura, sino más bien se difumina y se torna orgánica, retornando a lo fenoménico que augura de la cosa su desdoblamiento en la imagen.

Ahora bien, se habla aquí de la sensación como ser, donde lo que acontece se desliza del flujo a la liberación de la representación en la manifestación. Háblese aquí de una visión que es intuición y ella, a su vez, evolución⁴. La intuición no es el desdoblarse del espíritu; al contrario, es la experiencia en la esfera del tiempo. Así, en su simplicidad, la intuición es concerniente a los sentidos: naturaleza y tiempo problematizantes, son de este modo el umbral de las razones. Dentro de la temporalidad, la visión también conciencia, atraviesa este flujo continuo que rompe

² DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 82.

³ La historia que insiste en el ídolo es el exceso de presencia.

⁴ En Bergson, la evolución creadora se lleva a cabo a través del impulso vital que todo engendra; es decir, todo es conciencia donde la evolución conserva el pasado en la continuidad; se alude también a la duración que va en conjunto al impulso vital puesto que se fundamenta en el cambio.

toda rigidez, con ello la duración desgarrar y resiste a la espacialización temporal de la conciencia pues es impulso vital, visión e intuición. El acto implica la duración pues, en la fuga de lo abierto, habita. La intuición sólo se hace posible cuando habitamos la duración.

La sensación concierne cierta e inmediatamente a y sobre la carne, ella es también el traspaso eminente de un momento a otro, pues “el movimiento es la sensación recompuesta”⁵ que en su elasticidad es motriz, el ritmo, y cuya potencia el cuerpo aún no soporta y desconoce, no porque la sensación sea arrítmica sino porque las diferencias del movimiento en el ritmo son la violencia del movimiento, estas son mucho más profundas.

En la fuga a lo abierto está la locomoción del ojo que manifiesta el movimiento, es decir aquello que marcha y deviene en el contorno. El ojo es conducto y forma parte del cuerpo. Ahí donde vibra la membrana, el cuerpo entero se escapa por él y se halla todo en lo visible, en este estado de intensidad o sensación se dispone el paso del cuerpo por el cuerpo en el que el ojo se reúne con la materia, de esta forma es membrana, superficie que fluctúa como secuencia moviente entre distintos sentidos. Cuando el ojo es punto de fuga, renuncia a lo organizado.

Si se parte de lo más simple —el contorno que comienza por un simple círculo—, se ve la variedad de sus funciones al mismo tiempo que el desarrollo de su forma: es de entrada aislante, último territorio de la Figura; pero también es, ya, el "despoblador" o el "desterritorializante", puesto que fuerza a la estructura a enrollarse, sacando a la Figura de cualquier medio natural; es entonces vehículo, pues guía el pequeño recorrido de la Figura en el territorio que le queda; y él es aparato gimnástico, prótesis, porque sostiene el atletismo de la Figura que se encierra; actúa enseguida como deformante, cuando la Figura pasa en él, por un agujero, por una punta; y vuelve a encontrarse como aparato gimnástico y prótesis en un nuevo sentido, por la acrobacia de la carne; es, en fin, cortina

⁵ Ibid. 1984. P. 25.

detrás de la cual la Figura se disuelve reuniéndose con la estructura; en una palabra, es membrana, y no deja de serlo, asegurando la comunicación en los dos sentidos entre la Figura y la estructura material.⁶

Así el ojo es el contorno pues desterritorializa a la forma de su estado natural en cuanto prótesis, con ello fuerza a la idea a enrollarse dentro de la estructura material. Entonces, el ojo es membrana porque le concierne la desfiguración, se encuentra ahí como aparato gimnástico, acrobacia de la carne que no le permite a la idea su estado eidético; se habla aquí de un nuevo sentido precisamente porque el objeto logra su materialidad.

El ojo se afirma y se realiza en el impulso, es en el gesto donde se pierde o se acopla así mismo, parece que en este encuentro el dinamismo actúa como expansión, de ahí que sea el acto o el encuentro del espíritu contenido en el cuerpo. De alguna manera la expansión declina en el cuerpo la pérdida de su organicidad en el gasto del orden definido.

El párpado⁷ es la retrogradación del ojo en tanto lo desenvuelve, es el pasaje de la sensación activa. De igual manera, el párpado es serial pues es también parpadeo o se obra como parpadeo, y como en toda serie no es el orden lo preponderante sino más bien la distinción entre los ritmos y su circulación, además de la separación entre el ritmo paciente y el eficiente. Esa distinción de ritmos en el abrirse y el cerrarse es la oposición reducida en el espacio. De ahí que el parpadeo es el movimiento que se opone a sí y entre sí.

En esta su condición y a partir del movimiento que cierra el cuerpo sobre sí, la carne intensa va de la materia hacia la sensación, pues es la retracción liberándose de sí. Ese hecho de cierre y dilatación y de dilatación y cierre expande

⁶ Ibid. P. 21.

⁷ En la Naranja Mecánica de Kubrick la mirada de Alex está sometida; sentado frente a la pantalla yace obligado a abrir sus ojos por medio de pinzas mientras el enfermero lubrica su mirada. Alex es el ojo y el párpado, es también la imagen encarnada por esa apertura obligatoria.

la correspondencia de los nervios en la gesticulación y el parpadeo. Entonces, en el espacio-cuerpo los órganos confluyen desbordados por la unicidad. En este sentido, la intimidad del ojo es el contacto con el objeto y su imagen, es en el ver donde se recibe del objeto o de la imagen tal intimidad y en esta permanece la condición misma del objeto. Así, la condición material del objeto está en su exposición.

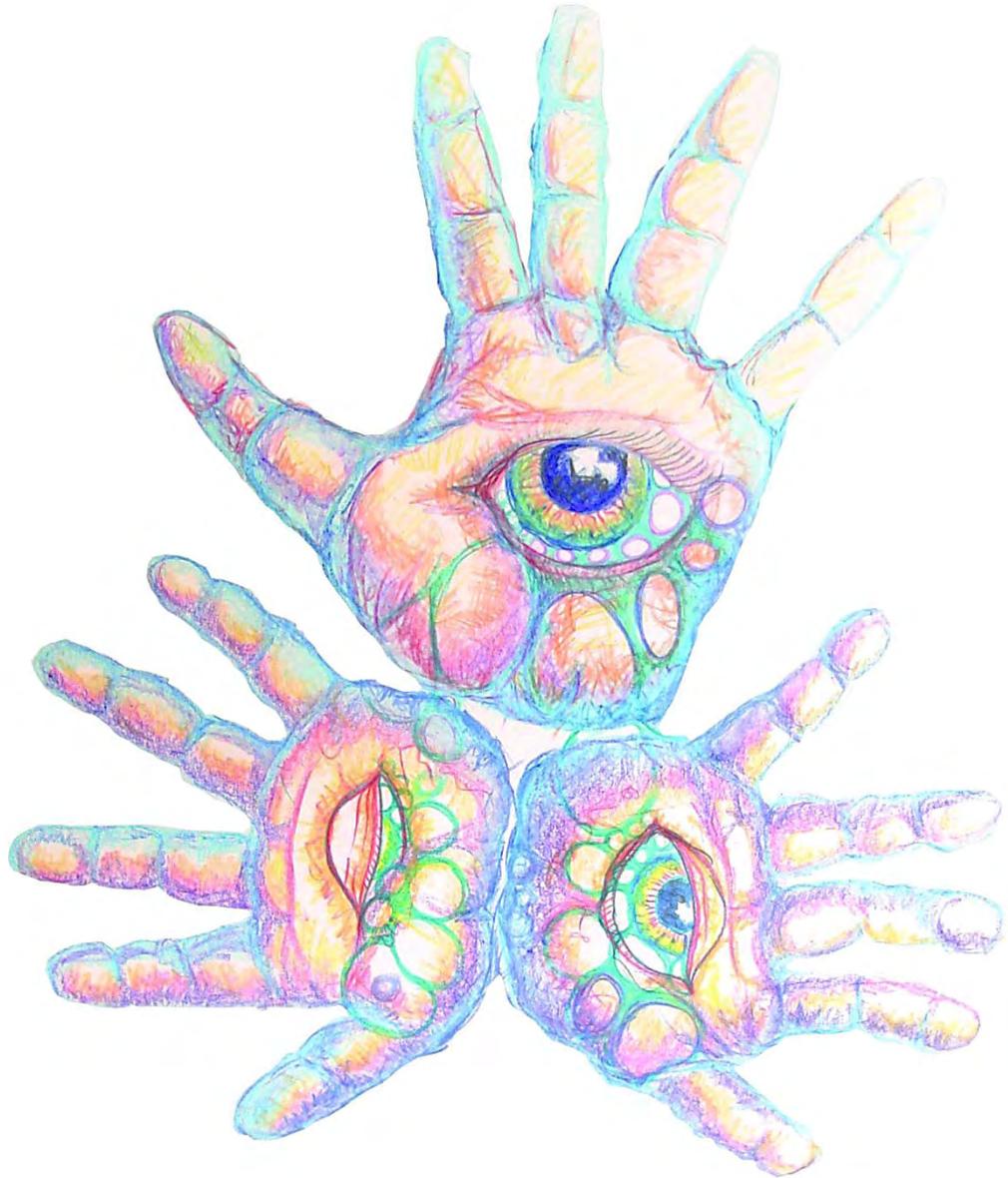
... Pero todo esto lleva a Wölfflin a constatar que el espacio óptico no rompe con las conexiones táctiles de la forma y del contorno, sin liberar nuevos valores táctiles, principalmente de peso a medida que nuestra atención se desvía de la forma plástica en tanto que tal, se despierta en nosotros un interés, cada vez más vivo, por la superficie de las cosas, por los cuerpos tal como son percibidos al tocarlos. La carne no es entregada por Rembrandt como un tejido de seda, ella hace sentir todo su peso...⁸

El ojo manipula y toca; con-tacto, a saber es ojo y mano. De esta manera, iguala al tacto con el juicio en el acaecimiento de lo posible como imagen, como instante, ya que la imagen avizorada da cuenta en el ojo de la materialidad del mundo que afirma el fenómeno.

Tal materia que al parecer está delimitada por la forma es quien agrieta el cierre de la representación. Gracias a su deformación, a sus ganas de siempre fugarse, ya sea en este caso por el ojo o por el ojo-mano, es quien se reúne y se disipa develando su docilidad que guarda la tristeza y las tonalidades del encuentro. Ella es en todo caso aquella benevolencia del barniz⁹. Cuando la materia se reúne y acerca, trae a la imagen, ésta, quien se habría cerrado sobre la representación, recibe sobre sí todo el peso de la figuración, ella misma se habría tornado estética y así percibido al mundo como representación.

⁸ Ibid. P. 76.

⁹ Si se hace referencia a la docilidad del barniz en tanto idea de veladura en la pintura barroca; el cuerpo luz (Rembrandt) es también al sentido de amparo que tiene el barniz como himen.



MIRADA TÁCTIL¹⁰

¹⁰ Los cuadros pictóricos hacen parte de la obra del Maestro en Artes Visuales Alexander Guerrero.

El ojo afecta a la imagen y a su representación pues recobra la materia a fuerza de la percepción, así esa usurpación que sufre la imagen por parte del ojo insiste en darle a ésta un carácter armónico, una apariencia, o por el contrario abrir a la imagen a su propia inmanencia. Pero es en la condición de la materia donde se encuentra el acontecimiento corporal o se instala la pasión del cuerpo. En la proyección de la materia aparece el gusto que no cesa de encontrarse y desencontrarse en la representación y, por su parte, su exceso se reasigna en la inclusión a la imagen.

Por consiguiente, en la singularidad donde se efectúan temporalmente los acontecimientos y donde éste presente inflexivo se mezcla en los cuerpos, se produce el acontecer de la mirada que si bien se entrega a la complacencia del gusto o a la maleabilidad de la materia, da cuenta también de la disminución que sufren tanto la imagen como el objeto. Es la usurpación sufrida también por el hombre, la de remitirse siempre a la imagen. Todo objeto, todo espíritu le ha sido negado como a Orfeo que, en el reclamo abierto del cuerpo de Eurídice, ha dejado huérfano al mundo del objeto, pues la mirada no solamente se entrega a la sensualidad de la materia o la organicidad de la imagen, sino también a la sustracción de la imagen y con ello a una cierta sustracción del objeto que será el cuerpo de Eurídice, de ahí que el mito y el pintor colmen de luz, de imagen al mundo.

Habían pasado los nublados días,
Y el sol se puso a laborar el trigo,
Y el bosque era sonoro. Y en la atmósfera
Palpitaba la luz como abeja del ritmo ¹¹

Desde entonces la luz permanece en la superficie y realiza los cuerpos, y en ello confirma su peso, su materialidad constituyendo el objeto, pues lo hace real. Esto significa que la claridad dispuesta en los cuerpos sensibles, su materialidad, es

¹¹ ARTURO, Aurelio. Morada al sur. Colombia: Panamericana. 2000. P. 61.

revelación, he ahí que la luz es referente. Así su ser y el del objeto se congregan a la realidad sensible en la afirmación del lugar, donde el objeto se ve efectuado, logrado, materializado.

Por consiguiente, la luz en tanto ritmo¹² le circunda, se extiende en derredor del objeto alcanzando su imagen, su idea y realizándolo enteramente. De ello resulta que el sol de Arturo, al laborar el trigo, es ya y desde ya el anuncio de los cuerpos mismos obrándose, de ahí que los cuerpos sensibles se alcanzan.

El espacio a través del cual se arrojan los pájaros no es
El espacio íntimo que realiza tu rostro...
El espacio nos supera y traduce las cosas:
Para que el ser de un árbol sea un logro,
Arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio
Que se anuncia en ti. Rodeándolo de reserva.
El no sabe limitarse. Sólo tomando forma
En tu renunciamiento se vuelve realmente árbol¹³

Al mismo tiempo que la luz adviene al objeto, una parte de éste resiste a su realización, sin embargo la presencia de la luz sobre los objetos-cuerpos coincide con la sombra, que es su amparo, donde el objeto se reserva. Pero es su prudencia quien lo sostiene, la oscuridad es su luminosidad, así los estados y pasiones de las cosas pertenecen a la sombra y se hacen sombra cuando el objeto se reitera en la imagen; ahí, en la realización, el objeto ha sufrido su fruncimiento, se liga con el cuerpo. De esta manera, la luz se extiende en el doblez del objeto porque lo legitima, le da su condición de verdad. Con ello el ímpetu del objeto reservado como sombra es el espacio indisoluble que se muestra en la superficie haciéndose singularidad, es objeto luminoso, en tanto es cuerpo y espíritu.

¹² Se podría hablar de un ritmo como corte o como muerte; un movimiento de la muerte.

¹³ RILKE, Rainer María. Citado por: BLANCHOT, Maurice. El espacio literario, Traducción Vicky Palant, y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós. 1992. P. 5.

Ahora bien, del objeto se puede inferir que tiene un carácter motor porque establece una proximidad irreductible con su idea; tal acontecimiento le pertenece al sentido interno que yace en él; esta condición del sentido en el objeto vuelca a la imagen y gracias a esto el sentido sostiene al objeto en su carácter de cuerpo en tanto es más corporal cuanto más ideal; de esta forma, el sentido dispone en la materia el refugio del objeto y la cosa donde el objeto y el sentido yacen en la imagen.

Este elemento no pertenece a ninguna serie, o más bien pertenece a las dos a la vez, y no cesa de circular a través de ellas. Además tiene la propiedad de estar desplazado siempre respecto de sí mismo, de <<faltar a su propio lugar >>, a su propia identidad, a su propia semejanza, a su propio equilibrio. Aparece en una serie como un exceso, pero como condición de aparecer en la otra como un defecto. Pero, si está en exceso en la una, es a título de casilla vacía; y, si está en defecto en la otra a título de peón supernumerario o de ocupante sin casilla. Es a su vez palabra y objeto.¹⁴

De lo anterior se concluye que la conformación del objeto y, a su vez, del sentido, están ligados tanto al lenguaje como a la cosa que designa al logos en el nombre. Como el sentido está estrechamente unido a la cosa, consigue que la imagen lo solidifique. Por lo tanto, en el ansia del sentido¹⁵, es decir, el de la cosa misma, y el lenguaje se oculta lo inesperado que no se encuentra más que con la espera; paradójicamente, el sentido y el sinsentido son de igual forma el sentido mismo; así, lo inesperado que se encuentra en la señal que es imagen y su sentido que es la fuerza motriz accidenta los cuerpos y los retrasa. El sentido que ha de accidentar los cuerpos es el retraso que aun así no deja que se pierda la condición del objeto.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 70.

¹⁵ El sentido se encuentra agobiado pues se retiene en el lenguaje y en el objeto, no porque se fuga de ellos sino porque se encarna de tal forma que los expresa.

El objeto no se desprende de la actualización o de su ser presente pues ante todo se manifiesta, pero es la idea, el sentido que está en potencia quien le procura ese presente, mas insiste en devenir, precisamente porque es vapor o cuerpo; así es y deja de ser actual.

Pero el cuerpo vivido es aún poca cosa en relación con una potencia más profunda y casi insoportable. La unidad del ritmo, en efecto, no podemos buscarla más que allá donde el ritmo mismo se hunde en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel son perpetuamente abrazadas con violencia.¹⁶

Mientras el acto se manifiesta, la potencia es el no acto o violencia. Si bien se afirma en el ser la condición exclusiva de la potencia que funda el movimiento, en la falta de presencia la constitución de la idea en la materia se posibilita, pero tal privación de presencia o fenómeno se da en la idea, entonces el fin esencial es producir actos singulares pues no sólo se refiere al mundo sensible sino también al de las ideas; es decir, lo que se mueve está atado a la fuerza que lo hace, que lo obliga a conocer lo situado, pretendida fuerza es el sentido interno. Aquí el objeto deviene acción o pasión.

La idea se asienta en los cuerpos y desde ya en la superficie mediante la representación. A partir de esto, la imagen adolece el simulacro donde sucede la incorporación, la apropiación de la luz sobre los cuerpos. El simulacro dista de la idea y la imagen puesto que se vacía del original, la copia y la reproducción, así subordina la similitud restituyéndola en superficie y haciendo de la relación superficie- semejanza pura luminosidad. Por otra parte, la luz avizora la materialidad en la división y el pliegue, en el modelo y la copia, justo ahí en la acción de representarse, en cuyo movimiento resulta la cosificación de la cosa y su materialidad; la idea queda atada a la custodia del cuerpo que la ilumina y materializa como superficie, no obstante la cosa no pierde su condición de cosa

¹⁶ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 28.

porque es pliegue y representación. La cosa no dista de la idea porque de ella depende su espiritualidad y así cuando el objeto se satura de luz adquiere la condición del simulacro y se abre a su propia materialidad de manera eidética como el fundamento esencial o esencialidad de esa materialización. En la superficie lo que habría hecho el simulacro es manifestar las condiciones materiales de la idea en la cosa.

Entonces la representación comienza en la membrana en tanto la imagen y la materia se han solidificado remitiendo al ojo a su intimidad, al parpadeo. Ahora la membrana que se habría establecido como prótesis del cuerpo no podría acontecer sin imagen; si de alguna manera la mirada estuviera fuera de sí es porque la cosa ha perdido su materialidad y se ha desprovisto de su sentido, de la sensación.



1.1 LA SENSACIÓN MANIFIESTA; UN DEBER TRASCENDENTAL

...Debo
Vibrar como la plata: solo entonces
Vivirá todo por debajo de mí
y lo que yerra en las cosas
tenderá hacia la luz...

Rainer María Rilke

Muestra que esta facultad existente en el alma de cada uno, y el órgano con que cada cual aprende, debe volverse, apartándose de lo que nace, con el alma entera — del mismo modo que el ojo no es capaz de volverse hacia la luz, dejando la tiniebla, sino en compañía del cuerpo entero—

Platón

El ojo-membrana habría admitido que la temporalidad y la significación serían actos anteriores al sujeto trascendental, admitiendo, así, que el ver es un acontecimiento más que una acción del cuerpo en el cual el sujeto lógico tiene una relación intrínseca al sentido ya que el logos mantiene una analogía consustancial con el ver.

Se dirá, entonces, que el cuerpo es lo a priori. Es así intención de lo profundo en tanto su posesión del tiempo interno es lo anterior y lo siguiente de la experiencia; es decir, el peso del cuerpo o el cuerpo en sí libera al mundo en lo sensible pues este tiempo es el tiempo de la pulsión que hace posible el ser de la sensación. Entonces, lo orgánico va hacia lo visible y en tal movimiento las cosas que están bajo el contenido prescrito reconocen al mundo por medio de la sensación, así la piel persuade la continuidad y aproxima el objeto; tiembla lo que está por llegar y la manifestación que habla por el objeto desprende de lo singular el mundo.

El complejo individuo-mundo-interindividualidad define el primer nivel de efectuación desde el punto de vista de una génesis estática. En este primer nivel,

unas singularidades se efectúan a la vez en un mundo y en los individuos que forman parte de este mundo. Efectuarse, o ser efectuado, significa: prolongarse sobre una serie de puntos ordinarios; ser seleccionado según una regla de convergencia; encarnarse en un cuerpo, convertirse en estado de un cuerpo; reformarse localmente para nuevas efectuaciones y nuevos prolongamientos limitados. Ninguno de estos caracteres pertenece a las singularidades como tales, sino solamente al mundo individuado y a los individuos mundanos que las envuelven; por ello, la efectuación es siempre a la vez colectiva e individual, interior y exterior, etc.¹⁷

En la concurrencia de la persona como manifestación establecida en la identidad, se producen las sensaciones particulares que dentro de la conciencia articulan los objetos en relación con la realidad y ellos dentro del principio trascendental atraviesan los umbrales del cuerpo. Toda particularidad tiene vigencia en la colectividad del mundo en el momento en que se manifiesta. Entonces, esta identidad implacablemente unida a un mundo que se sostiene por entero de un principio que atestigua un fin, se desgrana en órganos, en órganos-manifestación.

Ahora bien, un mundo diverso que sigue las direcciones del sentido es un mundo narrado, memorado, que penetra y ausenta lo cronológico. Mas el órgano que identifica todo el mundo bajo la condición del “yo” se opone a la interpretación de la temporalidad en tanto trasmisión sustituida de la historicidad en una espiritualidad trascendida que en su movimiento discordante abre para el mundo y el cuerpo la posibilidad que la historia se represente elaborada de idea y aferrada la imagen al cuerpo.

Los cuerpos portan la pulsión en el carácter de suspensión; constituyen lo interrumpido de la historia que en la integridad del movimiento ha fundado tanto la acción como los correlatos de la historicidad. En esta organización de la superficie actúan las mezclas sobreviniendo en la materia, así la ruptura o la adecuación de

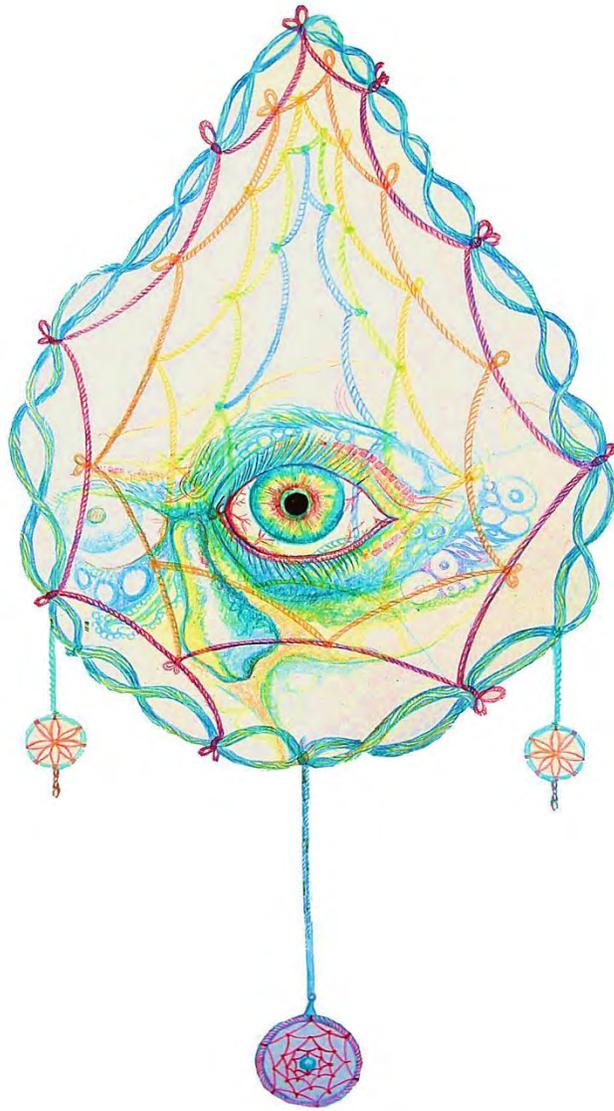
¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 83.

la idea al objeto es la posición que se dirige más a una objetividad ideal que a un estado subjetivo, entonces en esa compatibilidad del mundo con el cuerpo se arraiga lo histórico en la medida en que la sensación es el acto ininterrumpido del acontecimiento; así se concibe al cuerpo dentro de la superficie, donde cobra sentido y afirma en su dimensión el carácter lógico.

Es propio del sujeto aprehender el objeto, presentirlo bajo la ordenanza del tiempo y el sentido que se muestra en su respectivo repliegue o deformación del cuerpo de donde lo histórico y la naturaleza marchan a favor del cuerpo-superficie o de la carne-cuerpo, dando por sentado que tanto el objeto como el sujeto visible tienen un carácter intencional que insiste en la superficie. La trascendencia indica, entonces, como el cuerpo se vuelve núcleo del sujeto y del objeto cuando los encarna.

La relación del interpretado-interpretante es la condición de la percepción o del cuerpo-visión ya que el parentesco ontológico con la superficie delega la revelación de la idea en la cosa. El sentir del cuerpo desdoblado al yo pretende tocar al objeto en la correspondencia con el mundo, así este se encuentra con la espiritualidad del objeto tornándose espíritu; de esa pertenencia del mundo en el cuerpo resulta la manifestación.

En la medida en que se determina la donación del fenómeno al cuerpo se vuelve al lugar que permite la relación comunicacional del objeto. El acto visible que abre dimensiones del objeto constituye en el sujeto la condición de ser en el mundo, pero a su vez el cuerpo y el espíritu se ven afectados de la temporalidad en tanto se posee el estado de cosas; así el espíritu es absoluto cuando se le incorpora la sensación. Si la cosa aparece dada al cuerpo es porque el tiempo y el espacio, la pasión y acción efectuados en la sensación del cuerpo logran gesticularse. Si la sensación del objeto se ha patentado en el ojo, sucede la mirada:



EL OJO DEL SUEÑO

A los ojos, en efecto, pertenece propiamente el ver; pero también usamos de esta palabra en los demás sentidos cuando los aplicamos a conocer. Porque no decimos: “oye cómo brilla”, o “huele cómo luce”, o “gusta cómo resplandece”, o “palpa cómo relumbra”, sino que todas estas cosas se dicen ver. En efecto, nosotros no sólo decimos: “mira cómo luce” —lo cual pertenece a solo los ojos—, sino también “mira cómo suena”, “mira cómo huele”, “mira cómo sabe”, “mira qué duro es”. Por eso lo que se experimenta en general por los sentidos es llamado, como queda dicho, concupiscencia de los ojos, porque todos los demás sentidos usurpan por semejanza el oficio del ver, que es primario de los ojos, cuando tratan de conocer algo.¹⁸

A partir de esto, el sentido del sujeto y el objeto son la mirada del cuerpo en la que se manifiesta la plasticidad de la idea en complicidad de los sentidos, tanto el tacto, el oído y el gusto son formas de la mirada-cuerpo, pues esta les dispone. De esta forma, el cumplimiento de la historia sucede cuando la cosa da su sentido al cuerpo o, al contrario, cuando el cuerpo da su sentido a la cosa; en ambos casos hay una donación de la idea, además de una reciprocidad cognitiva dentro de la superficie.

Aunque el carácter del don sea darse, no padece la condición de finitud; al contrario, aparece cuando adquiere la condición del sentido. Así, donde algo se da el cuerpo se afirma; ese interés por el cuerpo que otorgó Orfeo a la mirada es esa mirada-cuerpo que se consolida en el valor del objeto colmando la distancia de materialidad, pues Eurídice es a los ojos de Orfeo el cuerpo en todo su peso: su pérdida. Allí, en ese peso, se confirma el sentido histórico de la idea en el cuerpo y su continuidad sin reserva. De esta forma, la pérdida habría sido la confirmación del valor del objeto cuando se colma de materialidad. En el deseo de ser visto, cuya ilusión hace a Orfeo volver a las sombras, se afirma la condición de la esencia en la imagen como el registro.

¹⁸ DE HIPONA, San Agustín, Confesiones, Libro X. Traducción Eugenio Ceballos. Madrid: Editorial Espasa Calpe. 1983. P. 270.

A saber, el objeto es aprehendido en la medida en que se dona y en cuanto más lo hace más es devuelto a la sombra. Lo material se registra en la coexistencia de la superficie donde se encuentra el espíritu en el cuerpo, pues el silencio reclama lo material confiriendo a la superficie el derecho de poseerle; entonces reina en los sentidos el archivo orgánico. Tal es la intimidad del cuerpo que la sensación demuestra la pasión a la que se somete el objeto, encontrándolo o perdiéndolo en el caso de Orfeo; así el objeto dura en el sujeto por la sensación.

El cuerpo es, entonces, intimidad en cuanto más recogido o expuesto esté; al plegarse se expone y en el alojamiento, en la proximidad del cuerpo al objeto se vuelve inseparable de la superficie.

En el deber de lo corporal¹⁹ aparece el juicio en el que la idea acontece en el objeto, se comprende. Así, la idea se formula objeto en tanto el juicio²⁰ es la fuerza de la proposición donde el objeto alcanza su manifestación. Entonces, en el juicio la idea se destina a la aparición dándole precisión al objeto.

¹⁹ Cuando el objeto se manifiesta se formula una ley, digamos la destinación de la idea a aparecer y la destinación del objeto a concretarse en tal aparición.

²⁰ Entendemos por juicio cierta pérdida que padece el objeto en la materialidad de la idea, pero también es el don de la cosa cuando se reserva.



2. EL ARTEFACTO

-¿No quiere sentarse? –preguntó luego, sacando una silla de mimbre entre un montón de sillas semejantes, y ofreciéndoselas al explorador; éste no podía rechazarla. Se sentó entonces; al borde de un hoyo estaba la tierra removida, dispuesta en forma de parapeto; del otro lado estaba el aparato.

No sé – dijo el oficial- si el comandante le ha explicado ya el aparato.

El explorador hizo un ademán incierto; el oficial no deseaba nada mejor, porque así podía explicarle personalmente el funcionamiento.

Este aparato - dijo, tomándose de una manivela, y apoyándose en ella- es un invento de nuestro antiguo comandante. Yo asistí a los primerísimos experimentos, y tomé parte en todos los trabajos hasta su terminación. Pero el mérito del descubrimiento sólo le corresponde a él. ¿No ha oído hablar usted de nuestro antiguo comandante? ¿No? Bueno, no exagero si le digo que casi toda la organización de la colonia penitenciaria es obra suya. Nosotros sus amigos, sabíamos aún antes de su muerte que su organización de la colonia era un todo tan perfecto que su sucesor, aunque tuviera mil nuevos proyectos en la cabeza por lo menos durante muchos años no podría cambiar nada. Y nuestra profecía se cumplió; el nuevo comandante se vio obligado a admitirlo. Lástima que usted no haya conocido a nuestro antiguo comandante. Pero –el oficial se interrumpió- estoy divagando, y aquí está el aparato. Como usted ve, consta de tres partes. Con el correr del tiempo se generalizó la costumbre de designar a cada una de estas partes mediante una especie de sobrenombre popular. La inferior se llama cama, la de arriba el diseñador, y ésta del medio, la rastra.

Franz Kafka

Resulta que la palabra artefacto procede del signo del maquinismo y de la máquina que traspasan vitalmente al concepto de técnica. El carácter del artefacto es tangible y consistente en un conjunto funcional o una finalidad. Todo cuerpo conformado (el ojo, la mano, la naturaleza o el estado) está insertado al maquinismo, se han incluido en él. Al mismo tiempo, el aparato de Kafka se ha hecho cuerpo de la colonia, es su orden perfecto e inamovible que consolida el tiempo de la costumbre como el organismo de la norma. La máquina se soporta toda ella en la estructura y la sincronización de todo cuerpo se soporta en ella, así se establece una relación simbiótica entre la colonia basada en las partes orgánicas del aparato y la naturaleza persistentemente artefacto.

Al igual que en la designación que se propone para el aparato, la naturaleza también ha designado y desarticulado dentro de ella misma la limitación a lo artificial convertida ella en un dispositivo concreto que sobrepone el acto en el que todo lo realiza, lo posiciona dentro de la actualidad, así todo cuerpo sostenido en ella será dimensional, longitudinal.

“La estructura es verdaderamente una máquina de producir el sentido incorporal”²¹, así el artefacto comprende la materia y un campo de órganos que proyectan un espacio mental, es decir una representación que produce un cierto tipo de diversidad. La máquina, el artefacto es una extensión de la realidad y con ello ha logrado conquistar la ontología, pues su conformación se conecta por flujos que permiten el funcionamiento y la existencia de sistemas que se dispone a ser uno solo: la mecanización. Teniendo en cuenta la conformación existencial del artefacto (que es el límite de su funcionamiento además de ser su dirección hacia la perfección o hacia su culminación que lo desborda al desastre) es también lo que provoca la oscilación mantenida entre la infinitud y el acabamiento que será su esencialidad. La máquina relaciona la necesidad y los sucesos sometidos a la reorganización, al ajuste, su marcha se debe al acoplamiento con otras máquinas, es la vinculación la que le permite culminar con la función, con ello cada máquina que produce se une a través de su propio flujo, este contacto de elementos heterogéneos se disponen a un solo tiempo análogo, la máquina termina traduciendo los cuerpos y convirtiéndolos en conexiones ilimitadas. Esta es la oscilación característica del artefacto (producir/no producir) que le dotará del dinamismo o desequilibrio en tanto ella esté abierta a otras máquinas.

Ahora bien, la máquina es fuerza vital, organismo en el que se extiende un plexus de energía y movimiento de reacciones donde hay también una intervención de fenómenos que son un sistema orgánico que se transforma en gesto de lo virtual, por lo que se refiere al recinto del lenguaje y cuya voluntad dispuesta de arranque,

²¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence, 1984, P. 89.

le otorga la capacidad de acoplamiento y vaciamiento de flujos en otros organismos. Es el artefacto quien se desenvuelve en un orden lingüístico donde los cuerpos se administran de tal forma que el plano estético, natural y útil serán síntesis entre naturaleza-hombre-artefacto. El lenguaje que propone el artefacto es el que sostiene la lógica donde la acción será cognitiva en tanto el cuerpo sea máquina o se encarne en la esencia maquinaica, en la circunstancia técnica. La máquina que es artefacto reorganiza la materia desde el rotundo sistema del lenguaje volviéndola aún más tangible, teorizándola y renombrando a la imagen hasta henchirla de realidad. El oficial habla por la máquina, es su lenguaje, su manifestación pura, conserva el poder de la aclaración, expresa su funcionamiento al ritmo de un cuerpo, le justifica y propone su maniobra (la máquina mani-obra) como centro de verdad, la máquina se ha hecho verbo desde el cuerpo (la máquina crística), en absoluto el cuerpo se hace verbo desde ella²².

Por otra parte, existe una distancia entre las máquinas técnicas y el cuerpo como máquina: mientras las técnicas se limitan en el desgaste, el cuerpo funciona dentro de éste, ha instaurado su funcionamiento a partir del uso, es decir la consumación es el vigor de su movimiento.

Habría que decir también que toda máquina en su desempeño está frente del registro. Así, produce y, por tanto, registra, es una esfera de la producción la inscripción, o viceversa, de tal modo que en el cuerpo es la sensación quien cumple tal función sin dejar de ser al mismo tiempo producto, producción y registro. Los organismos tienden hacia la señalización ya que es la identidad en consumación quien culmina todo proceso de registro. El aparato que provee a la colonia penitenciaria clarifica que toda máquina es máquina preparada únicamente para registrar cuerpos, ella inscribe en la piel más que una frase el protocolo completo de la producción y el producto, ha de introducir en el cuerpo flagelado

²² El robot platinado del filme *Metrópolis* de Fritz Lang está sentado en el fondo del escenario, elevado, extraordinario y detrás de ella la estrella de David invertida: una imagen de la máquina de Dios (María).

una simétrica permutación entre el entendimiento y la razón. Todo el que ha pasado por ella termina por comprender el orden del sujeto, las condiciones de posibilidad que integran lo inconsumible, un carácter casi didáctico del producto. La superficie del cuerpo, que ha de registrar todo, es la máquina que se hace visible; el cuerpo es la máquina encarnada en la materia y con ello rebosa toda puesta de realidad, todo espacio corporal se ha hecho del territorio existencial. Ellos son máquinas, cuerpos fractales, fuerzas de conectividad que funcionan como producción de otras máquinas, “toda máquina es máquina de máquina”²³ mientras se abre a través de los flujos que la dinamizan bajo la figura del corte. Entonces, los flujos concretan en los cuerpos el estatuto dinámico de devolución y renovación²⁴ que se identifica con la naturaleza como un sistema en el que coexisten los órganos-cosa o máquinas-objeto en cuyo resultado se impone la relación hombre/ naturaleza: “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas.”²⁵ Es probable que en esa relación se lleve a cabo una suerte de erotismo²⁶ y un juego de poder donde se asignan cortes y flujos; sin embargo, en la autenticidad de las formas encuentra su energía la naturaleza, como también a manos del hombre las formas se ven sujetas a un ciclo ininterrumpido, de esta manera el mundo se fija como compuesto de imagen. En ambos casos aparece la afección del objeto que produce deseo, donde ocurre que en la máquina-metamorfosis se recicla el cuerpo para emprender una nueva forma, así el mundo puede reconocerse a través de la disposición de lo otro de sí (máquina-cosa) que establece una relación filial con la naturaleza. De este modo se desplaza lo natural y lo útil en el seno de la mecanización de los cuerpos bajo la complacencia de lo orgánico; entonces, la

²³ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós. 1998. P. 42.

²⁴ En la película *Metrópolis* de Fritz Lang, en la escena donde Freder sustituye al obrero del subsuelo y maniobra la máquina, la que necesita estar siempre acoplada pasa de obrar como máquina a obrar como tiempo y de esta manera se inscribe en él el tiempo de la máquina.

²⁵ *Ibid.* P. 12.

²⁶ Máquina surrealista.

articulación de la naturaleza consiste en dar de sí otro principio organizador que ajusta las partes materiales en el logos, en el logotipo (el lenguaje maquínico).

No obstante, en la relación del hombre con la naturaleza y viceversa se origina el dispositivo. Ahora todo es médium, máquina-prótesis, punto de fuga, la espiritualidad que sucede a partir de lo natural en el que el todo es ya parte de la máquina; en palabras de Artaud “la inteligencia ya no tiene sangre”²⁷ pues la naturaleza y el hombre poseen un carácter inmanente justamente porque son partícipes de la pasión del objeto. Así ocurre que ambos se experimentan atravesándose a sí mismos cuando la naturaleza pretende fugarse a partir del hombre, lo que lleva a efectuar una maquinaria violenta cuya circulación dispone de los cuerpos para producir y realizar, en este sentido el deseo que aparece cuando todo se dona; esta es la intención de lo natural.

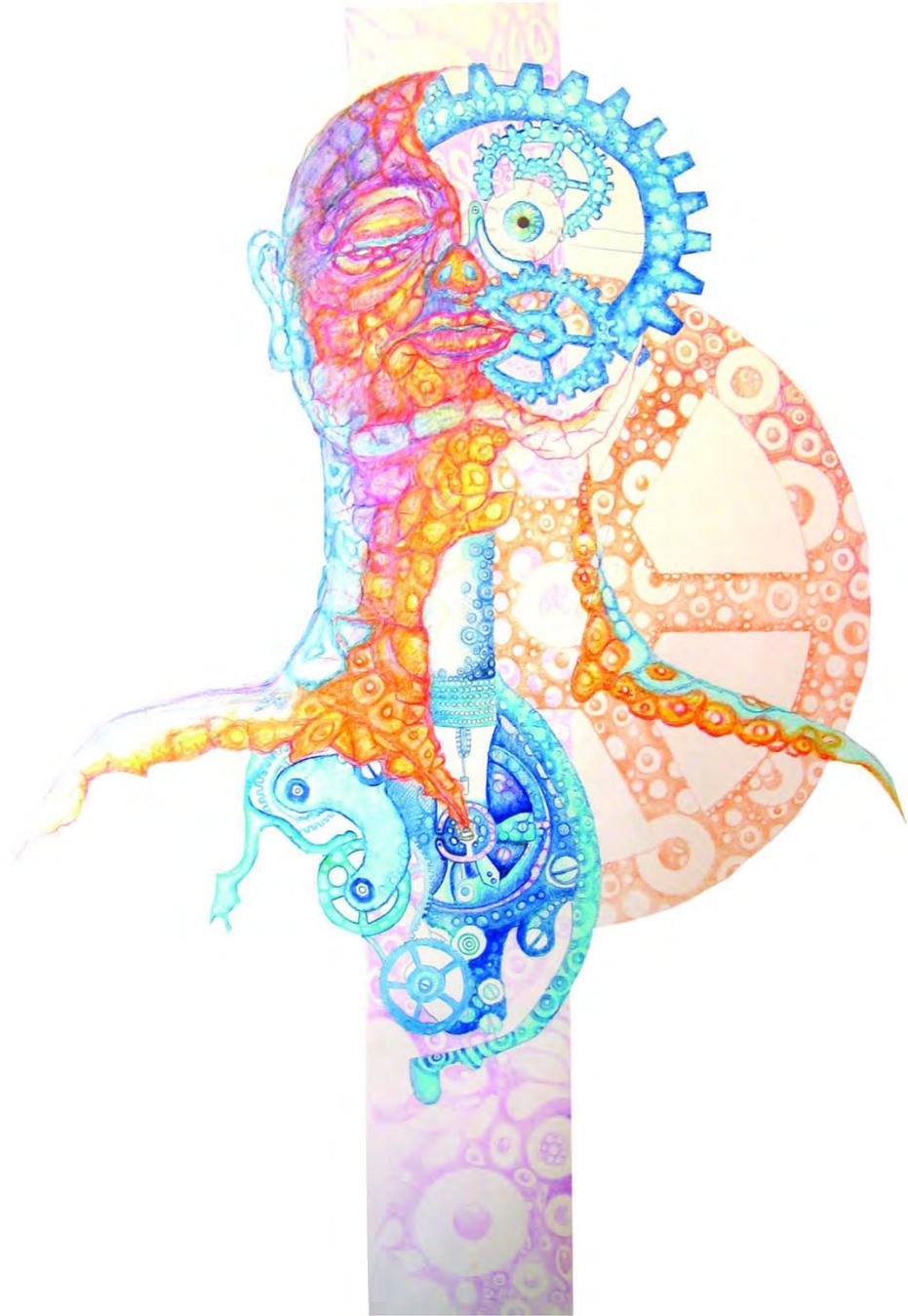
La noción funcional, práctica, estética, simbólica que propone el devenir de la identidad en la imagen es un territorio real, es el artefacto, pues en ello consiste la solidificación de un carácter dispuesto que desnaturaliza la escena, así desaparece la diferencia o exclusión que da paso a la repetición. De esta manera, ese circuito de los flujos interviene en el territorio de la materia alejándose de una preocupación antropológica y sustentándola en el estudio metafísico de la máquina que ha desenvuelto a Dios en la naturaleza y al hombre junto con el logos: “El cuerpo sin órganos no es Dios, sino todo lo contrario. Sin embargo, es divina la energía que le recorre, cuando atrae a toda la producción y le sirve de superficie encantada y milagrosa, inscribiéndola en todas sus disyunciones.”²⁸ ¿Qué significa, entonces, la espiritualidad del motor inmóvil? Hay flujos de energía, de potencia, donde la máquina y lo divino se abren a sí mismos y propios del lenguaje devienen el mundo. Así, donde se determina la

²⁷ ARTAUD, Antonin. Correspondencia de la momia de "Oeuvres complètes" (Tome I) Versión de Aldo Pellegrini. Disponible en: <http://www.amediavoz.com/artaud.htm#> Consultado Marzo 20 de 2013.

²⁸ *OP. Cit.* P. 21.

voluptuosidad se instalan las máquinas. La inscripción de la imagen da por sentado el ser de dios, ya por su estructura, ya porque la imagen se sostiene a sí misma pues construye la continuación de un registro; es decir, es archivo de una fuente en el que se almacena el porvenir.

La imagen dispone de un carácter formal que se anuncia en lo ente, esa rigurosidad es el modo de significar del artefacto donde la imagen acontece y aparece como hecho consumado; sin embargo, en esa identidad la imagen se colma y se desplaza entre la figura y la estructura material, en otro contexto se encuentra entre la cosa y la obra porque en ellas se dispone, es obra o cosa pues va del objeto hacia lo concreto, es insoluble. La materia-forma es el legado de Occidente que se ha heredado a la arquitectura, pintura, imagen cinematográfica, petroglifo e incluso en la sensación. Así, en su destreza el artefacto muestra a saber su carácter cosificado, ya que en ello consiste la nobleza de la obra y de la estética misma, otorgan la complacencia al sujeto que destina todo al utensilio; en este aspecto, la máquina busca una forma de finalidad contingente; en ningún momento desborda el cuerpo, sino más bien lo aborda. Ciertamente es que cuando la imagen se pone en frente es para ser vista, pues se han subordinado a ella los sentidos, así solo puede saberse cuando es posible desear; ese mismo hecho de visión instala y aferra al sujeto, de ello resulta la contemplación del artefacto. Cuando el sujeto recibe del artefacto la complacencia se halla en una imposición de ritmo; tal afección lanza al cuerpo no a la pérdida de juicio, como pretendería lo imposible o lo incomprensible, sino a la alienación del sujeto en el efecto omitiendo la causa; he ahí el cumplimiento de los parámetros formales de la experiencia misma, de la cosa, del artefacto, del ídolo, del icono, de la imagen, de la figura, de la estructura material que colma de duración la intuición en tanto la imagen es más comprensible que ideal; en este estado de cosas se domina la mirada. De igual manera, el devenir de la imagen expone a la forma en su fabricación, en la cualificación.



CILINDRO

En cuanto a la admisión de que la máquina acomete el registro y que en él se reinterpretan las superficies de inscripción, la cámara fotográfica o cinematográfica serán artefactos de puro registro, máquinas libres, explícitas para la inscripción, que son actuales y virtuales. Las cámaras son capaces de hacer surgir todo desde la superficie de registro donde la cámara no transforma, sino más bien es la figura que se hace y deshace en su trayecto, en su imagen. Así, el producto emana de él, las superficies de registro son mecanismos que arrastran la imagen a las máquinas que proliferan. El artefacto cinematográfico descompone con exactitud la imagen trasladada en el icono, que contiene la expresión y lo expresado. Estas máquinas hacen visible el tiempo categórico volviéndole tangible y material al mismo tiempo, por ello ofrecen una continuidad construida pues son órganos de realidad que contienen la disposición y actualidad de un cuerpo inmanente en la imagen.

La cámara y la imagen-artefacto tienen una estructura compleja sustituible de las partes, pues fluyen de un espacio individuado hacia un espacio tautológico de enlaces, absorto en la generalidad. Aquí, el intercambio mimético se soporta en la diferencia, en la síntesis espacio-temporal por la que se desdobra un campo operacional de la mismidad, de este modo son las partes que se hallan en la imagen.

A razón, lo digital se afirma en la apropiación de la mano sobre el cuerpo, pues actúa como cuerpo entero ante el aparato y esa ejecución es también suspensión; así el ojo-mano portador de mando instauro al hombre a la máquina, justo en el momento en que el dedo la pulsa, aquí el cuerpo se anexa, es ya un elemento análogo a la maquinaria, puesto que actúa directamente sobre él y delibera el plano representacional de la realidad en el movimiento que instala el futuro. El aparato anuncia que se debe al tacto con tal precisión que se hace maleable, así lo digital institucionaliza el cuerpo, es decir la mano ha totalizado la ubicuidad de la mirada y en ese orden el sujeto se abre, se satura, se agrieta de presencia; se actualiza cuando se repite el objeto.

En esa codificación y decodificación, la imagen y el aparato actúan en función de una devolución de datos de la que se desprende la forma análoga y digital de la máquina, en una convergencia de cuerpos acoplados a la funcionalidad que se acerca en lo táctil, hacia lo manual (lo digital) que define la articulación del cuerpo en los comandos del ojo-mano; de esta forma, la expresión de la cámara es intercambiar la conectividad en que se desenvuelve.

Ahora bien, “Sólo hay una producción, la de lo real.”²⁹ Toda máquina es autoproducción, verificación del producto que supone lo social; aquí la máquina técnica, en este caso la máquina cinematográfica, da cuenta de la necesidad de la cosa, de la necesidad de su imagen, pues en tanto la imagen sea el artefacto mismo del ente es producción real del ser.

Bajo sus formas más simples llamadas manuales, la máquina técnica ya implica un elemento no humano, actuante, transmisor o incluso motor, que prolonga la fuerza del hombre y permite que posea una cierta liberación. La máquina social, por el contrario, tiene como piezas a los hombres, incluso si se los considera con sus máquinas, y los integra, los interioriza en un modelo institucional a todos los niveles de la acción, de la transmisión y de la motricidad. También forma una memoria sin la cual no habría sinergia del hombre y de sus máquinas (técnicas).³⁰

La sociedad regula el artefacto ya que se manifiesta en ella, se acomete e introduce a la imagen el poder de instrumentalizar los cuerpos. Cada inscripción o registro, cada acoplamiento se cumple en la función o intencionalidad de la superficie, que a partir de la continuidad es síntesis de producción. Pero, por más que la superficie se exponga, resulta de ella el *socius* de donde proceden los flujos y la maquinaria que, a su vez, permite la integración en la constante de efectos. Así, la máquina–artefacto pertenece y es superficie, extracción de cortes y

²⁹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia, Traducción de Francisco, Monge. Barcelona: Paidós. 1998. P. 39.

³⁰ *Ibíd.* P. 147.

construcción de flujos, de ahí que es un sistema de pliegues que se sobrepone a la materia.

En el acoplamiento de la máquina se concreta la imagen porque es producción, y con ello propone sobre el cuerpo un nuevo rumbo en su interiorización que al mismo tiempo la excede del límite de la identidad. Este hecho que ha de automatizar la imagen se convertirá en el suplemento del cine, su lente.



2.1 EL LENTE COMO AMPLITUD

Toda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos. La vista es el más universal y el más noble de todos y no existe duda alguna de que las invenciones que puedan contribuir a dilatar su poder han de ser las más útiles

Rene Descartes

Si algo hay que yo venero más que las otras cosas, ese algo es la extensión de mi cuerpo y cada una de sus partes,
Traslucida arcilla de mi cuerpo, ¡tú lo serás!
Sombrados bordes y bases, ¡vosotros lo seréis!

Walt Whitman

Frecuentemente, la perfección de las imágenes depende de que no llegan a parecerse tanto como podrían.

Rene Descartes

El lente es el cuerpo extenso. La extensión es una forma de anticipo que acontece antes de sí misma, porque es pre-individual y pre-subjetivo (es una potencia). El anticipo es la extensión y lo que introduce en las cosas la potencia, de este modo se admite en la imagen o en el instrumento-ojo la dimensión que afirma la extensión como duración, pues la uniformidad y los grados de actualización a los que se somete la materia al estar inmersa en el plano de inmanencia no responden a un centro sino a la noción de amplitud que es por donde se escapa y reside; es decir, se habla aquí de la cercanía y la lejanía de las cosas donde la extensión así definida exterioriza lo dado y pone de manifiesto su carencia de unidad subjetiva e individual pues en el obrar de la extensión se fragmenta la identidad permitiendo la multiplicidad. Resulta, entonces, que lo otro habita en el acto en la medida en que el objeto se estira y aumenta en dimensión, es decir la potencia es el acto del todo, puesto que se envuelve del campo trascendental impersonal, ese campo es el índice de lo uno. Hablar así de extensión es hablar de lo conformado, de un todo hecho por las partes, por los miembros y con ello también los límites bajo los cuales se determina a la imagen en el objeto.

Entonces, esta extensión, sin ser el todo, es parcial pero absoluta y tal condición constituye el modo de lo uno.

El instrumento-ojo propone un tiempo y espacio diferente donde la amplitud permite la velocidad, así el objeto se retrasa pues va contra el cuerpo. Aquí el obrar del lente es el ser continuo, es la relación entre los estados y el todo; la mirada que se inclina a la manifestación de lo múltiple se ha desposeído de lo uno o viceversa y de esta manera no se permite la manifestación de ambos en la intensidad de la extensión. Ciertamente este anticipo es “una lanza común que une al cielo con la tierra, a los dioses con los hombres”³¹ pues alberga dentro de sí las partes en el todo, donde lo que se llama bueno es lo relativamente diverso.

Ahora bien, la relación con lo divino exterioriza las singularidades; así el lente es la continuidad no porque pretenda el cielo o las profundidades del mundo, sino porque es una posibilidad de ser en la verdad ya que es el órgano de una nueva realidad; es decir, el lente permite el acercamiento a lo divino desde lo humano en parámetros de divinidad. De esta manera, la materia acerca al sujeto a otro estado de su misma materialidad, a otra figura de superficie. Este paso de la materia por la materia se da a partir de la relación entre la superficie y los cuerpos que en ella se desarrollan; en la medida en que un conjunto intercambia las dimensiones con otro se hace perteneciente al carácter de lo individual, es decir, los cuerpos están sujetos a dividirse o extenderse, pero aun así no cesan de cambiar de naturaleza, ni pueden manifestarse sin otra superficie, entonces la materia se encuentra en el límite de su corporalidad, que extrae nuevas superficies a un contorno común (el lente). Las mezclas o enlaces son la condición de la superficie, pero al mismo tiempo son el espacio por donde todo se manifiesta en el todo; esta concreción de la multiplicidad experimenta una concentración, pues el movimiento de un estado de materia a otro implica una redistribución de las partes o puntos que desenlazan dimensiones; es decir, mientras se estén sobre el límite los cuerpos acontecen.

³¹ PLATÓN. Diálogos. Giorgias. México: Porrúa. 2009. P. 267.



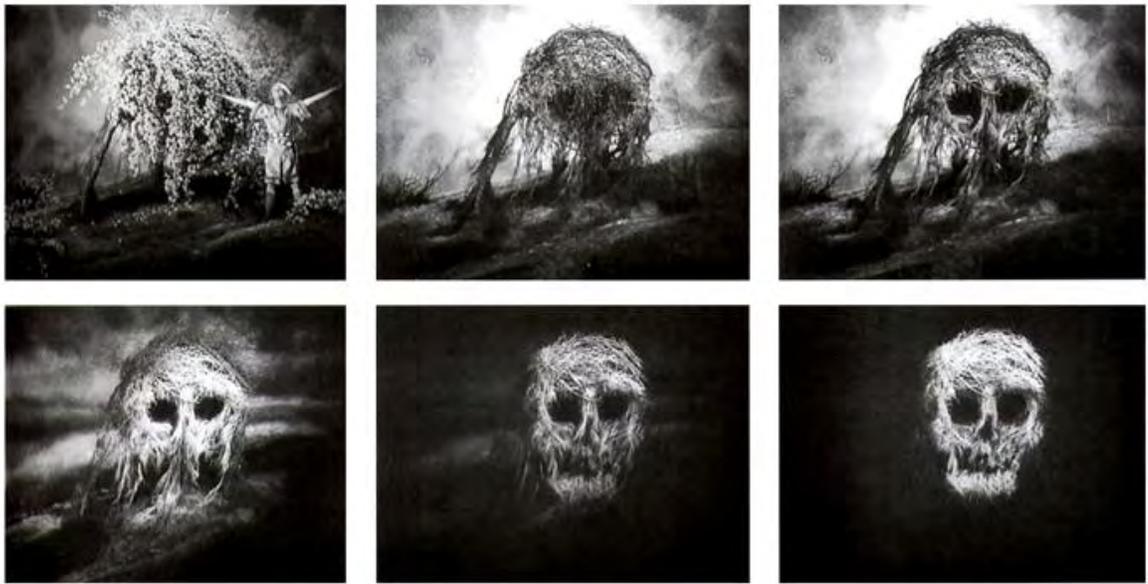
ATRAPA IMAGEN

De lo anterior resulta la nitidez, que es ante todo un efecto, pues la imagen se manifiesta tanto interior como exteriormente dado que en ello se distingue lo originario y lo derivado. De esta manera, la nitidez es una forma de recobrar el límite corporal pues reproduce una falta de lugar; es decir, es una forma previa que se habrá de encarnar en la deformación rebosando el fondo de los cuerpos que se asimilan en el ingreso de la imagen que deviene corrección, en todo caso deformación, así que el lente es el fundamento donde la imagen puede llegar a ser, dejar de ser o ser aquí y en el ahora, de ahí que si la imagen tiene semejanza con su carne es porque su aspecto sucede en la desemejanza, en el contacto del acontecimiento. De este modo, el lente expresa una puntualidad o medida de la realidad ya que lo profundo reside en el cuerpo como una formulación doble de la superficie; entonces, en el lente la luz se manifiesta más próxima a la figura, a la representación que permite definir del acontecimiento el sentido noemático (conceptual).

El lente es un órgano pues también es un cuerpo, un ser. Este cuerpo acontece en el espesor; así, “si el ser vivo es un todo, por tanto asimilable al todo del universo, no es en cuanto sería un microcosmos tan cerrado como se supone lo está el todo, sino, por el contrario, en cuanto está abierto a un mundo, y el mundo, el universo, es él mismo lo Abierto”³², por ello es que el lente encamina la causalidad interna de la imagen con respecto a su carácter, su objeto y manifestación. Es una línea para lo que aparece y se incorpora con esto al estado de cosas; de alguna manera, el artefacto que ahora es lente es una superficie donde la imagen se dispone, y opera como soporte del cine, pues es la continuidad de la imagen, es la línea conductora que pone las imágenes en ángulos para que pueda darse la imagen como un movimiento. De esta forma el lente, es un campo o distribuidor donde el carácter de la imagen cinematográfica pretende ser colmada o consolidada; es decir, es el lugar donde se reúnen las singularidades y por ello la imagen cinematográfica es producto.

³² DELEUZE, Gilles. La imagen–movimiento. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós. 1994. P. 24.

La puesta de la imagen-movimiento se consolida por las fuerzas que hacen la imagen más concreta entre más se distancie de su naturaleza. Ese más (la virtud) es quien en la fijación excesiva de la idea tiende hacia el mal; visto como encaminamiento, pertenece al orden de la extensión.



3. LA FOTOGRAFÍA COMO SALIDA DE LO CATEGÓRICO

El gato blanco y célibe se mira
en la lúcida luna del espejo
y no puede saber que esa blancura
y esos ojos de oro que no ha visto
nunca en la casa son su propia imagen.
¿Quién le dirá que el otro que lo observa
es apenas un sueño del espejo?
Me digo que esos gatos armoniosos
el de cristal y el de caliente sangre,
son simulacros que concede el tiempo
un arquetipo eterno. Así lo afirma,
sombra también, Plotino en las Ennéadas.
¿De qué Adán anterior al paraíso,
de qué divinidad indescifrable
somos los hombres un espejo roto?
Jorge Luis Borges

Dialéctica estática es el concepto con el cual Walter Benjamin entrelaza y entiende a la historia con la fotografía. La relación entre el pasado y el presente determina este reposo que contraviene con el discurrir, así para el autor la historia es una imagen en discontinuidad. La fotografía se resuelve no sólo en el tiempo histórico, sino también en el tiempo como percepción categórica. En lo que sigue el tiempo se demuestra en catarsis, en la evasión de lo indistinto.

La tradición moderna³³ sustenta la identidad de la cosa en la imagen fotográfica; de esta forma, se consolida la relación entre la imagen vivida y la instalación del espíritu que se resuelve en la repetición; cabe resaltar que en esa nueva forma de representarse lo mismo, la tradición se cumple cuando la representación se repite, pues la petrificación de la escena tanto del espacio, del tiempo y del cuerpo

³³ La historia de la fotografía se remite al siglo XIX, sin dejar de lado que sus orígenes están arraigados con la representatividad antigua que puede ser tanto en la esquiografía (captura visual) como en el barroco; no tanto en sus aportes pictóricos como en su forma escénica, la modernidad es un barroco escénico en una imagen virtual que se repite poniéndose precisamente en escena.

capturado o del hecho histórico son el único singular y así su consistencia se delimita en la duplicación. La imagen en tanto tradición³⁴ es un acontecimiento recordado, una imagen pensamiento en la identidad que sentencia a la imagen devuelta en imagen, ese es ya el carácter de la tradición como consecuencia. La novedad estará al borde de la representación, pues si la forma se asemeja a quienes de ella participan, será siempre con la condición de la memoria capaz de disminuir la repetición en la aparición de lo nuevo:

En consecuencia, no es posible que algo sea semejante a la forma ni que la forma sea semejante a otra cosa; porque, en tal caso, junto a la forma aparecerá siempre otra forma, y si aquella fuese semejante a algo, aparecerá a su vez otra forma y jamás dejará de surgir otra forma siempre nueva, si la forma se vuelve semejante a lo que en ella participa.³⁵

En este momento, la generalidad de la forma se acerca a la repetición dado que la fuerza que conlleva a los límites de la realidad será quien le done de existencia dejando la generalidad dentro de la designación lógica. La repetición será, entonces, el salto de la semejanza a la diferencia continua donde el movimiento será puro dinamismo o elemento de acción que recuerda a la mecanización de lo mismo; incluso podemos hablar desde ya de la fotografía digital puesto que opera por reduplicación dando como resultado que la inmediatez se deposite en la cosa; esta consignación hace coincidir lo actual con la imagen. El mecanismo de la fotografía tradicional presenta una construcción alquímica de la imagen y sustenta una relación esencial con el tiempo; ahora bien ese espacio dinámico de la imagen se acoge en el lugar del observador, es decir en el vínculo que se ejerce entre el sujeto, el espacio y el tiempo, que es ante todo un vínculo interno no sometido al espacio exterior.

³⁴ En el inicio del filme Nuestra Música de Jean-Luc Godard se presenta una sucesión de imágenes de guerra que develan en la imagen el movimiento de la tradición moderna, ya que está en ellas la relación sensación/violencia que define la imagen de la modernidad. Así, el homo sapiens se impulsa de su estado erguido a las armas.

³⁵ PLATÓN, Diálogos. El Parménides, Barcelona: Gredos. 1992. P. 50.

Entonces, dentro del tiempo se reconocen distintas formas abstractas, como el aquí y el ahora³⁶ que, en palabras de Benjamin, es “la existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra”³⁷; esta existencia es el tiempo testigo, de alguna manera su forma auténtica de donde la historia se recrea como una imagen petrificada, de tal forma que la serialización se transforma en el relámpago, en reposo. El tiempo adopta en el aquí y el ahora una compleción de lo nuevo, porque en esta relación el tiempo se rezaga a lo inagotable. Si lo nuevo constituye lo que siempre ha existido o lo que siempre es nuevo, la relación que habría establecido Benjamin con el aquí y el ahora, con el espacio y el tiempo en la fotografía, es la realización del objeto u objeto lógico pues aunque la fotografía muestre el hecho consumado, dispone en la imagen la mimesis implícita en la diferencia. Así, la desnaturalización que pretende la fotografía en lo categórico admite la aparición de la imagen en toda propiedad y linealidad histórica, pero la historicidad inmersa en la fotografía manifiesta la interrupción; en este sentido, habría sido eso su aura, la definición de la imagen en la cercanía del rostro pues todo deseo de apropiación se efectúa en el relámpago, en el arranque que delega en lo nuevo la subjetividad. Pero este tiempo nuevo es el tiempo del testigo; es decir, la forma histórica del tiempo que pone en correspondencia lo que ha sido con el ahora, hecho que conlleva a un movimiento en relación con lo único singular.

Dentro de la tradición, que es la repetición, se encuentra ceñida la fotografía como materia. La fotografía es ante todo un signo, dado como imagen o también como repetición de la idea, pero dentro de los límites del objeto que este signo rodea la representación y la repetición. De alguna manera, la fotografía hace parte de la

³⁶ En la película *Madeinusa*, de Claudia Llosa, se escenifica el tiempo santo. El pueblo se sienta ante la máquina-tiempo que señala con el cuerpo del anciano la interrupción de lo cotidiano, dando paso al tiempo de la transgresión voluntaria; el anciano se sienta en el mandala de flores donde toma su lugar vertical al sol y cuenta minuciosamente los minutos hacia la culminación del tiempo santo. Los cantos agudos de *Madeinusa* conducen siempre al presente, donde el cuerpo se manifiesta libre y ligero.

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Discursos ininterrumpidos I*. Traducción Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1982. P. 20.

mediatez, es decir el fulgor de la imagen. Aquí, en este punto la representación será la formalidad de la fotografía de modo que invoca en ella la identidad, el concepto. Sin embargo, en el logos la repetición se deja ver y aquí se oscurece el ciclo y resplandece la presencia. La fotografía será la representación del recuerdo y, por tanto, será toda ella una estructura donde coexistirá la materia y la psique, una pura especialización que desbordará el adentro y el afuera a partir del volumen del cuerpo que ella figura. Así, el cuerpo de la fotografía que sobrepasa el ojo en la psique conquista en sí la aspiración del movimiento.

Hay una encrucijada de la repetición y la semejanza que Deleuze propondrá como su parte negativa en tanto la generalidad del concepto, pero si dentro de la salvedad de la imagen se encuentra la semejanza a la forma, entonces la ley recibe de la imagen su tiempo: “si la cosa se asemeja a la forma, esta debe asemejarse a la cosa, porque lo semejante es semejante a su semejante”³⁸; así, el tiempo de la semejanza es la ley donde la cosa vaga en la serie.

La fotografía, considerada como el límite del movimiento o el límite del signo, significa ella misma un rostro; ahí se expone la síntesis del fenómeno, que es la escenificación de un suceso. La fotografía dimensiona el carácter de la imagen presente y específica de un evento, su espacio-tiempo; por decirlo de otra forma trae a partir de la luz el tiempo, lo representa, y de esta manera se sujeta del sentido y del lenguaje; la fotografía es el escenario donde el espacio y el tiempo se concretizan en la imagen y se extiende en el plano de inmanencia que ampara la idea y no por la idea misma sino por el escape de la idea a partir de sus flujos.

Por consiguiente, la manifestación de la fotografía es de establecer a la idea el lugar del fenómeno y debe a ello su reatamiento, su autenticidad. Por lo tanto, ese advenimiento de la idea a partir del presente afirma la rostrosidad de la fotografía porque intima al sujeto, lo hace entrar en intimidad al estar frente a lo revelado; el cuerpo que mira el objeto y el objeto visto son ya intimidad del cuerpo; en este

³⁸ *OP. Cit.* P. 18.

sentido, el rostro salvaguarda el fenómeno en la imagen; por lo tanto, si la fotografía es la intimidad de un evento, entonces es rostro porque es repetición, la legibilidad del gesto. Así, la fotografía designa las cosas a través de ese gesto detenido cuya expresividad tiende a definir las e idealizar el objeto; cuando la fotografía es sentida como imagen, como persona, sale de sus parámetros ilusorios para testificar la realidad del objeto, es decir sufre la rostrificación y prueba la existencia como tal de la idea retratada; es ya una disposición pues, a diferencia de la pintura, la fotografía saca el hecho de la figura; así, el mundo ya no es lo representado, como sucede en la imagen, o también en la escritura, el mundo es el vestigio del mundo. Si hay movimiento en la quietud, esto evidencia del aura su carácter de potencialidad aún conservada en la reproductibilidad técnica, no como regla de lo cultural sino como extensión que garantiza el traer delante el fin de las cosas, la realización del objeto, el acto de mantener la poética de la obra; es decir, si el logos se deconstruye es para manifestarse. Ya Platón habla de un estatuto en el que el alma de las cosas se desdobla de tal manera que lo irrepetible se lleva a cabo en la repetición; es decir, el aura o la espiritualidad en la fotografía participa y procede de la imagen en el acontecimiento.

A partir de la repetición se sustenta la fotografía, porque se podría pensar al modelo como repetición; es decir, esa es la condición del modelo, que tiende a la reproducción, pues está al servicio de la copia; el modelo se hace simulacro, pues la idea en la imagen es recibida en el efecto que manifiesta; por lo tanto, el simulacro aparece legible en la reproducción fotográfica, pero también en el reconocimiento de los actos, las escenas; en el hábito. Por consiguiente, esa extensión que procura la idea en la duplicidad fotográfica o en el hábito está sobre la intuición o el exceso del objeto; es decir, la imagen donada se vacía en su reconocimiento. Cabe resaltar que dentro del simulacro está la forma y el accidente: “la forma ha devenido accidente”³⁹. Cuando la fotografía captura las cosas, detiene lo virtual; de ahí se afirma su espiritualidad en tanto le permite a las

³⁹ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Traducción Ernesto Hernández B. Editions de la différence. 1984. P. 79.

cosas participar del movimiento y la quietud precisamente porque en ésta actúa; así, la imagen sobrepasa lo nuevo gracias a la vitalidad que manifiesta la fotografía; ella es actualidad.

Ahora bien, el tiempo fulgura en la imagen precisamente porque su carácter objetivo se desenvuelve en la subjetividad del mundo; de esta manera, lo cíclico del tiempo obtiene del objeto su reproducción, que argumentaría el estatuto de la duración al testificar la trascendencia de la historia en la materialidad de la fotografía o de la imagen; en este sentido, la fotografía adolece el modelo en la copia; si la fotografía aproxima la historia es porque la lleva a la modulación; no hay logos sin imagen. De ahí que la duración en la fotografía es el movimiento cualitativo, es decir el movimiento de la forma o, en otras palabras, lo que se mueve no es el tiempo sino la imagen de éste; en efecto, el resplandor proporciona de la imagen el movimiento.

Si la materia realiza el estado del concepto, nos preguntamos entonces por la materialidad de la fotografía o de los cuerpos que bajo ella se contienen. Hay diferencias internas del concepto y de la materia que dinamizan la idea, la representación y el objeto bajo la forma de continuidad; ahí el cuerpo fotográfico constituye su mismidad vinculado con el espacio interior; sus elementos se forman en la negatividad de la materia, es decir son la idea conforme a la potencia. Los cuerpos se resuelven desde la línea de espacialización y ajustan así una realidad donde la luz es cuerpo, volumen que abre la materia y lo técnico de la fotografía en el alma de lo que ha sido retratado, creando una diferencia que se despliega en correspondencia con tiempo dinámico de la idea. Por esta razón, la idea y la fotografía se corresponden en la generalidad y la alteridad como el movimiento ideal. Para hablar del volumen de los cuerpos en la fotografía, cosa que será importante para designar su lugar dentro del pensamiento, será primordial hablar del color.

Dentro del diagrama analógico de la fotografía se encuentra el blanco-negro y el color que contrastan la figura sobre la imagen que está en un mismo plano donde se unifica la forma y el fondo; a partir de ello la imagen emerge de la proyección del color, pues la representación exige del color el levantamiento de la identidad: imagen-volumen y a su vez la diferencia que sustenta el inicio de la imagen. Esa confluencia le permite gesticular dentro de la inmovilidad, pues el movimiento no sólo se traduce a la ejecución de un cuerpo dentro de la transición, sino a la figura que es indistinta al referente. Por otro lado, la fotografía en color es un acontecimiento en tanto permite en la imagen la dimensión a través de puntos compuestos a modo de mosaico, que se le denomina píxeles; sin embargo, la fotografía posee una relación tensa con la pintura mientras exista la impregnación del color y la técnica. Ya los filósofos y los pintores darían cuenta de cómo este acontecimiento desharía la representación clásica en la pintura, pero más importante que este rompimiento es que la fotografía determina tanto la luz como el objeto: “En efecto, parece que el color, no menos que la luz, pertenece a un mundo óptico puro, y toma al mismo tiempo su independencia en relación con la forma”⁴⁰ dice Deleuze refiriéndose al color en la pintura, sin embargo el espacio óptico que proyecta la fotografía en color libera el concepto de lo auténtico en relación con la nitidez, pues el color queda atrapado en el cuerpo de la fotografía, en el cuerpo del retrato que revalorara el concepto de nitidez y propone una relación donde prevalece la intensidad de la imagen y esta función se ajusta en el espacio óptico con aspiraciones al movimiento. Ahora bien, el juego de la luz da paso a lo táctil, pues supone a la fotografía como un “molde temporal”⁴¹. A partir de la dualidad del color se manifiesta el espacio, la duración. Si la autenticidad se erige en la obra de arte a través de lo aurático, ocurre de igual forma en la fotografía con la técnica, pues esta hará fidedigna la totalidad del acto que emancipa la idea como idea en el mundo; entonces, el aquí y el ahora manifiesta el evento de un cuerpo en su instalación dentro del resplandor que lo sintetiza; así, el cuerpo fruncido, realizado, es detenido. Cuando la imagen se vuelve

⁴⁰ Ibid. P. 76.

⁴¹ Ibid. P. 77

acontecimiento o se eventualiza, se asocia al concepto de exhibición y en el arte de culto se lleva a cabo la manifestación del aura. La fotografía pone de frente, reproduce, pues muestra la cosa en el tiempo; este rasgo característico no define lo habitual del objeto como tal sino define el movimiento del objeto en lo estático del lugar; en este sentido, lo característico de la imagen fotográfica es el momento único. Las cosas se presentan al instante como objeto existente dentro de la actualidad, por ello la inmediatez es de igual forma individuación ya que la cosa tiene un único nivel de sensación y en ello se define la autenticidad; es decir, el surgimiento de la cosa, de la obra y de la fotografía está en figurar dentro de la figuración. Así, el aura de la fotografía se ajusta en el efecto, en el movimiento que acontece en instalación de las *matter of fact*⁴².

Entrar al movimiento intuitivo es entender el modelo de la representación donde la intuición empírica cede ante la intuición pura, la que garantiza el dinamismo y la objetividad del pensar. Respecto a la teoría de la intuición kantiana y la sucesión que establece el movimiento en la metafísica, pensamos la intuición a partir de la inmediatez, por la referencia que el conocimiento hace del objeto en tanto esté estrechamente vinculado con la sensibilidad y que, de alguna manera, legitima la actividad del entendimiento; entonces, la construcción del objeto, para no ser vaciado, será en la intuición, sin olvidar que este momento se entiende en el modelo representativo. Así, la fotografía cumple con cada una de las características de la intuición y sería entonces una intuición pura, pero ¿qué pasa con el tiempo y su valoración ontológica? Al parecer Kant lo supondrá fuera de la cosas y el concepto de movimiento que incluye al espacio presupone, a diferencia de los anteriores, algo correspondiente al objeto; de esta manera, Kant propondrá al tiempo como condición subjetiva donde se instaura el estado interno.

La fotografía supone al parecer algo más que ser una intuición; es lo que procede en forma representativa en el espacio interno y el pensamiento; así, el espíritu es afectado dentro de su actividad. Si bien la fotografía entra en el problema crítico

⁴² Abandono de lo narrativo.

kantiano de la sucesión y la simultaneidad volviendo el tiempo aún más categórico, habrá que decir también que se instala en la construcción espacio-temporal que exige la razón ya sea desde la imposibilidad que genera para que el sujeto la unifique dentro de la intuición pura, o bien sea porque la relación causa y efecto de la sucesión se conduzca más bien a la introducción del movimiento en el espacio.

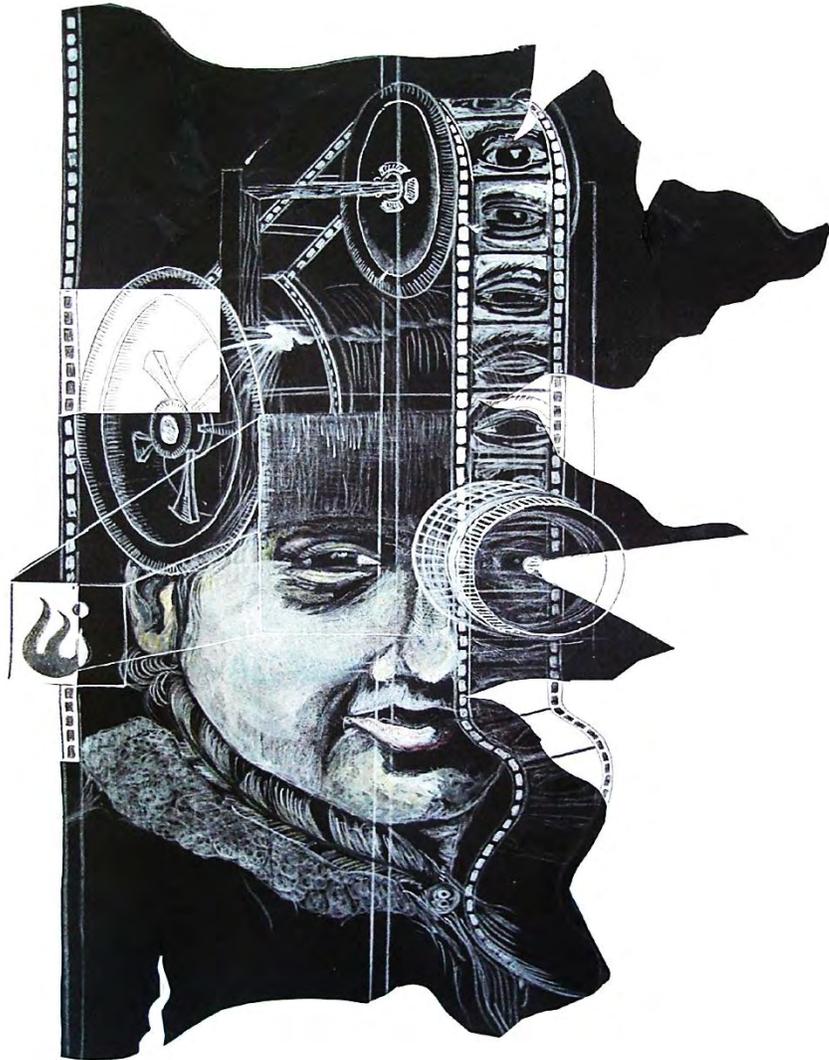
La fotografía actúa en el orden de la naturaleza que afirma la tensión espacio-temporal de lo mismo o la tensión entre la diferencia y la repetición. Esta condición le permite participar dentro de lo dialéctico, pues a fuerza de esta tensión el espíritu se pierde en la actualización de la cosa, en la dialéctica misma, en la reproducción o en la repetición-representación. Así, el movimiento, que en este caso es el tiempo abstracto, se da a partir de la mediación; es decir, la cosa es a través del espíritu mediador (la cámara) y, por lo tanto, la salida de la idea a la superficie, que permite la ilusión, es el desplazamiento de la pintura hacia lo ilusorio de lo fotográfico.

En la pérdida de caracteres, la potencia se desaparece en lo actual, la acción emerge en la imagen ya que la salida de la generalidad es la dinámica misma del tiempo. La imagen fotográfica en su individuación plantea el momento excepcional de una obra, la transgresión de toda ley, pues no hay ley sino extensión unívoca, lo dinámico de la permanencia que le permite el lugar privilegiado, el carácter de reflejo, de semejanza, pero, por otra parte, privada ella en sí misma, fenoménica.

A partir de la constitución de la representación y la estructura de la fotografía se manifiesta la necesidad de pensar lo categórico estableciendo en la fotografía una *physis* que contiene tanto el principio de individuación como la idea de lo general; en esta constitución, se hablaría entonces, más que de una salida de lo categórico, de un retorno a ello, que se establecerá en la idea de movilidad que revela en la imagen la alienación de la figura en el hecho; así, la fotografía sería también el desenlace de lo categórico en función de la representación.

Lo anterior evidencia la participación que tiene la fotografía dentro de la repetición como forma no cíclica; es más bien la comprensión intrínseca de la diferencia, la desigualdad que cumple también con la simetría del espacio tiempo; de esta manera la fotografía está en el concepto y en el todo de la repetición. Al ser la fotografía estática y dinámica, revolutiva y material, es una representación orgánica.

**SEGUNDA PARTE:
EL CINE**



1. EL CINE COMO REPETICIÓN – REPRESENTACIÓN: EL MITO LÓGICO

Extr._ Sabemos que quien promete producir todo mediante una sola técnica, solo elaborará, por medio de diseños, imitaciones y homónimos de las cosas. Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es el habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer.

Teet._ ¿Y cómo no?

Extr._ ¿Y qué? ¿No supondremos acaso que existe también alguna otra técnica que tenga por objeto los razonamientos o no podría suceder que los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos, quedaran hechizados con argumentos que entran por los oídos, cuando se les muestra imágenes sonoras de todas las cosas, de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos?

Platón

El fundamento místico de la ontología platónica será el retorno a la imagen; así cualquier intento de interpretar el cine a partir de Platón será incansablemente su repetición⁴³. Lo dicho aquí supone entonces que habrá una coexistencia profunda entre la imagen y el ser que acontece desde el ídolo, por ejemplo, que en el juego interno de la verdad / realidad manifestará violentamente su mismidad. En cierto modo hay una ligazón entre la imagen y el objeto, que será resistida por la imitación-producción, parte que explayara en el montaje como la imagen se curva en el objeto; digamos, ella, la imagen, será aquí demasía de la materia que incluso en el exceso de idea deviene positiva, pero la imagen metafísica o la ontología platónica, será de alguna manera el juego de la imitación que correrá entre ser-imagen- no ser:

Teet.- ¿Cómo no comprendemos que dirá que nosotros afirmamos ahora lo contrario que antes, y que nos atrevemos a sostener que lo falso existe tanto en los pensamientos como en los discursos? Pues a menudo estamos obligados a unir lo que es con lo que no es, aun cuando acabamos de convenir en que esto

⁴³ En el filme *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, el cineasta (Ulises) en busca de las bobinas desciende hacia la sala de cine, que se reduce a la caverna, la pantalla es luz aunque no existe proyección, sin embargo es ésta quien da inicio a la figuración de su mirada, de su viaje.

es completamente imposible.⁴⁴

Así, cuando se hable del no ser se habla de la imagen, es decir donde la única posibilidad del objeto es la imagen. La unión obligatoria de lo que es y lo que no es está en la condición numérica del no ser, ese “algún”, donde todo se hunde en el discurso que genera la probabilidad de que “algo que no es, sea en cierto modo”⁴⁵ y así se entenderá el juego de la venganza que la producción – imitación asentirá en la técnica. Figurar la figura, parecerse⁴⁶ al modelo será sostener en pie el término de la actuación, la representación, la desproporción de ella misma. Este tiempo de esta realidad se fragmenta y deviene la figura; ahí y sólo ahí acaecerá lo aparente, donde la producción de imagen será el segundo modo de la imitación que mientras se erige la técnica simulativa propondrá a la apariencia en torno a la imagen, pues esta será de alguna manera el devenir del fenómeno. Lo que “no es” es la imagen⁴⁷.

A partir del no ser se forma la estructura metafísica precisamente porque es el sujeto de la imagen. Se dirá entonces que la idea es al objeto y de igual forma el objeto es a la idea, dado que su finalidad es sujetar al ente en la superficie de lo múltiple, en el que parte y todo son su extensión; de esta manera, cuando el objeto asciende a las ideas también se extiende, alcanza la belleza y participa de su idea y en esta acción se devuelve otra, alguna-cosa, de modo que el cuerpo es quien se involucra en la cosificación de la idea; es decir, el cuerpo también asciende. Aunque el idealismo intime al cuerpo a partir de la apariencia, digamos reduzca al objeto, también le hace aparecer, le dota de realidad; para entonces, la

⁴⁴PLATÓN. Diálogos. Sofista. Traducción de Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos. 1992. P. 400.

⁴⁵ Ibid. P. 401

⁴⁶ El cine maneja el parentesco, crea mitos y modelos.

⁴⁷ Vittorio de Sica manifiesta con el robo de la bicicleta la condición del fenómeno, pues el objeto se suspende en la utilidad y de esta manera pierde su exposición. El robo de la bicicleta, el ladrón de bicicletas le da a la cosa el carácter de fenómeno, ese exceso de exterioridad que ha sido desde entonces su condición.

imagen que se ha constituido inherente a la diferencia confiere la representación del ser en el no ser, hecho que equilibra la forma en la materia, el reposo en el movimiento, la idea en la imagen. El simulacro que es la conclusión de este equilibrio hace que la imagen encuentre su finalidad: “Todo ser posee una potencia eficaz puesto que ha sido hecho y formado en el universo; tiene por tanto una parte de alma que le viene del universo”⁴⁸. Si la metafísica margina el cuerpo no supone de ello su olvido, sino que en ello está su reproducción; de ahí que el fundamento metafísico se desenvuelve en consecuencia de la imagen de sustancia; es decir, mientras los objetos estén iluminados por la donación de la idea, la cosa se sujeta a una causalidad en tanto la metafísica busca la opacidad presente en la imagen.

Está claro que la participación entre la cosa y la idea, el arriba y el abajo, crean el intercambio mimético de la presencia en lo virtual; así se le concede a la metafísica la destreza de delimitar la cosa en la sustancia; en ello sobreviene el movimiento de lo real que irrumpe en la conceptualización de la representación y por ello tendrá que ver con la imagen más que con las esencias; mientras la forma exista en la cosa estará a-parecida, tangible en la relación forma-cosa-existencia. Es la imagen quien contrae la idea en el cuerpo bajo la eficacia de la ley. Toda ley en la metafísica implica una estructura en el cuerpo, pues es un síntoma de la imagen rodear todo objeto, suspenderle y enmarcarlo en la repetición; así reinscribe la forma sobreviniendo a lo actual: la imagen-metafísica.

Es así como la metafísica de Platón se resuelve en la imagen; a saber, está subyace en la cosa y desenvuelve la imagen del mundo donde la forma es a la cosa como la idea es a la imagen, y en ambos casos se afirma la fenomenología. La metafísica actúa como móvil, pues ella misma es flujo que requiere desde sí una dilatación del tiempo donde la búsqueda sería afín al espíritu, el movimiento de lo real o el encuentro con lo absoluto en el orden del intelecto; por esto lo real

⁴⁸ PLOTINO. Citado en: BERGSON, Henri. Obras Escogidas. Traducción José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar. 1959. P. 27

se posibilita en la memoria del mito. La metafísica es el ascenso del mito platónico, es Platón el ascendido, es el logos representándose en el orden del ser.

En cuanto a la idea de que el cuerpo vivo podría ser sometido por algún calculador sobrehumano al mismo tratamiento matemático que nuestro sistema solar ha salido poco a poco de una metafísica que ha tomado una forma más precisa a partir de los descubrimientos físicos de Galileo pero que –como mostraremos- fue siempre la metafísica natural del espíritu humano⁴⁹.

Bergson reclama de la metafísica su claridad, el puro logos; esa precisión que devaluara la búsqueda de un cuerpo a través de la experiencia intuitiva unificadora. Mas el ser de la metafísica procede de la identidad y la imagen, que devienen en el no ser o la diferencia, ¿Cuál es el problema ascendente del mito platónico? ¿Cuál es la constitución mítica de la metafísica? Si tal vez fuese la promesa de encontrar la profundidad de la idea a través de la pulverización de la cosa, o quizá el encuentro de una identidad exenta de división, simple, intransgredible, inquebrantable. A saber, el ascenso del mito metafísico es previo al cuerpo, pero así también complementario. Si en Platón se admite un descenso es por el estado de la materia, pero aquí el mito asciende formando el modelo donde Platón intenta devenir la idea en la imagen. Ascender significa que la imagen participe de la superficie mientras el mito en su estado circular lo permite; así también deviene el logos en el lenguaje.

Por otro lado, el mito de Orfeo muestra el movimiento de descenso; el ir hacia abajo y acercarse a la materia. El movimiento de descenso significa la mirada que enfrenta la metáfora y se considera a la imagen en el lado de lo imaginario; las cosas se mueven por sí mismas, son imágenes porque el sujeto es en sí mismo la experiencia de la imagen; ello no quiere decir que de este lado haya una pura negatividad sino la coexistencia de lo imaginario con la idealidad, con la divinidad

⁴⁹ BERGSON, Henri. Obras Escogidas. Traducción José Antonio Míguez. Madrid: Aguilar. 1959. P. 455.

de la imagen que le permite a Orfeo el amparo de la mirada. De este lado la mirada es exceso, que devuelve en Eurídice y en Orfeo la muerte⁵⁰, o en el caso de Platón la idea. Ciertamente, en lo corporal se abre la imagen cuyo movimiento retrógrado aparece gracias a la inversión de los dioses y al encuentro de Orfeo con el abismo. Después de todo, la mirada de Orfeo no es más que el sujeto simulado en la sombra, en la espiritualidad de la materia, en la encarnación de la imagen donde descender es concederse a otro tiempo, al entretiem po; es decir, es el ser del no ser o lo que aproxima la cosa a la idea. El no ser es el rostro del ídolo y del icono, que encarna la región de la imagen en la expresión de la pura idea de divinidad; ahí es donde encuentra Dios su imagen; así, tanto el lado de arriba como el de abajo ponen en comunicación el movimiento por el cual se tiene acceso a las formas; tal acceso solo es posible a través de la infidelidad de la imagen; en ella se sostienen los dos mundos. El movimiento comunicativo entre la imagen, la cosa y la idea restituye la morada a lo fenoménico; sin embargo, la exigencia del mito de Orfeo acontece y se despliega en el retraso de Eurídice, que es el tiempo de la materialidad

En el día, los dioses tienen forma de día, iluminan, cuidan al hombre, lo educan, cultivan la naturaleza como esclavos. Pero en el tiempo de la noche, lo divino se convierte en espíritu del tiempo que se invierte, que arrebat a todo; “entonces no tiene miramientos, es el espíritu de la salvajería inexpressada y eternamente viva, el espíritu de la región de los muertos”⁵¹.

Así que Orfeo tiene la muerte en los ojos cuando figura su nombre, a partir de su himno; cuanto más Orfeo la nombra, se somete a la cosificación de la imagen ausente de Eurídice; es decir, cuando la nombra expresa la proximidad en lo inmediato de la muerte. Es la mirada hacia atrás el impulso hacia la imagen de Eurídice, la distancia con su esencia y así “La distancia no está allí exclusiva sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada,

⁵⁰ La no metáfora es la muerte.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. El espacio literario, Traducción Vicky Palant, y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós. 1992. P. 263.

donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen”⁵². La mirada de Orfeo, o la distancia del retroceso, es la pérdida de sí y al mismo tiempo la unión con el origen material de su cuerpo; ello consolida la idea porque huye a favor de la sombra; mientras vaya hacia la sombra es más imagen, pero también más idea. Lo universal y la inmediatez de lo divino es el cuerpo enfrentado a su corporalidad, así la materia es el corazón de la idea. En consecuencia, en el mito de Orfeo el objeto se expone, hay una pura exteriorización de la idea y la cosa y en ese encuentro con la apariencia o con la superficie todo sale en conjunto con la materia, se devuelve en la condición de fenómeno tanto a la cosa como a la idea, que bajo la mimesis sostienen el mito y la imagen cinematográfica, ya que las dos se dirigen sin resistencia al movimiento. Ahora bien, es indispensable entrever la configuración del cine como universo de los fines; si ya en la metafísica la finalidad, en términos de quietud y organización, evoca en el mismo sentido al movimiento de la imagen dentro de un espacio comprimido (la idea), dentro del espacio de lo sagrado (lo divino, lo posible), es decir, en la escenografía y en el plano, en el lenguaje y el recuerdo, en el montaje y la percepción, en la conciencia y el cuerpo existe un sustento móvil del reposo que afirma la idea acondicionada a la simultaneidad de la imagen.

La imagen-movimiento fabrica el sentido del espacio que sucesivamente entrega al espectador; esta pronunciación, por su parte, es el espacio efectuándose dentro de la imagen; es él ahí, en el que la imagen suena, sabe, se toca, se realiza y se organiza intrínsecamente en lo nuevo.

La ciencia moderna, al igual que la ciencia antigua, procede según el método cinematográfico. No puede en realidad proceder de otro modo; toda ciencia está sujeta a esta ley. Resulta esencial a la ciencia, en efecto, manipular signos con los que sustituye a los objetos mismos. Estos signos difieren sin duda de los del lenguaje por su precisión mayor y su eficacia más alta, pero no dejan por ello de referirse a la condición general del signo, que denota en forma resolutoria un

⁵² Ibíd. p, 26.

aspecto fijo de la realidad.⁵³

Bergson concluirá de la metafísica un montaje de imagen-movimiento y así un ser ante todo cinematográfico. El logos se resuelve en la imagen que, si bien simbólica, será también una determinación concisa del concepto; aquí el tiempo será la constitución íntima de un mecanismo de eternidad y así se constituye el tiempo del concepto desde el horizonte de la razón como una función cinematográfica.

El problema, entonces, será la constitución de una imagen cinematográfica en vistas a una metafísica platónica; de alguna manera, la imagen cinematográfica está delante de la metafísica platónica porque esta retrocede dando lugar a la convergencia. Mientras el movimiento de la metafísica es retrógrado, el del cine es progresivo, se encuentran en un mismo lugar y así la imagen será el concepto detenido que en su eternidad se opondrá y dependerá al mismo tiempo de sí; de ahí que la eternidad será el principio de toda imagen, tanto cinematográfica como metafísica. En la imitación que hace el tiempo de la eternidad, como se había mencionado antes, hay un paso incisivo del ser al no-ser que será, por tanto, la abstracción de la unidad inmóvil. Ahora bien, ¿qué sucederá con la proyección de la imagen conceptual hacia un plano de lo real? Aquí y sólo en este accidente de tiempo se recreará el falso movimiento, que será la falta en la relación tiempo–eternidad y se anuda en el contenido que forma el concepto, adaptándose el esquema; el tiempo es, entonces, la fugacidad de un esquema que se recoge. La imagen cinematográfica es la sustitución del tiempo por el concepto y el concepto actuará ahora como el plano de lo real.

La filosofía platónica manifiesta el mundo sensible, cual si fueran planos o imágenes planas que, en cierto modo, serán espacios homogéneos donde la eternidad se basa ineludiblemente como cualidad esquemática. Entonces, la realidad-devenir violenta el cuerpo de su materia en la proyección de la eternidad

⁵³ *OP. Cit.* P. 720

que la razón ha producido en categorías de tiempo. Dentro de la estructura platónica se conjetura la identidad entre los planos metafísico y lógico, que desemboca en el plano epistémico, donde ser-pensar es una ilusión de la metafísica. Ahí se expresa y se origina la forma epistémica-cinematográfica que deja la metáfora del cine en la emergencia de ocultar y desvelar el tiempo, vaciarlo en lo simbólico, recapitular el mundo a partir de la inmovilidad, reconfigurarlo desde figuras inmóviles.

El cine trabaja sobre la categoría del espacio donde se privilegia el concepto a través de los esquemas y que en la imagen aparece como entramado representativo:

el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí ⁵⁴.

Deleuze comienza su texto imagen-movimiento haciendo referencia a las tesis de Bergson, que enfatiza el tiempo categórico y destaca los estados privilegiados o las cualidades esquemáticas que delimitan al tiempo desde el ser metafísico. En efecto, el mecanismo del cine es hacer obrar al tiempo dentro del espacio, donde el sentido se estructura bajo lo infalible del objeto; así, la finalidad de todo cuerpo es darse a la forma, tomar un lugar, moverse, de ahí que el corte móvil es relativo a lo inmóvil, donde la metafísica se libera a través de la existencia y la totalidad de lo posible y lo virtual, de lo actual y lo real que imprime la noción del movimiento en función del logos: la eternidad se curva gracias a la representación indirecta del tiempo; es decir, la eternidad (es a la idealidad del tiempo, el puro devenir de los

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Traducción de Irene Agoff. Paidós. Barcelona. 1994. P. 13.

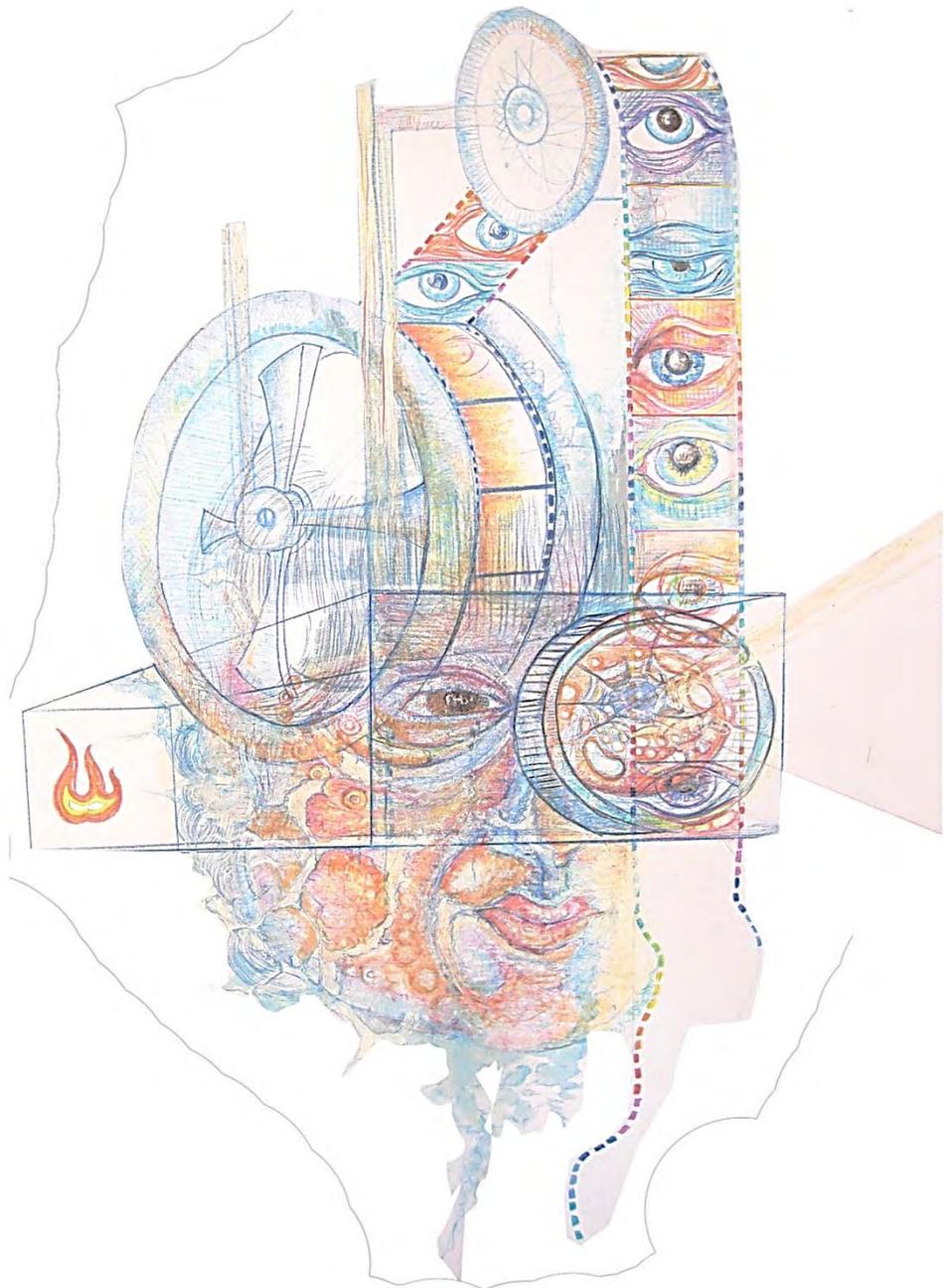
objetos) aparece como adjetivo, sustantivo y verbo. El ser sostiene tanto la postura mimética de la eternidad como la postura del devenir en la imagen de Dios y en la imagen-tiempo “las formas no son ya vistas tomadas sobre el cambio, son sus elementos constitutivos y representan todo lo que hay de positivo en el devenir. La eternidad no se cierne por encima del tiempo como una abstracción, lo fundamenta como una realidad”⁵⁵; efectivamente, el tiempo y el ser dependen de la eternidad en la medida en que ella da cuenta del pleno movimiento y permite así a los cuerpos/objetos recobrar la idea en la materia, tal cual sucede en el cine, en el que la imagen-movimiento se contrae en acción y refleja al ser en la imagen y a la eternidad en el tiempo en tanto Dios o la sustancia se vacía en el mundo como idea; la imagen cinematográfica espera desenvolverse colmando de virtualidad los cuerpos, el ser se abre a partir de la idea cuando se corresponde hacia la causa y el efecto; es decir, la imagen no pretende el azar en el espectador, pues todo está dispuesto en la imagen una vez emerge Dios de las cosas; por tanto, el cine aparece como la superficie, es el cuerpo de lo ideal; mientras Dios es el motor inmóvil, el cine es la extensión dinámica de lo eterno.

Parece, entonces, que el momento privilegiado o el objeto en cualquier momento admite el ser en conjunto con el no ser cuando todo es dinámico, en cuya naturalidad está el fluir, al igual que en el ser está la duración; ello afirma dentro de las cosas los móviles que se relacionan con el todo y que la imagen cinematográfica repite simbólicamente. La forma en que la metafísica se despliega y convierte lo dinámico en disposición de lo estático es el estado de los cuerpos que son nociones corporales realizadas y actúan por semejanza como Dios o la sustancia.

El tiempo de la conciencia y el tiempo cinematográfico se sujetan a la cualificación de lo eterno, la sucesión de las cosas o el transcurrir. En consecuencia, la imagen cinematográfica señala la exterioridad de las cosas, que emerge como la realidad, pues la existencia es “algo”, objeto existente que inseparable de lo ideal se vuelve

⁵⁵ *OP. Cit.* P. 710

realidad positiva que contrasta a la metafísica y al cine; cuando los cuerpos, el movimiento y la idea se registran en el ser, después de todo están yuxtapuestos en la cosa como la idea en la representación.



BIOIMAGEN

A partir del movimiento (que es el sentido simbólico de las cosas interiorizado en la conciencia), la metafísica encuentra en el cine su organicidad: “Pero Gance cuenta con un efecto de todas estas sobreimpresiones en el alma, con la constitución de un ritmo de valores añadidos y sustraídos que ofrece al alma la idea de un todo y a la vez la sensación de una desmesura y de una inmensidad”⁵⁶; en este sentido, el carácter del tiempo en la filosofía antigua y la filosofía moderna está en la noción de universalidad; por ello, el cuadro o el montaje que representan tal universo tienen una acentuación en la conciencia, que para el cine será la cámara, porque engendra la imagen dentro de la simultaneidad dado que los simulacros devoran la eternidad en el tiempo de la conciencia como repetición; así, el cine se alimenta del ser, donde el logos deviene la idea en superficie, puesto que, en el lenguaje o en la construcción simbólica de la imagen cinematográfica, el universo entero se involucra.

Sin embargo, en la designación de la idea que encadena las cosas de modo explícito no hay nada más que la manifestación, pues “la identidad de la imagen y, el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz”⁵⁷. ¿Qué sería del cine sin lo divino? o, al contrario, ¿qué sería de lo divino, de la idea, sin la imagen cinematográfica, sin la superficie para la ascensión de la esencia? La metafísica cinematográfica es la asimilación del todo en la imagen, aquello que mantiene abierta la existencia posible bajo la determinación de la idea, es decir la esencia en el sentido de duración. El mito de la caverna sugiere la presencia de la cinematografía a partir del simulacro, que será para el cine su materialización y, de cualquier forma, su concepto ya que el simulacro es en relación al cine la repetición expuesta.

Resulta, entonces, que la metafísica cinematográfica significa el mito de la caverna. Lo significa ya que proyecta el concepto hacia lo real, manifiesta lo irreal en la resistencia que hace el pliegue al concepto. Aparece aquí el devenir, la

⁵⁶ Ibid. P. 75.

⁵⁷ OP. Cit. P. 92.

imagen sobreviene en no-ser, una reflexión que tiende hacia el fundamento metafísico que retracta y retrae al ser en devenir:

- ¿Pues a qué te refieres? – dijo.

- Los que no la invitan –dije- son cuantos no desembocan al mismo tiempo en dos sensaciones contradictorias. Y los que desembocan los coloco entre los que invitan, puesto que, tanto si son impresionados de cerca como de lejos, los sentidos no indican que el objeto sea más bien esto que lo contrario. Pero comprenderás más claramente lo que digo del siguiente modo. He aquí lo que podíamos llamar tres dedos: el más pequeño, el segundo y el medio.

...

- cada uno se nos muestra igualmente como un dedo, y en esto nada importa que se le vea en medio o en un extremo, blanco negro, grueso delgado, o bien de cualquier otro modo semejante. Porque en todo ello no se ve obligada el alma de los más a preguntarle a la inteligencia qué cosa sea un dedo, ya que ningún caso la ha indicado la vista que el dedo sea al mismo tiempo lo contrario a un dedo.⁵⁸

En la invitación hay una senda de llamado a la inmanencia como una condición de la memoria que se refiere, por una parte, a la categoría temporal y, por otra, a la categoría de la conciencia.

El mito se ha revestido de la construcción temporal de la obra (de la plastificación) de la idea o de la imagen cinematográfica, entonces el tiempo histórico del filme es el tiempo ininterrumpido del mito. El tiempo de la originalidad cumple en la imagen el carácter de obra que sostiene en la mimesis la continuidad mítica del cine porque fija la originalidad del momento y presenta lo que enuncia en lo histórico, donde el acontecimiento del espacio privilegiado es el mito como imagen que expresa la simultaneidad de la idea obrada y obrándose. El mito debe comportarse siempre idéntico a sí mismo, ese es su movimiento ininterrumpido, cuya extensión temporal enuncia y apela a la conciencia del espectador que se cumple como pensamiento, es decir entra en los dominios de la imagen.

⁵⁸ PLATÓN. Diálogos. Bogotá: El ancla. 1987. P. 338.

La presencia evoca a la imagen del mito cuando el cine permite otras formas del ser, donde la obra como imagen cinematográfica juega con el devenir y el movimiento de la *physis*, pues entre más se encuentre la imagen en el borde del mito más se pronuncia, más se recuerda y en esa mitificación la imagen cinematográfica encuentra su cumplimiento en la espiritualidad de la imagen; entonces, “la duración real muerde las cosas y deja en ella la señal de sus dientes.”⁵⁹ La trascendencia que deja la imagen-obra cumplida en su idea es el fundamento del mito, es la repetición que se encuentra en lo nuevo. No por ello el mito es presente; su carácter temporal es la condición misma de la memoria que evade el tiempo de la conciencia pues sale en el obrar del inacabamiento y se refugia en lo que expresa; si para Platón la anamnesis es huir del cuerpo o huir de la temporalidad del cuerpo, significaría para la imagen del mito la comunicación dada en la cosa y la idea; entre más cerca esté la imagen-tiempo de su espiritualidad, la idea se adecúa al sujeto y el mito deviene estructura moral que reconoce en la imagen la continuidad de su idea; en la medida en que el objeto es imagen y sujeto, en este caso sucede una hipóstasis sobre el sujeto que responde al carácter continuo de un trabajo de archivo, confiriéndole el ser receptáculo al filme, en el cual la conciencia se involucra en el discurso de lo dicho o en la puesta en escena de la imagen; de este modo se afirma la organicidad mediante la repetición-representación. El logos de la conciencia o la lógica de la conciencia comienza en la exclusión del positivismo, que se convertirá en su estado meditativo; esta renuncia es su condición ya que el ser se interioriza y de esta forma se sustituye la conciencia en disposición metafísica que designa su libertad fuera de la experiencia, en el apartarse de ella recrea el concepto, pues al fin y al cabo su salida será su morada; así, la metafísica pondrá al ser en función del espacio y con ello se comprenderá en la condición del concepto de ser; entonces, ¿cuál es el logos de la conciencia? Mientras la metafísica sobrepone el concepto al espacio, el logos de la conciencia sobrepone el movimiento de lo real, es decir no tendrá lugar sin lo categórico.

⁵⁹ *Op Cit.* P. 447

Ahora bien, el logos del mito está en lo sagrado del ahí, que no implica novedad pero siempre se renueva; en cambio, el logos de la conciencia reside en lo nuevo. El mito se repite en su existencia y en este mismo movimiento se ruptura. El principio de todo estatuto mitológico o de una lógica del mito reposa sobre la estructura de la ley, pues en ello consiste su formulación categórica de identidad donde la orientación del lenguaje compromete al sujeto con la técnica de la materia que se convierte en conciencia y moral, por lo que la imagen mítica o, en este caso, la imagen técnica o cinematográfica, así pensada, es la repetición-representación en tanto es obra representativa que aparece a través de las formas como un sistema simbólico; es decir, el mito lógico curva el sentido en tanto proyecta la circulación de la idea a partir de la imagen; por lo tanto, el mito como obra, como logos, pone al sujeto en gracia de la idea; de esta forma, el mito y la imagen cinematográfica precipitan la identidad como presencia de la memoria cuando el cine permite el salto a la presentación asedia el mito en la continuidad ontológica.

La idea del tiempo, en la pulsión del mito y en la imagen cinematográfica, circula en la objetividad del mundo; es decir, este tiempo sucede en la vinculación entre epistemología y ontología, para mantenerlas míticas. Ahora bien, este orden del conocimiento reaparece en el plano metafísico; de otro modo, no podría darse la comprensión del mito-lógico más que en su decir singular que postula en el discurso la intensidad y la extensión o la representación que reparte la idea en el simulacro: “la repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla”⁶⁰; aquí la imagen es repetición en cuanto la idea se nombra o se presenta; mientras el mito se mueva, pone de manifiesto la representación que condiciona la idea bajo la noción de actualidad y la reitera como esencia entre el modelo y la copia, para consolidar el simulacro, que al mismo tiempo es el titular de lo doble. El ser es nada más que lenguaje.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición. Traducción Alberto Cardín. Madrid: Júcar Universidad. 1988 P. 137.

La imagen cinematográfica identifica la síntesis temporal con la representación pasiva (memoria) que permite la experiencia directa con el cuerpo hecho idea, con los instantes contraídos; por ello, el cine encuentra en la palabra la historia de la repetición o la puesta de sí mismo; de ahí que el mito está ligado a la repetición porque retiene la idea y desdobra de la misma la representación, ya que “es esencialmente propio de la representación el representar no solamente algo, sino ante todo su propia representatividad”⁶¹; así la obra que se mitifica a partir de la imagen que se mueve en sí misma “es debido a que el pasado es contemporáneo de sí mismo como presente por lo que todo presente pasa, y pasa en provecho de un nuevo presente”⁶². El presente es el elemento constitutivo de la repetición–representación que, en ambos casos, se mantiene virtual; en este sentido, el ser se ata la imagen del mito.

El cine y la ontología tienen un lazo común, que será introducir el movimiento al tiempo de la conciencia; el significado de la ontología toma posesión cuando proyecta el exterior en la tela blanca interna; de alguna manera, quien tiene en su poder la conciencia es la cámara, puesto que hay un cinematógrafo interior y exterior que tomará el papel de actuante-espectador. Hay dos tópicos fundamentales dentro de la metafísica, como también en la cinematografía: el tiempo y el movimiento; mientras la metafísica busca en el tiempo y en el movimiento la dirección del ser en tanto sea concepto, en el cine hay una relación directa entre el tiempo y el movimiento que se da en lo físico y lo mental, es decir “Es el singular efecto del opsigno⁶³: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros”⁶⁴. La singularidad del opsigno es hacer legible el pensamiento a través de la literalidad de la cosa, pero la metafísica intenta hacer visible el ser mediante el pensamiento, entonces la estructura del cine como visión cinematográfica procede del pensamiento lógico formal hacia la imagen-tiempo.

⁶¹ *Ibíd.*, p 153.

⁶² *Ibíd.* P. 154.

⁶³ Según Deleuze, donde lo sonoro se vuelve óptico.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*, Estudios sobre cine 2. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós. 1986. P. 32.

En la división que hace Deleuze del cine: imagen-movimiento e imagen-tiempo, se podrá interpretar que la primera sirve a los efectos sensoriomotores y la segunda es el instrumento del sentido.

La imagen en sí, como la imagen del cine, no sólo participan de la idea del bien o de la idea de belleza sino, por el contrario, la forma cuantitativa participa de la imagen movimiento o del objeto real: “La mirada imaginaria hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se forma real a su vez y nos da de nuevo realidad”⁶⁵; de alguna manera, el conocimiento se trasborda a la mirada ya que siendo imaginario se restituye real porque sucede también en la estructura lógico formal. El cine actúa de la misma manera, pues participa del objeto real cuando la imagen es cosa. Objetivo y subjetivo será la relación que tiene que romper la imagen, puesto que no hay manifestación de la conciencia que le oculte, es decir no puede aparecer como objeto. Por esta razón, Deleuze establece tres momentos en la relación cine pensamiento: un pensamiento crítico, que atraviesa el todo reivindicando el ser imagen o el pensamiento imagen en una conciencia superior; un desarrollo subconsciente y afectivo de las imágenes, que lo propone como pensamiento hipnótico y, por último, una relación directa del movimiento entre la naturaleza y el pensamiento; pensamiento-acción. Estas relaciones se dan a través de la expresión cine-imagen que, en su programación, solo puede expresarse a través de una realidad abstracta; este concepto será el que Deleuze, tomando a Leibniz, llama autómeta espiritual, pues lo conjeturara como el pensamiento crítico y consciente que va hacia el inconsciente. De lo anterior podemos decir que el pensamiento se condiciona cuando es imagen cinematográfica; así, el pensamiento tiene su fin en la misma imposibilidad que se genera, y que Deleuze denomina el choque.

La pretensión que tiene el cine por la naturaleza se encuentra en la búsqueda de una lógica restringida; es decir, no es que el cine muestre la posibilidad de

⁶⁵ Ibíd. P. 21

mundos en tanto que algo pueda existir en composibilidad⁶⁶ con lo que constituye el mundo real, sino que el cine no puede romper la relación naturaleza pensamiento y, por ello, para que algo exista no basta con que sea posible, ya que, en la relación con Dios o el todo, estos se presentan como montaje; el montaje será la exclusión del exterior en una interiorización e inclusión de la imagen individual y, no obstante, el mundo será común para todas las imágenes individuales.

La relación que se busca entre Platón, el mito y el cine se dirige a la caverna. Si Platón envía el pensamiento hacia la imagen en una relación epistemológica y ontológica, el mito devuelve el pensamiento hacia la imagen en una relación lógica temporal de la conciencia y que el cine resumirá como la imposibilidad del pensamiento:

En cuanto a la distinción entre subjetivo y objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplaza a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad⁶⁷.

Ese correr de lo real tras lo imaginario permanece en el mito de la caverna porque acontece imagen, mas el cine como dialéctica acontece ruptura de la continuidad; de esta manera, cuando el mito es representación, es el fin de la idea en la imagen. El cine es el fin puesto en curso de la ontología y la metafísica platónica, pero su término será la fuerza motriz que lo lleve a su retorno; esto será la develación de la metafísica agotada en el cine como su disciplina; entonces, el carácter representacional de la metafísica o su construcción desde el cine se

⁶⁶ Refiriéndose al concepto de Leibniz, posibilidad abstracta pero no real.

⁶⁷ Ibid. P. 19

donará por la imagen, pues ha hecho del tiempo su parte más carnal y con ello más material, visible y en esta su concreción lo pormenoriza.



2. PEDAGOGÍA Y REPETICIÓN: EL RETORNO A LA CAVERNA

La reproducción de lo Mismo no es un motor de gestos. Se sabe que hasta la imitación más simple comprende una diferencia entre exterior e interior. Más aún, la imitación no tiene un papel regulador secundario en el montaje de los comportamientos, permitiendo corregir los movimientos que se llevan a efecto, y no instaurarlos. El aprendizaje no se realiza en la relación de la representación con la acción (como reproducción de lo Mismo), sino en la relación del signo con la respuesta (como encuentro con el Otro).

Gilles Deleuze

Los griegos, y en especial Platón, determinan una resistencia entre el lenguaje y la imagen que reconoce la inclinación del pensamiento. La escritura es el desciframiento de las líneas en la superficie y este ejercicio de abstracción no significa al mundo sino a la fragmentación de las imágenes que hacen concebible la representación; por lo tanto, las imágenes median al hombre y al mundo y el lenguaje al hombre y sus imágenes.

La imagen técnica aparece para reabsorber el texto, para volverlo representable de nuevo; así se erigen como medios. La cultura y el entorno se encuentran entre la situación y el hombre que abren la relación entre el ojo y la mano o el mirar y el actuar; de esta manera, el conocimiento de los objetos está en abstraer su profundidad, pues en la aprehensión de imágenes construimos mundos imaginarios que median entre el ser y la situación objetiva, pero realmente el hecho de construir imágenes es crear modelos para nuestros actos.

¿Qué efecto tiene la imagen en la relación cognitiva? Las imágenes y las representaciones tienen una relación significativa como también una designación recíproca; de alguna manera son iconos que designan una situación en el proceso de aprendizaje; donde se otorga a la representación un significado, el acto trae todo a partir del icono; en efecto, evoca al concepto en la imagen y por esta razón las imágenes sólo permiten concebir situaciones a través de los signos. Así, el hombre ha tardado mucho tiempo en superar la imagen a partir de explicarla, de contarla y relatar sus representaciones a través de la identidad y la diferencia.

Dentro del pensamiento, el hombre ha generado instrumentos que en la actualidad reproducen imágenes, y que van dirigidos a convertir el entorno en cultura. La imagen técnica reúne los puntos y los dispone en superficies que designan el mundo conceptual; tales imágenes abren diferentes niveles de conciencia que a su vez producen el poder de representación a partir de la fabricación de imágenes. El descubrimiento de la fotografía fue casi tan revolucionario como la invención del alfabeto; de alguna manera, la fotografía concreta el mundo conceptual desintegrando la imagen técnica, haciendo coincidir el sentido y el significado; esa coincidencia crea modelos que representan y equivalen a concretar lo abstracto, son códigos que constituyen un código universal que, además, recluye otros tipos de códigos; esa codificación genera, sin duda, un tipo de elite: los que fabrican las imágenes y a quienes son destinadas.

Si en la antigüedad el pensamiento rasgaba las pantallas para intentar develar lo que está detrás de ellas, las imágenes técnicas de nuestro tiempo son comparables con la fascinación que ejercían las imágenes antiguas para los filósofos. Sin embargo, las imágenes técnicas desafían nuevas formas de conocimiento que nos llevan a actuar; como pensadores, ante las imágenes programadas “la filosofía es devenir no historia; es coexistencia de planos no sucesión de sistemas”⁶⁸; si bien en la sucesión de sistemas la fotografía, el cine y todo tipo de imagen técnica están inmersos, será pertinente asumir la pedagogía de la imagen para rehacer en la creación de nuevas imágenes nuevos conceptos.

El carácter narrativo y simbólico del cine permite una relación tripartita entre la pedagogía, la teoría filosófica y la didáctica en tanto genera realidades alternas como entramados heterogéneos que impulsa el camino del pensar-imagen. El problema pedagógico se resuelve en la representación, pues siempre se está o en el lado de la ilusión o en el lado de la verdad; la imagen hace pendular al concepto de verdad a través de su evidencia, por ello el cine y la imagen son importantes como objeto de estudio, no sólo porque exponen ciertas narrativas sino porque

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama. 1993. P. 7.

estas no se reducen a la sola imagen, a una sola historia. El conocimiento tiene una innegable conexión con la imagen. El aprendizaje no se reduce a la reproducción en el sentido en que el Otro sea un simple receptor pasivo de representaciones, sino más bien la transgresión a partir del signo como respuesta.

La pedagogía debe proponer a la filosofía y a la imagen en una sola dimensión ya que la filosofía desde Platón ha cimentado el concepto en la imagen, por ejemplo la caverna, Aquiles y la tortuga, las mónadas, etc. A través de las artes, y en particular de las artes plásticas, la filosofía logró fugar el pensamiento en la sensación y genera otras formas de lenguaje-pensamiento que espiritualizan el ser.

Los medios audiovisuales y técnicos tienden a devaluar el sistema de educación oral; lo que se busca, a partir de pensar la imagen, es reforzar el sistema educativo actual; de esta manera, el fortalecimiento consiste en que el estudiante sea capaz de discernir la imagen, saberse capaz de encontrar expresión a partir de los medios y conjugar en ello su realidad cotidiana. ¿Cómo se desenvuelve el cine en la enseñanza de la filosofía? La pretensión del uso de filmes dentro de la academia es integrar todos los sentidos (la vista, el oído, el tacto) para formar actitudes activas y de participación dentro del proceso de aprendizaje, además de implementar una interacción intertextual y reflexiva con el objeto de estudio.

El cine debe ser una alternativa del discurso; es decir, un motivo de reflexión filosófica necesario en cuanto la imagen pensamiento o el mito logos, ya que existe tanto en el mito como en el cine una prefiguración de la imagen en tanto ejecuta técnicamente a la idea que está rehecha y configurada para proyectarse. La propuesta didáctica gira, entonces, en la interpretación, que tiende a ser el eje fundamental en la construcción del pensamiento y del conocimiento. El cine será, entonces, el nuevo espacio textual donde la filosofía pueda ser sentida, no como su único campo, pero sí como su entrada en la pedagogía del discurso.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. Teoría Estética. Traducción: Fernando Riaza. Madrid: Taurus, 1980.

ARTAUD, Antonin. El pesa nervios: el ombligo de los limbos, el pesa-nervios, fragmento de un diario del infierno. Madrid: Visor Libros, 2002.

_____ El cine. Traducción: Antonio Eceiza. Madrid: Alianza, 1982.

ARTURO, Aurelio. Morada al Sur. Bogotá: Panamericana, 2000.

BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos I. Traducción: Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.

_____ Infancia en Berlín. Traducción: Wagner, Klaus. Madrid: Alfaguara. 1982.

BERGSON, Henri. Obras Escogidas. Traducción: José Antonio Míguez. Madrid: Aguilar, 1959.

BLANCHOT, Maurice. El espacio literario. Traducción Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.

DE HIPONA, San Agustín. Confesiones, Libro X. Traducción Eugenio Ceballos. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1983.

DELEUZE, Gilles. La Imagen-movimiento. Estudios Sobre Cine 1. Traducción: Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1994.

_____ La Imagen-Tiempo. Estudios Sobre Cine 2. Traducción: Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1996.

_____ Lógica de la sensación. Traducción: Ernesto Hernández. La Difference, 1984.

_____ Lógica del sentido. Traducción: Ernesto Hernández. La Difference, 1984.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. El antedipo, capitalismo y esquizofrenia. Traducción: Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1998.

_____ ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama, 1993.

DESCARTES, René. Discursos. Traducción: Guillermo Quintos Alonso. Madrid: Alfaguara, 1981.

HEGEL. G. W. Estética. Vol. 1. Traducción: R Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. Dialéctica del Iluminismo. Traducción: H. A. Morena, Buenos Aires: Editorial Sur, 1969.

KANT, Immanuel. Crítica de la razón pura. Traducción: Pedro Rivas. Madrid: Alfaguara, 1983.

PLATÓN, Diálogos. Bogotá: El Ancora, 1987.

_____ Diálogos. México: Porrúa, 2009.

_____ Diálogos. Barcelona: Gredos, 1992.

RILKE, Rainer. El Libro de las Imágenes. Traducción: Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2001.

FILMOGRAFÍA

ANGELOPOULOS, Theodoros. La mirada de Ulises. Coproducción Grecia – Francia – Italia. Grecia: 1995. 176. Min.

BUÑUEL, Luis. Un chien andalou. Francia. Producción Luis Buñuel. 1927. 17 Min.

DE SICA, Vittorio. Ladrón de bicicletas. Italia. Productora P.D.S. 1948. 88 Min.

GODARD, Jean-Luc. Nuestra música Francia. Coproductora Francia – Suiza. 2004. 79 Min.

_____ Histoire (s) du cinéma. Francia. Productora: Gaumont. 1988. 268 Min.

KUBRICK, Stanley. La Naranja Mecánica. Reino Unido, Estados Unidos. Productora: Warner Bros. Pictures, Hawk Films. 1971. 136 Min.

KUROSAWA, Akira. Sueños. Japón. Coproducción Japón-USA; Distribuida por Warner Bros. Pictures. 1990. 120 Min.

LANG, Fritz. Metropolis. Alemania. Productora: UFA 1927. 153 Min.

_____ Los nibelungos: La venganza de Kriemhilds. Parte II. Alemania. Productora UFA. 1924. 150 Min.

LLOSA, Claudia. Madeinusa. Perú. Productora: Coproducción Perú-España; Oberón Cinematográfica S.A. / Vela Producciones / Wanda Visión. 2006. 100 Min.