

A los Asistentes a los cursos del Centro de Educación  
Continua

La Facultad de Ingeniería, por conducto del Centro de Educación Continua, otorga constancia de asistencia a quienes cumplan con los requisitos establecidos para cada curso. Las personas que deseen que aparezca su título profesional precediendo a su nombre en el diploma, deberán entregar copia del mismo o de su cédula profesional a más tardar el Segundo Día de Clases en las oficinas del Centro, con la Señora Sánchez, de lo contrario no será posible.

El control de asistencia se efectuará a través de la persona encargada de entregar notas, en la mesa de entrega de material, mediante listas especiales. Las ausencias serán computadas por las autoridades del Centro.

Se recomienda a los asistentes participar activamente con sus ideas y experiencias, pues los cursos que ofrece el Centro están planeados para que los profesores expongan una tesis, pero sobre todo para que coordinen las opiniones de todos los interesados constituyendo verdaderos seminarios.

Al finalizar el curso se hará una evaluación del mismo a través de un cuestionario diseñado para emitir juicios anónimos por parte de los asistentes. Las personas comisionadas por alguna institución deberán pasar a inscribirse en las oficinas del Centro en la misma forma que los demás asistentes.

Con objeto de mejorar los servicios que el Centro de Educación Continua ofrece, es importante que todos los asistentes llenen y entreguen su hoja de inscripción con los datos que se les solicitan al iniciarse el curso.

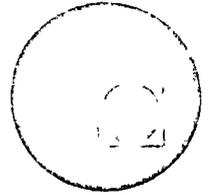
ATENTAMENTE

ING. JOSE ELISEO OCAÑO SAMANO  
COORDINADOR DE CURSOS





centro de educación continua  
división de estudios superiores  
facultad de ingeniería, unam



## IMAGEN FIJA Y ENSEÑANZA

Curso Introductorio al estudio de los medios y técnicas  
Audiovisuales y su utilización para la enseñanza

Con la colaboración de la  
Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza

## I n d i c e

	Página
APRENDER A SER Edgar Faure y colaboradores	3
LA IMAGEN Henri Lefebvre	13
EL ENCANTO DE LA IMAGEN Edgar Morin	19
IMAGENES Y PEDAGOGIA Christian Metz	57
LA IMAGEN FOTOGRAFICA EN BUSCA DE SU FUNCION Anne-Marie Thibault-Laulan	75

APRENDER A SER\*

Tomado de: Capítulo 3: "La educación, producto y factor de la sociedad". (pp. 121-124).

Un poco por todas partes se oyen voces poniendo en tela de juicio la enseñanza y sus prácticas. Se critica su contenido porque no corresponde a las necesidades personales de los alumnos, porque va retrasado con respecto al progreso de las ciencias y a la evolución de la sociedad, porque es ajeno a las preocupaciones de nuestro tiempo. Se critican sus métodos porque no tienen en cuenta la complejidad del proceso educativo, porque no sacan provecho de las enseñanzas de la investigación, porque no se esfuerzan lo suficiente en formar la inteligencia y las actitudes.

Los vehículos de la comunicación cultural

Sin embargo, se plantea previamente una cuestión, que ella misma da lugar a controversias, como ahora veremos. Se trata del papel de los diferentes vehículos del conocimiento: palabra, escrito (palabra y signo), imagen. En efecto, los vehículos condicionan el método y en cierta medida, el espíritu y el contenido del acto educativo.

---

\* Faure, Edgar et al. Aprender a ser, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1973, 432 pp.

### La expresión oral

La expresión oral está en vías de reconquistar parcialmente el lugar que le pertenecía en la comunicación antes de la invención de la imprenta. Diversos factores actúan en este sentido: a causa de la extensión alcanzada por los medios de comunicación de masas, una gran parte de la información pasa por el discurso hablado; el analfabetismo persiste en vastas regiones; el número de actividades basadas en las funciones orales, lejos de disminuir, tiende a aumentar. En las poblaciones de países que han estado durante mucho tiempo colonizados, la restitución de la expresión oral nativa es un medio de reafirmar una personalidad ahogada por la hegemonía de lenguas escritas importadas.<sup>1</sup>

### La expresión escrita

La reinstauración de la expresión oral no signi-

---

<sup>1</sup> "La cultura colonial llama al mundo a su manera y sustituye la palabra que el colonizado necesita desesperadamente encontrar para expresar su propio mundo, por la palabra que le sirve de instrumento de dominación. En la mayoría de los países, la escuela, en vez de ser un hogar de auténtico diálogo -- es decir, de intercambio de palabras auténticas entre educador y educado con vistas a una comprensión cada vez más lúcida del mundo--, lo que hace es reflejar las relaciones de dominación. El maestro en tanto que autoridad incontestable y fuente de conocimiento deposita el saber en el alumno como un capitalista deposita su dinero en un banco." (M. Mardjane.)

fica que lo escrito esté en decadencia. Por una parte, gracias al desarrollo de la escolarización y de los programas de alfabetización de adultos, una proporción creciente de individuos se sirve de la escritura para expresarse y comunicarse. Por otra parte, lo escrito es un instrumento irremplazable en el momento en que se trata de constituir un saber trazado y ordenado, o de organizar, en forma manejable, informaciones duraderas que tengan valor de referencia. Por último, la propia comunicación oral se alimenta en gran medida de elementos sacados de textos.

Sin embargo, la expresión escrita está más expuesta que la expresión oral a los peligros de la abstracción. El universo transmitido a través de lo impreso tiene tendencia a despojarse de sus elementos concretos y a transformarse en un juego de ideas y de símbolos. Se conocen los daños causados por la llamada cultura libresca, que mantiene el hábito de percibir el mundo a través del libro o del periódico, y que establece una distancia difícil de franquear entre lo real y su interpretación.

Pero también tiende a borrarse la antigua distinción entre profesiones "nobles" y oficios manuales, postulando los primeros el conocimiento de las "bellas letras", y excluyéndolo prácticamente los segundos. Un número cada

vez mayor de esferas de actividad exige la posesión de una cultura en el verdadero sentido de la palabra, pero ésta ya no se reduce, más que para algunas profesiones, a una cultura esencialmente verbal.

La vulgarización de las ciencias y las técnicas multiplica el número de aquellos que, en su vida profesional, tienen que relacionarse tanto con el mundo de las cosas como con el de los hombres. Para ello necesitan un aprendizaje completamente distinto del del lenguaje. La educación tecnológica recurre necesariamente, además de al discurso, a otros medios, como la demostración, la experimentación, la práctica, la adquisición de hábitos, reflejos y habilidades. Es importante reconocer que este sector de la formación pertenece a la cultura del hombre moderno con el mismo derecho que los sectores tradicionales de la civilización "letrada".

#### La imagen

La comunicación por la imagen se ha introducido con una fuerza y una amplitud sin precedentes. La representación visual invade el universo de cada uno, por todas partes por donde penetran las formas de la vida moderna. La imagen está presente en la actualidad en los diferentes niveles de la experiencia cultural, bien como vector de in

formación, bien como instrumento de investigación científica, bien como elemento de diversión.

Discriminación abusiva de los vehículos

En un mundo en el que los poderosos medios de comunicación de masas están en vías de transformar todo el planeta en "palestra pública", hay que guardarse tanto de la actitud que consiste en degradar sistemáticamente la palabra hablada y la imagen en beneficio de la palabra escrita, como de la tentación de hacer de aquéllas un uso casi exclusivo.

En vez de enfrentar estos diferentes medios, resulta más fecundo hacer el inventario de los recursos que ofrecen e intentar determinar metódicamente las condiciones en las cuales pueden ser utilizados conjuntamente.

El problema, que afecta a todas las formas y niveles de la enseñanza, se plantea en términos particulares para millones de analfabetos. En efecto, sin renunciar de ningún modo a insertar en el circuito de la comunicación escrita a las masas innúmeras que todavía no participan en ella, es innegable que, en las regiones de difícil acceso del mundo y en todas partes donde las campañas de alfabetización o son particularmente onerosas o están dificultadas por la falta de cuadros y de medios lo

gísticos, la utilización de la palabra hablada y de la imagen puede ofrecer a la información y a la educación "resúmenes" que no sería sensato despreciar. De hecho, en la práctica actual de las acciones dirigidas en favor de las masas analfabetas, nos encerramos muy a menudo en un dilema estéril: o se intenta sustituir radicalmente la enseñanza de la escritura y de la lectura por la utilización de los medios modernos de comunicación audio-visual, o se ocupan exclusivamente de la enseñanza de los rudimentos, repudiando estos poderosos auxiliares. La verdad es que el recurrir a los medios audio-visuales, además de los frutos inmediatos que cabe esperar, al nivel de la información práctica y de la animación social, puede abrir los caminos a una aculturación más profunda que estimule el gusto de aprender y el deseo de adquirir otras formas de comunicación, incluida la comunicación escrita.

Como ha dicho el Director General de la Unesco,<sup>2</sup>

---

2 "No podría haber contradicción entre un medio y un fin, o entre medios que concurren al mismo fin. Sólo habría contradicción si se pensase en una instrucción basada únicamente en lo audio-visual. Dejemos estos ensueños de un modernismo a la contra para los visionarios de la "iconosfera". El recurso a la palabra escrita debe al menos seguir, pero mejor encuadrar o impregnar, y en cualquier caso acompañar, a la enseñanza radiodifundida, televisada, en imágenes o mímica. La verdadera enseñanza moderna no es la que contrapone la imagen a lo escrito, sino la que los integra a los mismos fines de forma

con cuya actitud estamos enteramente de acuerdo, no es que se trate de enfrentar la imagen y lo escrito, porque una educación verdaderamente moderna, tanto a nivel de la alfabetización elemental como a cualquier otro, e incluso en las esferas de la enseñanza superior, debe integrar la palabra, lo escrito y la imagen.

---

ción de la inteligencia en un proceso sintético caracterizado por el paso constante de un sistema al otro... Sólo con esta condición se evitará que la unidad de la humanidad se fragmente en pueblos educados, únicos detentadores del Logos, y pueblos 'instruidos' o, más bien, 'condicionados!'" (René Maheu, La civilisation de l'universel, París, Laffont-Gauthier, 1966, pág. 104.)

Tomado de: Capítulo 5: "Hechos portadores de porvenir". (pp. 187-189).

La pedagogía, arte antiguo, ciencia nueva

Como todas las ciencias, pero de manera particular, la pedagogía ha estado sometida en nuestra época a transformaciones amplias, hasta el punto de que el concepto mismo ha sido modificado. Gracias a todo un conjunto de ciencias conexas, la pedagogía ha reforzado sus aspectos científicos. Allí donde sólo se veía un arte -- el arte de enseñar--, se encuentra hoy día una ciencia cada vez más sólidamente construida, ligada a la psicología, a la antropología, a la cibernética, a la lingüística y a otras muchas disciplinas, toda vez que su aplicación, por parte de los enseñantes que han de practicarlas, exige más arte que ciencia.

Además, el concepto y el campo de aplicación de las ciencias de la educación se van ampliando. La concepción de la pedagogía encerrada, como lo exigía su etimología, en los límites de la instrucción transmitida a las jóvenes generaciones, está ya superada. Mientras que hasta nuestros días se ha presentado como la auxiliar obligada de todo conocimiento formalizado, ahora damos a la educación,

y por ende a la pedagogía, una acepción infinitamente más vasta y más compleja, ampliándola en el sentido de proceso cultural que busca la eclosión y el desarrollo de todas las virtualidades del ser<sup>3</sup>. Y si, todavía muy recientemente, la finalidad asignada a la educación, confundida con la enseñanza, era la de dar a los individuos su "oportunidad

---

3 Veamos las interesantes conclusiones a que este razonamiento puede conducir: "... La educación no es sólo la puesta en práctica de ciertas intenciones, la concretización de ciertos ideales, la puesta en forma para el mañana del hombre que nos imaginamos hoy, sino un haz de tareas difíciles, un conjunto de acciones que se apoyan en técnicas específicas (cuya eficacia se puede medir) y de intervenciones sobre individuos y grupos que pueden ser organizados, planificados, controlados y evaluados. En este deseo de una ciencia de la educación se manifiesta en primer lugar la reivindicación legítima de profesionalizar a los practicantes en ese haz de tareas... Observemos, sin embargo, que este doble movimiento hacia una ciencia de la educación y una profesionalización de los cuerpos de enseñantes puede degenerar en una llamada ciencia aplicada que en realidad no es más que una chapuza racionalizada... La pedagogía no puede seguir siendo sólo una filosofía de la educación. Esta la explica en cuanto a sus finalidades, pero no le da ningún medio concreto de acción. La pedagogía tampoco puede limitarse a "pensar" una práctica técnica o rutinaria. La pedagogía debe, pues, tener la ambición de su autonomía científica. Lo cual supone que aquella es un conjunto ordenado con un objeto específico. Yo propongo que, con el nombre de andragogía, la Universidad reconozca una ciencia de la formación de los hombres; otras universidades extranjeras la han reconocido ya. Esta ciencia debe llamarse 'andragogía' y no 'pedagogía' porque su objeto ya no es sólo la formación del niño y el adolescente, sino más bien la del hombre durante toda su vida." (Pierre Furter, Grandeur et misère de la pédagogie, Universidad de Neuchâtel, Suiza, 1971.)

inicial", el acto pedagógico se sitúa en lo sucesivo en una perspectiva radicalmente distinta, que no es otra que la anticipación de la educación continua.

La pedagogía moderna viene marcada por este tránsito de la idea de formación inicial a la idea de educación continua.

De la educación inicial a la educación continua

A diferencia de la educación inicial en su forma escolar tradicional, la educación continua se convierte en un sistema cibernético complejo, pivotando sobre un mecanismo sensible a las respuestas ("response-sensitive") y compuesto de los elementos siguientes: uno que aprende, cuya conducta puede ser evaluada y modificada, uno que enseña, funcionalmente educador; fuentes de conocimientos estructuradas, destinadas a ser presentadas al estudiante o exploradas por el estudiante mismo; un ambiente constituido de modo específico para permitir al que aprende captar su dato; dispositivos de evaluación y de control de las conductas modificadas, es decir, de registro de la retroacción y de los nuevos comportamientos engendrados por esta retroacción<sup>4</sup>.

4 Véase, C. Saury y M. Scholl, Informatique et éducation (Documento de La Comisión Internacional sobre el Desarrollo de la Educación, Serie Innovations, núm. 8, Unesco, París, 1971, pág. 1.)

LA IMAGEN\*

por Henri Lefebvre

En oposición al símbolo, la imagen es obra individual pero comunicable. En oposición al signo, la imagen no se sitúa en lo abstracto como tampoco en lo sensible. La imagen se dirige, como el símbolo, a la afectividad; nace o surge de un nivel de realidad diferente al ocupado por los signos y conexiones. Por una parte, la imagen tiene ciertos poderes del símbolo: suscita en el plano afectivo, directamente y sin representaciones como tal, complicidad y connivencias; se hace comprender poniendo en movimiento la emoción, suscitándola. Influyente, la imagen incluye a los que la comprenden dentro de un grupo provisto de un cierto matiz. Tiene pues, hasta cierto punto, el poder selectivo y discriminatorio de los signos. Es una forma de conciencia, o un nivel, o una modalidad, como se quiera, y no la emergencia de un "inconsciente" que se manifestaría como reserva de imágenes. Sin embargo, la imagen es múltiple; se dirige a todos los sentidos; suscita emociones obs

---

\* En: Lefebvre, Henri. Critique de la vie quotidienne, L'Arche Editeur, París, 1968, Tomo II, pp. 288-291. Traducción de M. A. García Lascuráin.

curas remontando hasta las épocas y edades rebasadas del individuo, del grupo, de la especie. Une el pasado al presente mediante un lazo actualizado y activado, que el signo no realiza. La imagen pasa así al lado de lo expresivo. Comunicada y comunicante, es original y única, lleva el sello del inventor, poeta espontáneo o cultivado. La imagen tiene necesidad de signos (palabras, signos gráficos o tipográficos, en nuestros días) para comunicarse, pero carga a los signos con su contenido emocional (expresivo) cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, en los simbolismos. Extraña y extranjera a la estructura (lógica y formal) del discurso, interviene en él para propulsarlo y colorearlo con su matiz emocional propio. Este contenido emotivo tiene siempre una franja incierta, y difícilmente se deja circunscribir. Se insinúa y sugiere más que imponerse y es por ello que requiere connivencia y complicidad; sin embargo, franquea obstáculos y barreras que detienen la significación precisa. Fuente de malentendidos y desavenencias, puede también resolverlos. Por la imagen, y el contenido que forma parte de su influencia, la opacidad se vuelve hasta cierto punto transparencia. Las distancias se desvanecen por encanto. ¿Acaso es ilimitado este contenido? Sin duda, aunque sea tal vez una ilusión inherente a

la imaginación. Si hablamos de ilimitado, es al modo de las armónicas, cuya serie se prolonga indefinidamente y que sólo capta una percepción afinada, aunque toda percepción esté limitada en esta captación.

Así pues, a la inversa de la señal o del signo, dirigidas hacia el presente y el acto, la imagen se vuelve, como el símbolo, hacia el pasado. Lo arranca a la noche (al "inconsciente" si así queremos hablar) y a la dispersión, para traerlo a la luz y actualizarlo. No obstante, a diferencia del símbolo, la imagen apunta también al futuro. Se esfuerza por alcanzar lo que no es presente para "presentizarlo" o presentarlo. Hace la prospección de lo remoto: lo posible y lo imposible. Prepara y designa las elecciones. Suscitando emociones, sentimientos y deseos, es decir, acciones virtuales, la imaginación apuesta sobre un futuro que ella anuncia y anticipa, y que contribuye así a determinar (por medio de "proyectos de elección"). La imaginación sería pues la función de lo posible (en la medida en que podamos hablar aquí de "función", porque bien podemos prescindir de esta "función", a la vez molesta e inútil, exigente y gratuita).

Desde el punto de vista del pensamiento reflexivo, existe una casi incompatibilidad entre la retrospección y

la prospección. Son actitudes o intenciones opuestas. La imaginación sabe servirse del pasado para inventar el futuro. Proyecta hacia el porvenir las experiencias y lo adquirido, y frecuentemente parte de lo más arcaico para figurarse lo más lejano en el posible-imposible. No aludimos aquí solamente a la ciencia ficción, sino al genial Fourier, que imaginaba la vida cotidiana en la sociedad futura, a partir de la comunitaria arcaica, pero enriquecida con todo el desarrollo humano de acuerdo con la fórmula de Marx (que debe a Fourier mucho más de lo que se dice generalmente).

La imagen es acto. En tanto que acto, implica la intención o la voluntad de un efecto, ya sea de contribuir a la realización de lo posible o a la figuración de lo imposible, ya sea preparar un proyecto de elección, o bien seducir y llegar a otro ser humano. La imagen, en tanto acto social, es imagen de un acto. La imagen lo proyecta intencionalmente hacia el "sujeto" que se quiere alcanzar, el ser humano al que se dirige. Y éste, conmovido, emocionado, sufre la eficacia de la imagen que él proyecta a su vez hacia el actor inicial. De esta doble proyección resulta una relación que no es ya una proyección sino una presencia recíproca y, aún más, una identificación emocional. Toda comunicación implica imágenes y las comunicaciones más

profundas se llevan a cabo a través de imágenes.

La imagen no actúa más que siendo "expresiva". Suscita, provoca lo que expresa. Hay en la imagen un carácter inherente de provocación. Para provocar una emoción por medio de una imagen, no es indispensable emocionarse; para inventar una imagen es necesario haber sido emocionado. Aquí, el concepto de expresión, al precisarse, cambia. La expresión al nivel de la imagen, se sitúa en el efecto tanto y más aún que en la condición o la causa. Aquél en quien se realiza este efecto lo sitúa en la imagen y la considera "expresiva", aunque en aquél que se sirve de ella, la expresión pueda ser ya lejana y rebasada. De ahí el desajuste perpetuo entre la invención y la utilización de imágenes, entre la situación del que las utiliza y la situación del que sufre su acción. La presencia recíproca no excluye pues el malentendido y el drama; al contrario: envuelve la posibilidad.

Aunque no tengamos que dar aquí una teoría de la imaginación (como tampoco del lenguaje) y aunque ya ha sido dada en otra parte, nosotros la resumiremos.

El estudio de la magia arcaica y de sus prolongaciones muestra la eficacia emocional de estas prácticas (gestos, ceremonias, fórmulas ritualizadas, etc.). El mago

evoca a los desaparecidos, los ausentes, los poderes obscuros; resucita a los muertos; obtiene la repetición o el recomienzo del pasado. Puede discutir lo realizado y hacer como si lo que es, no fuera. Puede actuar sobre el porvenir suscitándolo. Cambia la personalidad identificándola con los "seres" más diversos --demonios y dioses, reyes y genios-- en una participación.

Ahora bien, las categorías de la imaginación son las mismas que las de la magia. Puntualizando, las modalidades de la magia se han convertido en las categorías de la imaginación: evocar, resucitar, identificar. Podemos pues afirmar que la imaginación, histórica y sociológicamente, prolonga la magia. Sin embargo, hay entre ellas discontinuidad profunda. El mago, por sus procedimientos (fórmulas, bailes), producía en el paciente estados emotivos a la vez totalmente ilusorios y totalmente reales (vividos). Los procedimientos mágicos aspiraban a dichos estados reales, en una colectividad real (grupo de iniciados). La imaginación individual, al dirigirse a individuos, produce imágenes y no estados de trance. Lo ilusorio de la imagen es casi siempre percibido como tal, aunque, en última instancia, la participación se vuelva otra vez integral y la imaginación vuelva a reunirse con la magia.

EL ENCANTO DE LA IMAGEN\*

por Edgar Morin

La originalidad del cinematógrafo es relativa. Edison había ya animado la fotografía y Reynaud proyectado imágenes animadas sobre una pantalla. Pero la misma relatividad del cinematógrafo -es decir, la puesta en relación de la fotografía animada y de la proyección en un sistema único- es su originalidad.

El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía: por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del Kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos.

Y precisamente en el momento en que la mayor fidelidad jamás obtenida debía orientarlo hacia las aplicaciones científicas y hacerle perder todo interés espectacular, el aparato Lumière dirige imágenes a la sola contemplación, es decir, las proyecta como espectáculo.

---

\* En: Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Ed. Seix Barral, S. A., 1972, pp. 20-44.

## FOTOGENIA

Este prodigio que se exhibe en 1895-1896, dice Marcel L'Herbier, "como la mujer con barba o la vaca de dos cabezas"<sup>1</sup> tiene de prodigioso que muestra la vaca con su única cabeza y a la mujer sin barba. Ciertamente, no sorprende que todo nuevo invento asombre y llame la atención. Ciertamente también que, desde su nacimiento e incluso antes (Kinetoscopio), la imagen filmada debía estar adornada de exotismo y de fantasía, aprehendida por lo burlesco (El regador regado), lo fantástico (primeros Méliès 1896-1897), la historia (la primera película del Asesinato del duque de Guisa), la pillería (Coucher d'Yvette, Pierreuse), el gran guiñol (Ejecución capital en Berlín) y las fiestas, las actualidades trucadas, las coronaciones, las batallas navales.

Pero la boba admiración implicaba una admiración más profunda. Al mismo tiempo que la imagen extraña, nueva, divertida, imponía su fascinación otra imagen, trivial, cotidiana. La inaudita admiración suscitada por las tournées Lumière no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, afirma justamente Sadoul, sino de

---

1 M. L'Herbier, Intelligence du cinématographe, pág. 25.

la visión del mundo conocido, no sólo del pintoresco, sino del cotidiano. Lumière, al contrario de Edison cuyos primeros films mostraban escenas de music-hall o combates de boxeo, tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Envió a las calles a Félix Mesguich y a A. Promio. Había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad. Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba<sup>2</sup>: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar.

La salida de una fábrica, el tren entrando en una estación, cosas vistas centenares de veces, conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes. Es decir, que lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en una estación (hu-

---

2 La introducción del cine en las regiones en que es desconocido provoca siempre los mismos fenómenos. El teniente F. Dumont observa las reacciones de los bereberes marroquíes: "La visión del herrador que hierra un asno, del alfarero que amasa la arcilla, de un hombre que come saltamontes emparrillados, de un asno que pasa, de un camello que se levanta con su carga, desencadena un entusiasmo general: de todas partes surgen exclamaciones jubilosas y estupefactas". "L'utilisation des auxiliaires visuels au Maroc", en Les Auxiliaires Visuels et l'éducation de base, UNESCO, 1952. París, págs. 320 y sig.

biera bastado ir a la estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salon Indien por lo real, sino por la imagen de lo real. Lumière había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica.

¿Iba a disiparse este encanto después de las representaciones Lumière? Cabría creerlo. El cinematógrafo se lanza por el mundo y se hace turista. Se metamorfosea en hechizo. Sin embargo, las primeras meditaciones sobre la esencia del cine, hechas unos veinte años más tarde, comienzan con la toma de conciencia de la inicial fascinación y le dan un nombre, el de fotogenia.

¿Cómo definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida? La fotogenia es "este aspecto poético extremo de los seres y de las cosas" (Louis Delluc), "esta cualidad poética de los seres y de las cosas" (León Moussinac), "susceptibles de sernos reveladas exclusivamente por el cinematógrafo" (uno y otro).

Pensamiento infantil, candor de expresión, pobre y rico como los balbuceos de la revelación mística; la gran verdad patalea: la fotogenia es la cualidad propia del cinematógrafo y la cualidad propia del cinematógrafo es la fotogenia... Epstein da un paso adelante cuando,

por encima de "la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor", define como fotogénico "todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica"<sup>3</sup>.

Esta cualidad sobrevalorizadora (no es absurdo unir dialécticamente los dos términos) no puede confundirse con lo pintoresco, esa invitación a la pintura que nos dirigen las cosas bonitas. "Pintoresco y fotogenia sólo coinciden por casualidad"<sup>3</sup>. Lo pintoresco está en las cosas de la vida. Lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en las cosas que no son pintorescas.

Escenas anodinas, "momentos familiares" fijados por el cine-ojo (Kino-Glatz) de Dziga Vertov, pueden verse exaltados a "un paroxismo de existencia" (Louis Chavance), "sublimados, transfigurados" (Henri Agel), o revelar en ellos "la belleza secreta, la belleza ideal de los movimientos y de los ritos de cada día"<sup>4</sup>.

¿De qué paroxismo, de qué transfiguración se trata? Citemos por entero la frase de Chavance: "En este paroxismo de existencia encuentro un carácter sobrenatural";

3 J. Epstein, Le cinématographe vu de l'Etna, pág. 25.

4 J. Epstein, Cinéma bonjour, pág. 10.

terminemos la de Agel: "La virtud de tendencia surrealista del cine se realiza de la forma más pura"<sup>5</sup>. Y concluyamos con Albert Valentin: "El objeto confiere a todo lo que se le acerca un aire de leyenda, transporta fuera de la realidad todo lo que cae en su campo"<sup>6</sup>. ¿No es asombroso que la cualidad "legendaria", "surrealista", "sobrenatural" sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?

Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real. Invirtamos la proposición y admiremos lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales. En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como en una exacta sobreimpresión.

Ocurre como si, ante la imagen fotográfica, la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llamaba "videncia", no extraña a lo que los videntes llaman "ver" (ni tal vez a esa satisfacción que los "mirones" logran con la mirada): una segunda vista, como se dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo

---

5 H. Agel, Le Cinéma a-t-il une âme?, págs. 64-65.

6 A. Valentin: "Introduction a la magie blanche et noire", en Art cinématographique, No. 4, pág. 109.

ver, los técnicos inventaron el verbo "visionar", y ello no fue por azar.

Así, según la expresión de Moussinac, la imagen cinematográfica mantiene "el contacto con lo real y lo transfigura en magia".<sup>7</sup>

De nuevo viene, esta vez aplicada a la más fiel de las imágenes, la palabra magia rodeada del cortejo de palabras sin consistencia -maravilloso, irreal, etcétera.....- que estallan y se evaporan en cuanto se intenta manipularlas. No es que no quieran decir nada; es que no pueden decir nada. Expresan el deseo impotente de expresar lo inexpresable. Son la contraseña de lo inefable. Debemos tratar estas palabras con sospecha debido a su terquedad en insistir sobre su nada. Pero al mismo tiempo esta terquedad es señal de una especie de ciego olfato, como esos animales que escarban el suelo siempre en el mismo lugar o ladran cuando se levanta la luna. ¿Qué han olfateado? ¿Qué han reconocido? ¿Magia? ¿Fotogenia? ¿Cuál es este genio de la foto?

#### GENIO DE LA FOTO

La fotografía dio origen en 1839 a la palabra

---

7 L. Moussinac, L'Age ingrat du Cinéma.

fotogenia.<sup>8</sup> Se la sigue empleando. Nos descubrimos, ante nuestros clisés, "fotogénicos" o no, según una misteriosa mejoría o empeoramiento. La fotografía nos adula o nos traiciona; nos da o nos niega un no sé qué.

Cierto es que la fotogenia del cinematógrafo no puede reducirse a la de la fotografía. Pero es en la imagen fotográfica donde reside su fuente común. Para aclarar el problema es buen método partir de esta misma fuente.

Aunque inmóvil, la imagen fotográfica no está muerta. La prueba es que queremos las fotos, las miramos. Sin embargo, no están animadas. Esta observación falsamente ingenua nos instruye. En el cinematógrafo podríamos creer que la presencia de los personajes proviene de la vida -el movimiento- que se les ha dado. En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes. Esta presencia no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista. El genio de la foto es en primer lugar químico. La más objetiva, la más mecánica de todas las fotografías, la del foto-matón, puede transmitirnos una emoción, una ternura como si en cierta manera, se-

---

<sup>8</sup> G. Sadoul, Histoire générale du cinéma, tomo I, pág. 27.

gún la frase de Sartre, el original se hubiera encarnado en la imagen. Por lo demás, la palabra clave de la fotografía, "sonría", implica una comunicación subjetiva de persona a persona por medio de la película, portadora del mensaje del alma. La más trivial de las fotografías encubre o evoca una cierta presencia. Lo sabemos, lo sentimos, ya que llevamos las fotografías con nosotros, las guardamos en casa, las mostramos (omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen: "esta es mi madre, mi mujer, mis hijos"), no solamente para satisfacer una curiosidad extraña, sino por el placer de contemplarlas una vez más, reconfortarnos con su presencia, sentir las cerca de nosotros, con nosotros, en nosotros, como pequeñas presencias de bolsillo, unidas a nuestra persona o a nuestro hogar.

Los padres y las madres difuntas, el hermano muerto en la guerra, miran desde su gran marco, velan y protegen la casa campesina como dioses lares. En el hogar las fotografías hacen las veces de las estatuillas u objetos alrededor de los cuales se mantenía el culto a los muertos. Desempeñan, de manera atenuada, ya que el culto a los muertos está atenuado, el mismo papel que las tablillas chinas, puntos de unión en los que los seres queridos desapareci-

dos están siempre dispuestos a la llamada.

La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O, más bien, las necesidades del culto familiar ¿no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?<sup>9</sup>

La fotografía, en este sentido, puede ser exactamente llamada recuerdo. El recuerdo puede asimismo ser llamado vida reencontrada, presencia perpetuada.

Los dos términos foto-recuerdo están enlazados, son intercambiables. Escuchemos a estas comadres: "¡Qué hermosos recuerdos os trae esto, qué hermosos recuerdos os traerá!" La fotografía sirve de recuerdo, y este servicio puede desempeñar un papel determinante, como el turismo moderno, que se prepara y realiza como expedición destinada a traer un botín de recuerdos, fotografías y tarjetas postales. Cabe preguntarse cuál es el objetivo profundo de estos viajes de vacaciones en los que se parte

---

<sup>9</sup> Los muertos fotografiados que ignorábamos, tías abuelas y tíos abuelos, aparecen rígidos, grotescos. Pero las personas amadas tienen un aspecto tierno y atractivo; los enseñamos a los demás, que fingen participar en esta reanimación mística de la presencia, ya que practican el mismo culto y los mismos ritos.

a admirar monumentos y paisajes que no se visitan en el propio país. El parisiense que ignora el Louvre, que no ha franqueado el pórtico de una iglesia y que no se desviara de su camino para contemplar París desde lo alto del Sacré-Coeur, no dejará de visitar una capilla de Florencia, recorrerá los museos, se agotará subiendo a los campaniles o a los jardines colgantes de Ravello. Se quiere verlo todo bien, y no tomar solamente fotos. Pero lo que se busca, lo que se ve es un universo que, al amparo del tiempo o al menos soportando victoriosamente su erosión, es ya de por sí recuerdo. Montañas eternas, islas de felicidad donde se refugian los multimillonarios, vedettes, "grandes escritores" y, sobre todo, lugares y monumentos "históricos", reino de estatuas y columnas, campos elíseos de civilizaciones muertas.... Es decir, reino de la muerte, donde la muerte está transfigurada en las ruinas, donde una especie de eternidad vibra en el aire, la del recuerdo transmitido de siglo en siglo. Por eso las guías y baedekers desprecian la industria y el trabajo de un país y presentan solamente su momia embalsamada en el seno de una inmóvil naturaleza. Lo que se llama el extranjero aparece finalmente con una extrañeza extrema, como algo fantasmal, acrecentado por la rareza de las costumbres y del idioma

desconocido (que siempre es abundante cosecha de "recuerdos"). Y al igual que para los arcaicos lo extraño es un espíritu en potencia, y el mundo extraño una frontera avanzada de la morada de los espíritus, el turista va como en un mundo poblado de espíritus. La cámara fotográfica enfundada en cuero es como su talismán que lleva en bandolera. Y para ciertos frenéticos, el turismo es una cabalgata entrecortada con múltiples paradas. No se mira el monumento, se le fotografía. Se retrata uno mismo al pie de los gigantes de piedra. La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada sólo tuviera valor para el recuerdo futuro: la imagen en la película, rica de una potencia de recuerdo elevado al cuadrado.

Toda película es como una pila que se carga de presencias: rostros amados, objetos admirados, acontecimientos "hermosos", "extraordinarios", "intensos". Por eso el fotógrafo profesional o aficionado surge en cada uno de los momentos en que la vida sale de su indiferencia: viajes, fiestas, ceremonias, bautizos, bodas. Sólo el duelo -interesante tabú que comprenderemos pronto- permanece inviolado.

La pasión amorosa carga la fotografía de una pre

sencia casi mística. El cambio de fotos se introduce en el ritual de los amantes que se han unido corporal o, al menos, espiritualmente. La foto recibida se convierte en objeto tanto de adoración como de posesión. La propia se ofrece al culto al mismo tiempo que a la apropiación. El trueque de las imágenes realiza mágicamente el trueque de las individualidades, en que cada una de ellas se convierte a la vez en ídolo y esclavo de la otra, y que es el amor.

Toma de posesión, abandono de sí mismo. Estos términos son aquí retóricos. Pero se esclarecen si se consideran los casos límites en que la fotografía, integrándose se en las prácticas ocultistas, se convierte literalmente en presencia real, objeto de posesión o hechizamiento.

Desde 1861, casi en su nacimiento, la fotografía ha sido aprehendida por el ocultismo, es decir, por ese "digest" de creencias y prácticas que comprende el espiritismo, la clarividencia, la quiromancia, la medicina de los curanderos y las diversas religiones o filosofías esotéricas.

Curanderos, hechiceros y videntes que hasta entonces actuaban con amuletos o por medio de representación mental, emplean en adelante la fotografía, con la que tratan y curan, localizan al hijo o esposo desaparecido, hechizan,

ejecutan los maleficios del hechizo cada vez con mayor frecuencia gracias a la fotografía. Dicho de otro modo, la fotografía es, en el estricto sentido del término, presencia real de la persona representada; en la fotografía se puede leer el alma de la persona, su enfermedad, su destino. Más aún: por ella y sobre ella es posible una acción.

Si se puede poseer por foto, es evidente que ésta puede a su vez poseernos. ¿No revelan una creencia confusa en este poder las expresiones "tomar en foto" y "ser tomado en foto"?

El temor a esta posesión maligna, evidente hace unos años en China y en numerosas culturas antiguas, nos es sin duda inconsciente. Tal vez no es menos inconscientemente conjurado por la fórmula restitutoria de "el pajarito va a salir". La psicosis de espionaje hace subir este temor a la superficie; los tabúes fotográficos desbordan muy rápidamente los objetivos de seguridad que les habían determinado; en tal ciudad extranjera se puede ver todo, pero no se puede fotografiar nada. El odio rodea al fotógrafo, aunque sólo haya "tomado" una pared. Le ha quitado una sustancia vital y secreta, se ha hecho con un poder.

Por otra parte, los incultos o los acusados que rehúsan la fotografía lo hacen más por la expresión que

ocultan que por su rostro. Théophile Pathé cita este caso, ya cinematográfico, de testigos de un crimen libertino que, después de haber acusado a uno de sus conocidos, se turbaron ante la cámara de Pathé-Journal<sup>10</sup>. La fotografía puede estar igualmente dotada de un genio visionario, abierto a lo invisible. Lo que se llama "fotogenia" no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano. Desde que en 1861 el fotógrafo Mummler de Filadelfia inventó la "fotografía espiritista", o sea la sobreimpresión, circulan en los medios ocultistas fotos de seres fantásticos sobre fondo de paisajes reales.<sup>11</sup>

Estas fotografías van acompañadas de una historia, que pretende fundamentar su autenticidad. Emocionado con el espectáculo de las ruinas de una ciudad milenaria de Asia Menor, un turista toma una fotografía; al revelar

10 Th. Pathé, Le cinéma, págs. 119-120.

11 Cf. Charles Lancelin, Méthode de dédoublement personnel, las fotos del final, principalmente del fantasma de la señora Léontine, doble de la futura esposa del doctor Volpi, del fantasma de la señora Lambert, bola mental del doctor Baraduc. Por lo que se refiere a la "fotografía espiritista", cf. G. Sadoul, Histoire général du cinéma, tomo II, pág. 54, y artículo citado por él de H. Fournier en la La Nature, 15-I-1894.

la descubre con estupor a tres magos antiguos de gran talla y barba asiria, translúcidos ante las piedras del templo muerto. Nosotros mismos hemos asistido a la génesis espontánea y a la difusión de tales leyendas: un pariente nos mostró una foto tomada en un lugar desierto, en la que se veía un inmenso rostro sonriente de profeta. El semanario Match reprodujo, sin denunciarla como superchería, una fotografía del cielo de Corea con la gigantesca figura de un Cristo en sobreimpresión sobre los bombarderos en vuelo.

La fotografía abarca un registro tan amplio, satisface necesidades tan evidentemente afectivas y estas necesidades son de tal amplitud,<sup>12</sup> que no se puede considerar su empleo -- desde la foto-presencia y la foto-recuerdo a la diapositiva-- como simples epifenómenos de un papel esencial que sería la documentación de archivo o el conocimiento científico. ¿Cuál es, pues, la función de la foto? Múltiple y siempre indefinible en el último momento. ¿Enmarcarla, pegarla en un álbum, deslizarla en la cartera,

---

12 El estudio de la industria y del comercio de la fotografía nos revela la formidable necesidad que satisface. En Francia, desde 1862, más de 40,000 familias vivían de la industria fotográfica. Mayer y Poirson, La photographie, histoire de sa découverte, (París, 1862) citado por Georges Sadoul, Histoire générale du cinéma, Tomo I, pág. 41.

mirarla, amarla, besarla? Todo eso, indudablemente... Comienza en la presencia moral, va hasta el hechizo y la presencia espiritista. La fotografía, fetiche, recuerdo, presencia muda, sustituye o simultanea con las reliquias, flores marchitas, pañuelos preciosamente guardados, mechones de cabello, objetos menudos, chucherías, torre Eiffel y plaza de San Marcos en miniatura. Por todas partes, puestas sobre los muebles, colgadas en las paredes, las fotografías y las tarjetas postales reinan sobre una corte de fruslerías irrisorias, retaguardia del recuerdo, combatientes del tiempo, disputando al olvido y a la muerte jirones de presencia viva.

¿De dónde proviene este papel? No de una propiedad particular del colodión húmedo, del gelatinobromuro, de la acetocelulosa, sino de lo que nosotros mismos ponemos en ellos. Las propiedades que parecen pertenecer a la fotoson las propiedades de nuestro espíritu que se fijan en ella y que ella nos devuelve. En lugar de buscar en la cosa fotográfica la cualidad tan evidente y profundamente humana de la fotogenia, es preciso remontarse hasta el hombre.... La riqueza de la fotografía reside no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella.

Todo nos indica que el espíritu, el alma y el corazón humanos están profunda, natural e inconscientemente comprometidos en la fotografía. Todo ocurre como si esta imagen material tuviera cualidad mental. En ciertos casos es como si la foto revelara una cualidad de la que carece el original, una cualidad de doble. Hay que intentar captar la fotogenia en este nivel radical del doble y de la imagen mental.

#### LA IMAGEN Y EL DOBLE

La imagen mental es "estructura esencial de la conciencia, función psicológica".<sup>13</sup> No cabe disociarla de la presencia del mundo en el hombre, de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Sartre dice que "la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia". Agregamos en seguida lo recíproco: de estar presente en el seno mismo de su ausencia. Como dice el propio Sartre, "el original se encarna, desciende en la imagen".

---

13 J.-P. Sartre, L'imaginaire, pág. 122.

La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia.

Los viejos, como los niños, no son conscientes de la ausencia del objeto y creen en la realidad de sus sueños tanto como en la de las vigiliias.

Es que la imagen puede presentar todos los caracteres de la vida real, incluida la objetividad. Un texto de Leroy citado por Sartre nos indica que una imagen, incluso reconocida como visión mental, puede presentar caracteres perfectamente objetivos: "En la época en que estudiaba anatomía..., acostado en la cama, con los ojos cerrados, veía con gran claridad y perfecta objetividad la preparación en la que había trabajado durante el día". Además, esta imagen objetiva puede poseer una cualidad de vida que no conoce el original. Acabemos la cita: "La semejanza parecía rigurosa, la impresión de realidad, si se me permite expresarme así, de vida intensa que se desprendía de ella era tal vez más profunda que si me hubiera encontrado frente al objeto real".<sup>14</sup>

Por consiguiente, puede efectuarse cierta sobrevaloración subjetiva a partir de la simple representación

<sup>14</sup> E. Leroy, Les visions du demi-sommeil, pág. 28.

objetiva. Vayamos más lejos: esta sobrevaloración subjetiva es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir, de su aparente exterioridad material.

Un mismo movimiento aumenta correlativamente el valor subjetivo y la verdad objetiva de la imagen, hasta una "objetividad-subjetividad" extrema o alucinación.

Este movimiento valoriza la imagen, que puede parecer animada de una vida más intensa o más profunda que la realidad, e incluso, en el límite alucinatorio, de una vida sobrenatural. Se irradia entonces una fuerza tan poderosa como la muerte, ya virtud proustiana del tiempo reencontrado, ya virtud espiritista. Todo ocurre como si, en el hombre, la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo se fijara de manera privilegiada sobre la imagen.

Este movimiento que valoriza la imagen, la impulsa al mismo tiempo hacia el exterior y tiende a darle cuerpo, relieve, autonomía. Se trata de un aspecto particular de un proceso humano fundamental que es la proyección o la enajenación. Como excelentemente dice Quercy, "nuestros estados psíquicos, desde que los hemos creado, nos son siempre más o menos extraños. En sus estados llamados subjetivos, el sujeto encuentra en él objetos...; ideas, recuerdos, conceptos, nombres, imágenes, sentimien-

tos, experimentan en nosotros... lo que los alemanes llaman Entfremdung, un extrañamiento, una enajenación. Y si, por costumbre, solamente ciertos estados nuestros, llamados percepciones, son proyectados al espacio, esta objetivación máxima parece poder generalizarse a todos los objetos psíquicos".<sup>15</sup> En esta obra emplearemos casi indiferentemente la noción de alienación de ascendencia hegeliano-marxista, y la de proyección, de origen psicoanalítico. Una informa más bien sobre el movimiento naciente, la otra sobre la concretización objetiva de los procesos psíquicos.

Cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse, fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista.

Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el doble, imagen-espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, do

---

15 P. Quercy: Les Hallucinations, pág. 174.

tado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta: el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: la inmortalidad<sup>16</sup>.

El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.

Nuestro doble se nos puede aparecer en esas visiones hoffmanianas o dostoienskianas, descritas clínicamente con el nombre de autoscópicas o heautoscópicas. El doctor Fretet nos dice que la visión del doble "es una experiencia al alcance de todos". El doctor L'Hermitte tuvo el mérito de subrayar que cada uno tiene, "con aptitud más o menos grande, posibilidad de ver su doble".<sup>17</sup> Reconció la raíz antropológica del doble, "experiencia muy viva de sí mismo".<sup>18</sup> La diferencia entre lo patológico y

16 E. Morin: L'Homme et la mort, págs. 82-98, 124-168.

17 Dr. L'Hermitte, L'image de notre corps.

18 Dr. Fretet, La Folie parmi nous, pág. 195.

lo normal es, como siempre, de grado en la alienación. Aún se reduce más cuando se considera no ya nuestra sola civilización, sino sus orígenes.

El doble es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito humano universal. Mito experimental; su presencia, su existencia no ofrecen duda: se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un alter ego: un ego alter, un yo otro.

El doble, otro y superior, posee la fuerza mágica. Se disocia del hombre que duerme para ir a vivir literalmente la vida suprarreal de los sueños. En el hombre en estado de vigilia, el doble puede alejarse, realizar asesinatos y hazañas. El primitivo es literalmente doblado a lo largo de toda su vida, para ser dejado finalmente en el mismo lugar, cadáver, harapo, en el momento de la muerte. Una vez destruida la carne y acabada la descomposición, el doble se libera definitivamente para convertirse en espectro, ghost, espíritu. Detentor, pues, de la amortalidad, posee un poder tan grandioso que, al cambiarla la muerte, se convierte en dios. Los muertos son ya dioses y los dios

ses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior.

En esta imagen fundamental de sí mismo, el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y bondad, su "super-yo" y su "yo". Cuando con la evolución se desliga y amplía el dualismo moral del bien y del mal, el doble (o lo que de él queda en los folklores o las alucinaciones) es portador tanto del bien (ángel de la guarda) como, lo más frecuente, de todas las potencias maléficas (fantasma).

Antes de proyectar en él sus terrores, el hombre ha fijado sobre el doble todas las ambiciones de su vida -la ubicuidad, el poder de metamorfosis, la omnipotencia mágica- y la ambición fundamental de su muerte: la inmortalidad. Ha puesto en él más que su fuerza, todas las potencias de su ser, lo mejor y lo peor que no han podido realizarse. El doble es su imagen, a la vez exacta y radiante de un aura que le aventaja -su mito. Recíprocamente, la presencia originaria y original del doble, en el umbral de humanidad más remoto que podamos considerar, es el signo primero, irrecusable, de la afirmación de la in-

dividualidad humana... el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre.

El doble del hombre es el modelo de innumerables dobles agregados a todas las cosas vivas o animadas. En la etapa más antigua, el reino de la muerte es el universo de los dobles que copian en todos los puntos el universo de los vivos. Objetos, alimentos, medio ambiente, caza, pasiones de los muertos, son exactamente los mismos que en la vida, distintos sin embargo en su cualidad superior de doble.

La cualidad del doble se puede proyectar en todas las cosas. En otro sentido se proyecta no solamente en imágenes mentales espontáneamente alienadas (alucinaciones), sino también en y sobre imágenes o formas materiales. Es una de las primeras manifestaciones de humanidad la proyección, por medio de la mano artesana, de imágenes materiales, dibujos, grabados, pinturas, esculturas. Lo que se llama anacrónica e impropriamente "arte prehistórico".

Desde los orígenes de la representación gráfica o esculpida, aparece, al mismo tiempo que una tendencia a la deformación y a lo fantástico, una tendencia realista al silueteo fiel y la verdad de las formas. Les Combarelles, Lascaux, Altamira nos han conservado los testimonios. Es-

tos primeros y asombrosos daguerrotipos de las cavernas desempeñaban, en los ritos de hechizo practicados para la caza o la fecundidad, el papel de dobles que permitían la acción sobre los originales. Estas imágenes realistas son dobles, de la familia de la imagen mental subjetiva-objetiva, proyectados no ya alucinadoramente, sino por el trabajo de la mano. La tradición realista se vuelve a encontrar en las pinturas y estatuillas de los cultos que ofrecen a la plegaria o a la adoración la imagen que fija la presencia del dios. El arte realista, heredero del doble, es decir, de la imagen mental objetiva, se ha afirmado al pasar por los clásicos y los naturalistas. El arte realista tiende a la imitación, ya minuciosa y, en su límite, casi fotográfica (debe retenerse la palabra), ya tipológica o sintética. Ciertamente es que sus significaciones han evolucionado desde los hechizos auriñacienses; el realismo artístico se ha desarrollado desde hace siglos en función de exigencias complejas, a través de las cuales la realidad se enriquece con la imagen y la imagen con la realidad. Sin embargo, de la misma manera que el arte no es solamente inventario de la realidad, el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real. Precisamente por esta razón posee una cualidad particular que llama

mos estética y que tiene el mismo origen que la cualidad del doble. Flaubert sabía "que se trata menos de ver las cosas que de representárnoslas"<sup>19</sup>, Baudelaire que "el recuerdo es el gran criterio del arte", dicho de otro modo, que la estética de la imagen objetiva intenta resucitar en ella todas las cualidades propias de la imagen mental.

Es más: la simple imagen material, producida físicamente por reflexión y que se llama reflejo, posee la misma cualidad. Para los antiguos, el doble está presente en el reflejo del agua o del espejo. La magia universal del espejo no es otra que la del doble; numerosas supersticiones lo atestiguan: espejos rotos (advertencias de muerte o de suerte que nos dirige el mundo de los espíritus), espejos velados (que impiden huir al doble del muerto), etcétera... Para nosotros, acostumbrados a nuestros espejos, rodeados de espejos, su extrañeza se borra con el uso cotidiano, al igual que se ha borrado de nuestra vida la imagen del doble. Sin embargo, nuestra imagen capta a veces una mirada coqueta o vagamente intrigada, una sonrisa amigable o idiota. Necesitamos la gran tristeza, el gran choque, la desgracia, para asombrarnos lar-

---

19 Citado por Ricciotto Canudo: "Morceaux choisis" en la Revue du Cinéma, Nouvelle Série, tomo III, No. 13, pág. 5.

gamente de un rostro extraño, adusto: el nuestro. Necesitamos la sorpresa nocturna de un espejo para que nuestro fantasma se aparezca de repente, desconocido, casi enemigo.

Tanto e incluso más que en el reflejo, el doble se localiza en esas formas naturales e impalpables que constituyen la sombra. La sombra manifiesta la evidente exterioridad del doble al mismo tiempo que su cotidiana y permanente presencia. Por la noche, en que todo es sombra, encerrado en el sueño, el hombre pierde su sombra, y ella le posee. Reina lo fantástico. La muerte es como la noche: libera las sombras; los muertos no tienen sombra, son esas sombras, y así se les llama.

Es cierto que la decadencia del doble ha atrofiado los prestigios de la sombra. Quedan, sin embargo, esos conservatorios mágicos que son el folklore, el ocultismo y el arte. Queda, en nuestro desarrollo infantil, una etapa de fascinación de la sombra, y las manos de nuestros padres se esfuerzan en representar lobos y conejos en las paredes. Queda el encanto de los teatros de sombras que conoce el Extremo Oriente. Quedan los terrores y las angustias que puede suscitar la sombra, y que ha sabido explotar admirablemente el cine, al igual que ha sabido va-

lorizar el encanto del espejo.<sup>20</sup>

El doble, en su decadencia, podrá a la vez hacer se diablo, soportar, como el retrato de Dorian Gray, el peso de nuestra horrible fealdad, y volver a traer la angustia de la muerte que alejó en el origen. Al doble radiante, al cuerpo incorruptible de inmortalidad, como el de Cristo en Emaús, se opone hoy día el espectro hoffmanesco que nos anuncia la hora espantosa de la verdad.

En el doble se han superpuesto y mezclado capas sucesivas de creencias. Desde la Grecia homérica el doble aporta simultáneamente la angustia o la liberación, la victoria sobre la muerte o la victoria de la muerte. Esta cualidad de empeoramiento o valoración excesiva, nacida del desdoblamiento, puede quedar atrofiada o adormecida porque el mismo doble ha quedado atrofiado o adormecido; no por ello tiene menos poder sobre todo ser, toda cosa, sobre el mismo universo, ya que son vistos a través del espejo, del reflejo o del recuerdo. La imagen mental y la imagen material revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver; irradian la fatalidad o la esperanza, la nada o

20 Es uno de los temas dominantes de Claude Mauriac en L'amour du Cinéma, donde este autor siente y presiente la magia del doble en el arte del cine sin proponerse llegar hasta sus fundamentos antropológicos.

la trascendencia, la amortalidad o la muerte.

El mundo irreal de los dobles es una grandiosa imagen de la vida a ras de tierra. El mundo de las imágenes desdobla sin cesar la vida. La imagen y el doble se modelan recíprocamente. El doble posee la cualidad alienada de la imagen-recuerdo. La imagen-recuerdo posee la cualidad naciente del doble. Una verdadera cualidad les liga. Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrilo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobla toda cosa en la proyección psíquica.

Doble e Imagen deben ser considerados como los dos polos de una misma realidad. La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica. La magia, tendremos ocasión de verlo pronto, no es más que la alienación "cosificadora" y fetichista de los fenómenos subjetivos. Bajo este ángulo, la magia es la imagen considerada literalmente como presencia y supervivencia.

La alienación total del ser humano en su doble constituye uno de los dos fenómenos de la magia (veremos aparecer el otro en la metamorfosis del cinematógrafo en cine). Si bien su reinado ha terminado, el doble sigue

vagabundeando, ya lo hemos dicho, con los espectros del folkllore, con el cuerpo astral espiritista, con los fantasmas literarios. Se despierta en cada sueño. Surge en la alucinación, en la que también creemos exteriores esas imágenes que están en nosotros. El doble es mucho más que un fantasma de las primeras edades. Vagabundea alrededor de nosotros, y se impone al menor aflojamiento, al primer terror, al supremo fervor.

En un polo, el doble mágico; en el otro, está la imagen-emoción, placer, curiosidad, sueño, sentimiento vago. El doble se ha disuelto atrayendo reflejo, sombra divertida, ensueño querido.

Entre estos dos polos, una zona sincrética, fluida, que se llama dominio del sentimiento, del alma o del corazón. La magia está allí en germen en la medida en que la imagen es presencia, y cargada de una cualidad latente de tiempo reencontrado. Pero esta magia se halla en estado naciente, al mismo tiempo que, con frecuencia, en estado decadente. Porque está envuelta, disgregada, detenida en el mismo lugar por una conciencia lúcida. Está interiorizada en sentimiento. En esta zona intermedia, tan importante en nuestras civilizaciones evolucionadas, la antigua magia se reduce incesantemente en el sentimiento o

la estética; incesantemente, el sentimiento nuevo, en su joven impetuosidad, tiende a alienarse en magia, pero sin llegar completamente a ella.

Todo lo que es imagen tiende en un sentido a hacerse afectivo, y todo lo que es afectivo tiende a hacerse mágico. En otro sentido, todo lo que es mágico tiende a hacerse afectivo. Se puede ahora relacionar la fotografía y el cinematógrafo, o más bien su cualidad fotogénica común, con esta "fundamental e instintiva necesidad de crear imágenes que vivan la realidad que se remonta hasta Adán", evocada por Martin Quigley, Jr.<sup>21</sup>

La fotografía es imagen física, enriquecida con la más rica cualidad psíquica. Si esta cualidad se proyecta en ella de manera particularmente clara, se debe en primer lugar a la naturaleza propia de la fotografía, mezcla de reflejo y de sombra. La fotografía, aunque sin color, es puro reflejo, análogo al del espejo. Y precisamente en la medida en que le falta el color, es un sistema de sombras. Se puede aplicar ya a la foto esta observación esencial de Michotte: "Las cosas que vemos en ella están formadas en su mayor parte por las porciones oscuras de la

---

21 M. Quigley Jr., Magic shadows, the story of the origins of the motion pictures.

imagen, por las sombras, y cuanto más opacas son éstas, más macizos parecen los objetos. La luz, por el contrario, corresponde al fondo aéreo inconsistente... Las sombras... se nos presentan como el color propio de los objetos... Las partes de sombra están formadas de objetos corporales".<sup>22</sup>

Nuestra percepción fotográfica corporaliza inmediatamente las sombras: a partir de ellas se desprende una impresión de realidad. ¿Hubiera sido posible este hecho singular si previamente no hubiera en el espíritu humano una tendencia fundamental a corporalizar las sombras, de donde surge la creencia en esas sombras, inmateriales pero corporales, que son los espectros y fantasmas?

El arte de la foto -- no solamente el de los "artistas" del género, sino también el arte popular de los domingos, vacaciones y días de fiesta-- revela por su misma estética el valor afectivo que se halla vinculado a la sombra. Está claro que el encuadramiento, el ángulo de toma, la composición, etc., son igualmente elementos claves del arte de la foto. ¿Pero a qué se llama principalmente "hermosa" foto o hermosa tarjeta postal? ¿Qué buscan los afi-

---

22 A. Michotte van Den Berk: "Le Caractere de 'réalité' des projections cinématographiques", en Revue Internationale de Filmologie, tomo I, No. 3-4, pág. 254.

cionados en el mar o en la montaña? El sempiterno (para nosotros, hastiados) contraluz, las vivas oposiciones de sombra sobre los fondos claros o, por el contrario, la captación de un cuerpo, de un rostro salpicado de sol, desprovisto de sombras. Todas las fórmulas, astucias --la vulgata de la fotografía-- tienden a exagerar la sombra, hacerla ver o, por el contrario, excluirla, volatilizarla y hacer aparecer un no menos extraño universo sin sombra. De todas formas, lo que se presiente es el doble, ya en el universo en el que se deja hablar a las sombras, ya en el universo que no las conoce. Dicho de otro modo, el arte, cuya función es enriquecer la potencia afectiva de la imagen (o enriquecer la potencia afectiva de lo real por medio de la imagen), nos muestra que una de las cualidades emocionantes de la foto está ligada a una cualidad latente de doble.<sup>23</sup> Un halo fantástico rodea el arte de la foto. Acentúa lo fantástico latente implicado en la objetividad misma de la imagen. A decir verdad, ante la foto tenemos

---

23 La fotografía, desde su nacimiento, se planteó como arte, pero este arte tendía a tomar prestadas las fórmulas de la pintura de escuela: es decir, a componer un cuadro. Espontáneamente, fuera de los "artistas" reconocidos como tales, se desarrolla un arte de la fotografía que se funda sobre todo en la oposición de la sombra y de la luz.

la impresión de contemplar un analogon, un eidolon al que sólo le falta el movimiento. De hecho, se trata de una mezcla de reflejo y juegos de sombras, que dotamos de corporeidad y alma inoculándoles el virus de la presencia. No abordemos aún el problema de frente. Lo importante es situar lo que hemos examinado al principio de este capítulo: la fotografía cubre todo el campo antropológico que parte del recuerdo para desembocar en el fantasma, por lo mismo que realiza la conjunción de las cualidades a la vez semejantes y diferentes de la imagen mental, del reflejo, de la sombra.

De ahí su admirable aptitud para concretar el recuerdo; mejor aún, para identificarse con él, como nos lo dicen esas fotos familiares y esas tarjetas postales de viajes, elíptica aunque justamente llamadas "recuerdos". La fotografía embalsama el tiempo, dice André Bazin en el único verdadero y profundo estudio dedicado a la "Ontología de la imagen fotográfica".

Además, la foto puede pretender ser "más verdadera que la naturaleza", más rica que la vida misma (fotos turísticas, rostros y cosas fotogénicas, fotos artísticas). Centro de pequeños rituales íntimos o familiares, se deja envolver, integrar en la zona afectivo-mágica de las feti-

chizaciones cotidianas, amuletos, mascotas. Es objeto de culto en las capillas interiores del sueño y el deseo... Forma en el cortejo del sentimiento. Aborda por último el reino propiamente dicho del doble cuando se deja aprehender por las prácticas ocultistas, donde la antigua magia es transmitida, consolidada en su integridad, en una ciencia secreta, permanente, de múltiples ramificaciones. La fotografía desempeña exactamente el papel de sustituto, punto de enlace o campo de influencia del doble. Permite los manejos benéficos y los peores maleficios. Está encantada. Llevada al límite, podría ocurrir como en los Mysteres du Métro, donde la foto absorbe a los vivos para convertirlos en fantasmas. No conoce fronteras entre la vida y la muerte. Extralúcida, se abre a lo invisible.

Extraordinaria coincidencia antropológica: técnica de un mundo técnico, reproducción físico-química de las cosas, producto de una civilización particular, la fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal: contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado naciente.

Pero su campo principal de irradiación es, en nuestras culturas modernas, esta zona intermedia mágico-

afectiva donde reina lo que se llama el alma. Las dos palabras claves de la fotografía son palabras anímicas. SONRIA... Ponga su alma en la ventana del rostro, dulce, tierno, impalpable, tembloroso, al que cualquier cosa asusta... EL PAJARITO VA A SALIR... Extraña fórmula que tal vez es más que un truco para atraer la atención de los niños: un exorcismo cándido, una restitución mágica que responde al temor atrofiado de una aprehensión.

La identificación afectiva de pájaro y alma es universal. En ciertas culturas africanas el alma se escapa del muerto en forma de pájaro y esta gran alma, que es el Espíritu Santo, se encarna en un pájaro. "El pajarito va a salir" se dirige, pues, al alma: os la cogerán, pero será liberada y volará ligera.

La fotografía transmite todas estas virtudes al cinematógrafo con el nombre genérico de fotogenia. Y ahora podemos adelantar una primera definición. La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica. Otra definición: La fotogenia es lo que resulta a) del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental, b) de la im-

plicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico.

Esta fotogenia, que hace que se mire la foto más que se la utilice, ¿no ha desempeñado su papel en el movimiento que ha orientado al cinematógrafo hacia el espectáculo?

IMAGENES Y PEDAGOGIA\*

por Christian Metz

Suelen distinguirse, en el interior del amplio problema de las relaciones entre imagen y enseñanza, dos aspectos diferentes: la enseñanza de la imagen (cursos de iniciación al cine, etc.), y la enseñanza mediante la imagen (filmes pedagógicos sobre Historia, Geografía, etc.). Sin embargo, resulta claro que se trata de una diferencia derivada, secundaria. Se la puede incluir en una especie de tronco común que preside lógicamente la diferencia entre las dos ramas: ya se quiera enseñar la imagen, o bien enseñar mediante imágenes, en primer lugar hay que tener, en ambos casos, algunas ideas acerca de las relaciones existentes entre la imagen y la posibilidad de enseñar (enseig nabilité), es decir, y la cultura (se trata aquí de la cultura en el sentido en que la entiende la antropología cultural: toda cultura es una especificación histórico-geográ fica del amplio trabajo que el hombre realiza sobre el mun

---

\* En: Varios autores. Análisis de las imágenes, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, págs. 205-214.

do y sobre sí mismo; trabajo que lo aleja de la Naturaleza. Toda cultura, antes que oponerse a la "incultura", se opone a otras culturas. Aquello que la tradición humanista de nuestros países llama -muy erróneamente- "incultura" es lo propio de algunos sujetos, o grupos de sujetos, que participan menos completamente que otros en la cultura de su sociedad).

En primer lugar, es importante disipar una primera fuente de frecuentes malentendidos. Se puede oír o leer -un poco en todas partes- que las escuelas secundarias, por ejemplo, puesto que enseñan gramática francesa o gramática alemana, bien podrían también enseñar "gramática cinematográfica"; la mayor parte de las veces, se plantea el problema como si fuera evidente que la imagen puede enseñarse del mismo modo en que se enseña la lengua; de ahí las diversas relaciones entre ellas, casi siempre aproximativas, a veces falsas.

La lengua -ya sea la lengua materna o las lenguas extranjeras- se enseña en su totalidad y a partir de sus más pequeñas unidades: el niño debe aprender a realizar e identificar los fonemas de su propia lengua (este aprendizaje, en lo esencial, no lo proporciona la escuela, sino la sociedad, representada en torno a él y desde su nacimiento

por sus padres y personas cercanas: no por ello deja de ser -en todo el sentido de la palabra- un aprendizaje). La lengua es un objeto cultural en su totalidad; sólo se apoya débilmente en la percepción sensorial: por ejemplo, sabemos que una percepción rica y sutil de la fonía es totalmente inútil en cuanto a la intelección lingüística normal, que es fonológica y no fonética, y que se orienta mediante rasgos fónicos pertinentes (de ahí que la gente pueda entenderse por teléfono, aparato de muy débil fidelidad acústica).

La percepción sensorial es también un hecho cultural y social, pero varía menos radicalmente de una cultura a otra, comparada con la variación de los simbolismos lingüísticos; cuando se estudian las modalidades "cross-culturales", su análisis se encuentra más rápidamente con constantes antropológicas cuyo asiento es de orden biológico (conformación anatomo-fisiológica del ojo, mecanismos cerebrales, etc.). Los "lenguajes de la imagen", cualesquiera que sean (cine, televisión, etc.), tienen todos algo común: el hecho de tener, en el punto de partida, un amplio apoyo en la percepción visual. La percepción visual, ya lo veremos, no da cuenta de la intelección de todos los datos visuales, incluso está lejos de hacerlo;

pero, al menos, asegura una primera capa de inteligibilidad que no encuentra equivalente alguno en las lenguas y que, en amplia medida, no debe ser enseñada. Por cierto, es deseable si se quiere "enseñar la imagen", regresar -es decir, para el caso, progresar- tan profundamente como sea posible en dirección a los mecanismos perceptivos que se consideran demasiado rápidamente como evidentes de por sí, y en los que, en realidad, se ocultan toda una cultura y una sociedad (piénsese, por ejemplo, en los estudios de Francastel acerca del carácter histórico del espacio). Sin embargo, tarde o temprano, una enseñanza propia de la imagen se encontrará con sus límites: por ejemplo, cuando se compruebe que un niño que reconoce un auto en la calle lo reconoce también en una fotografía de buena calidad técnica, con una "exposición" media y una incidencia angular frontal o parafrontal y que, en cambio, el niño que no lo identifica en esta imagen tampoco lo reconoce en la calle, es decir, no lo conoce.

Ante esta situación, el "profesor de imágenes", si quiere servir para algo, tendrá que convertirse en un profesor de civilización, y esforzarse en aumentar la cantidad de objetivos culturales (una cafetera de filtro, una cortadora de césped...) u objetos llamados naturales (que

sólo pueden identificarse culturalmente: un alerce, un león marino...) que sus alumnos puedan reconocer -o sea nombrar . El curso de imágenes se habrá transformado en una lección de cosas, es decir, en gran parte, en una lección de palabras.

De este modo, la enseñanza de la imagen, contrariamente a la enseñanza de la lengua, no puede ser una enseñanza específica en su raíz misma: las lenguas analizan y reconstruyen el mundo de cabo a rabo; la imagen sólo despliega sus significaciones propias sobre la base de un respeto mínimo previo de las apariencias "naturales" del objeto: respeto, siempre parcial, siempre trucado, y que sólo narra el comienzo de la aventura icónica; pero también, respeto sin el cual esta aventura no podría comenzar. Por lo contrario, de entrada la lengua hace caso omiso de este respeto.

Una enseñanza propriadamente icónica se localizará más allá de este primer estrato de sentido. Esta enseñanza se asemejará más -si necesariamente se la debe comparar con tal o cual enseñanza preexistente- al curso de literatura (en la medida en que este último supone una previa adquisición: la lengua) que al curso de lengua.

Puede subdividirse esta enseñanza icónica se-

gún articulaciones "concretas" que presentan una naturaleza evidente: estará el curso de cine, el curso de televisión, el curso de "imágenes fijas"... Dentro de la enseñanza del cine, habrá que ocuparse, en primer lugar, de los "géneros fáciles", o considerados tales (filmes de acción, etc.), luego, de los géneros considerados "más difíciles" (el filme "social", etc.), por último, de los problemas teóricos (el filme como lenguaje, etc.). Ya se han propuesto algunos programas que siguen esta dirección.

Estas articulaciones, aun cuando sean susceptibles de resolver problemas de pedagogía práctica (distribución de los programas por clases, secciones; empleos del tiempo, horario, etc.) son poco aptas para permitir una reflexión más fundamental acerca de la pedagogía de la imagen. Las verdaderas distribuciones podrían hallarse en otro lugar. Si uno se coloca desde el punto de vista del niño, y si se lo supone ya en condiciones (véase más atrás) de descifrar una cantidad de objetos-del-mundo suficientemente elevada como para que tenga acceso a la intelección más literal de las imágenes, ¿qué tiene aún que aprender de las imágenes? Dos cosas y solamente dos (aunque ambas constituyen un amplio dominio); dos cosas cuya articulación no coincide con las distinciones derivadas y tardías como las

del cine y la televisión, o los diferentes géneros en el interior del cine. El niño que sabe descifrar un objeto, si también quiere saber descifrar la imagen, debe además aprender: 1o.) a reconocer un cierto número de configuraciones significantes específicamente icónicas, esto es, comunes, en mayor o menor grado, a todas las manifestaciones icónicas, pero únicamente específicas de ellas; 2o.) a reconocer un cierto número de símbolos ampliamente culturales que, en su principio, remiten más a la sociedad global que a los lenguajes de la imagen, pero cuyas realizaciones revisten, en muchas ocasiones, la forma de imágenes.

La primera de estas dos enseñanzas recubre -pero las desborda- nociones, a menudo propuestas, como las de "iniciación a la sintaxis del cine", "iniciación a la retórica de la imagen", etc. El objetivo de esta enseñanza consiste de hecho en que el alumno se sensibilice a un vasto dominio de civilización; las nociones aquí mencionadas no representan sino aspectos parciales de este dominio. Las tecnologías modernas de duplicación mecánica tienen como efecto hacer que la aparición del objeto sea separable de su presencia física. La efigie, así liberada, -más manipulable que el objeto, esto es, de algún modo más cercana al pensamiento- podrá entrar en construcciones inéditas donde

se ubicará junto a otras efigies según modalidades no proporcionadas por la realidad: por ejemplo, el flash-back, el montaje paralelo, etc.

Se observará que esta enseñanza admite además dos niveles, relativos a la edad de los alumnos: para los niños más pequeños, algunas de las configuraciones de imágenes aquí mencionadas permanecen aún oscuras, incluso en su sentido literal (así, las experiencias de filmología han demostrado que el campo-contracampo sólo se comprende a cierta edad, por lo menos espontáneamente). A este nivel, la enseñanza consistirá, en primer lugar, en brindar una explicación del sentido mismo del "procedimiento".

Sin embargo, se llegará bastante rápidamente a un estudio en el que el alumno -sometido a una educación "salvaje", pero a su manera eficaz, por el medio social cotidiano, la exposición a los mass media, etcétera- ya no necesitará estas explicaciones e interpretará, por su propia cuenta, el flash-back (sólo un ejemplo entre otros) como la sucesión de las imágenes significantes correspondientes a una precesión de los acontecimientos significados. El problema pedagógico se desplazará entonces un punto más arriba, y el maestro deberá elevar sus explicaciones del nivel lingüístico al nivel metalingüístico: no deja de te-

ner importancia el hecho de que el niño que ya comprende el flash-back comprenda, además, por qué lo comprende, y sume, a su intelección "en bruto" del acontecimiento icónicamente narrado, una segunda intelección de los mecanismos de la narración icónica. De este modo, su nivel de comprensión será desprendido del objeto, y desembocará en una primera toma de conciencia del hecho de discurso como tal. ¿Acaso no es éste uno de los componentes de la diferencia entre la inteligencia "natural", propia de los sujetos dotados pero poco escolarizados, y esta forma de inteligencia que sólo la escuela puede desarrollar en gran escala (incluso, y sobre todo, en nuestra época de "escuela paralela"), y que esencialmente es el resultado de una capacidad reflexiva de desdoblamiento, de retroceso, por lo tanto, de verbalización? Ya que no será el menor mérito del "curso de imágenes" el hacer hablar a los alumnos, y no hay paradoja alguna en el hecho de que la imagen, por ser no verbal, sea en muchos casos una inductora de conductas verbales más eficaz que algunos textos escritos, por lo tanto, plenamente verbalizados y por ello mismo, para muchos alumnos, sospechosamente completos y encerrados sobre sí mismos: ¿qué profesor no recuerda el gran silencio que, durante la clase de "explicación de textos", se produce una vez terminada su

lectura y que inaugura, de modo singular, su "explicación"?

Examinemos ahora el otro gran aspecto de la enseñanza de la imagen: la enseñanza de los símbolos sociales extraicónicos en su naturaleza, en mayor o menor grado, pero frecuentemente manifestados en imágenes. (Tratándose del cine, se observará que, en esta enseñanza, el maestro deberá tratar el "contenido" de los filmes particulares, o de esos grupos particulares de filmes que son los "géneros", las "escuelas", las "obras" de los cineastas, etcétera; en cambio la primera enseñanza se centraba más bien, a través de los ejemplos particulares, en el estudio del "lenguaje cinematográfico").

Cuando hablamos de símbolos culturales susceptibles de manifestarse frecuentemente en imágenes, pensamos en una amplia categoría de hechos semiológicos, que abarca desde las significaciones muy "literales", hasta construcciones altamente connotadas y desprovistas de toda inocencia. En el primer caso, se tendrá, sobre todo, que colocar al alumno en situación de localizar imágenes-tipos que un ciudadano perteneciente a la sociedad industrial no puede ignorar sin ser brutalmente desclasado (= problemas de la democratización de la enseñanza); así, se debe estar en condiciones de reconocer -cuando aparecen en imágenes-,

la entrada al puerto de Nueva York (estatua de la Libertad), el aspecto medio de las calles de una medina árabe (= distinguirlas de inmediato, apenas se las percibe, de una calle de Hong-Kong), los billetes de 1 dólar (en los westerns), la fisonomía de Lenin o Trotsky (filmes soviéticos), etcétera. Existe un pequeño saber icónico -en realidad, un saber cultural- que es enteramente fruto de un aprendizaje, y que clasifica como ignorante al sujeto que no lo ha recibido: actualmente, la escuela no lo proporciona, de tal modo que sólo los "herederos" (en el sentido de Bourdieu-Passeron) poseen este saber.

En cuanto a las figuras de connotación, la enseñanza también tendrá un aspecto liberador, sin que por ello sea necesario ejercer prédica alguna, por el simple hecho de la aceleración que provocará en la movilidad social de las informaciones más "simples" (informaciones cuya adquisición, para el alumno proveniente de un medio poco escolarizado, es en realidad muy difícil, ya que en ninguna parte se encuentran a su disposición y nunca están implicadas en las conversaciones cotidianas que escucha). Así, bastará hacerle observar al alumno que, si el italiano de los filmes es casi siempre moreno, existen italianos de Italia que son rubios, para que la ciega impronta de los este

reotipos étnicos -generadores infalibles del racismo "popu- lar"- comience, por poco que sea, a derribarse (otros ejem- plos podrían ampliar el movimiento así iniciado). En esto consiste también "formar" a los jóvenes; ya que si se preten- de brindarles las oportunidades para la vida socioprofesio- nal, es importante, entre otras cosas, que aprendan a abs- tenerse, cuando abren la boca, de esas falsedades banales y aforísticas que los separan de entrada de la sociedad de los medios instruidos, arrojándolos así, según un temeroso círculo vicioso, en la masa subescolarizada donde estas fór- mulas serán nuevamente las únicas que escuchen. Del mismo modo, bastará mostrar que, en los filmes franceses de consu- mo corriente, el auto del personaje es, muy a menudo, un D.S.19 (cuando en realidad este modelo es sensiblemente el menos difundido entre los autos no fílmicos), para que el alumno comience a entrever la naturaleza y la función de es- tos estereotipos alienantes y retorcidos cuya sumatoria pro- duce, en la producción icónica de serie, la presentación de una imagen deliberadamente falseada de la realidad socioeco- nómica, destinada a adormecer la reivindicación del especta- dor o adormecerlo en una "participación" imaginariamente gratificante.

Más generalmente, un estudio sistemático de las

connotaciones culturales de la imagen, realizado a partir de ejemplos muy concretos y perfectamente accesibles a los jóvenes, bien puede desidiotizar al niño, desocultar en torno a él la impronta de las ideologías y retóricas reinantes. Y, en el momento mismo en que se le enseña a establecer la diferencia entre la fidelidad de la imagen al objeto y su fidelidad a la realidad- la primera, ampliamente automática; la segunda, nunca adquirida y, desde el momento en que existe, siempre conquistada-, en el momento mismo en que se le enseña que la imagen puede ser analógica sin ser inocente, se le habrán inculcado, además, los rudimentos de la semiología icónica: así la teoría de la connotación, en este nivel, simplemente presentada, como la intervención de un segundo sistema significativo superpuesto a un primer sentido.

Una última observación: la enseñanza de la imagen deberá evitar ser brutalmente normativa. A veces, pueden leerse "proyectos de programa de enseñanza del cine" en los que la actividad pedagógica prevista consiste, en buena parte, en llenarle la cabeza al alumno -¡incluso al estudiante universitario!- con la lista nominativa de los "buenos" y los "malos" filmes estrenados en la semana en las pantallas de la ciudad: es muy inútil querer actuar como

pioneros creando una nueva enseñanza, si es para utilizar esta enseñanza para desarrollar en el enseñado una forma de mentalidad que (si se le ocurre conservar a medida que crezca) lo mantendrá apartado de toda la vital investigación en psicología, sociología, lingüística, etcétera e incluso en estética, donde el espíritu analítico ha reemplazado a las viejas concepciones del "gusto" puro.

Por cierto, sigue siendo evidente -y aquí vuelve a encontrarse el problema de la democratización de la enseñanza- que algunos gustos desclasaban a un hombre con tanta seguridad como algunas ignorancias: por ejemplo, sería el caso del espectador que admirase los filmes de James Bond sin la distancia del sociólogo o el humor del ensayista. Sin embargo, si existe en efecto un gusto social propio de las capas sociales muy escolarizadas, no es con una enseñanza dogmática y normativa como se logrará que la masa de los alumnos puedan acceder a este gusto. El adulto que accedió a él sólo pudo hacerlo a través de prolongadas meditaciones, muchos conocimientos, todo un itinerario personal (y, sin embargo, muy socializado) construido con informaciones diversas, una ampliación progresiva de su horizonte, el rechazo ante varios "gustos" anteriores y sucesivos más gastados o menos integrantes (se aprende así a

apreciar tal o cual filme en relación a su género), etcétera. Nunca se favorece la formación del gusto en los otros mediante la afirmación del gusto, sino poniendo a su disposición las condiciones generales (indirectas y, no obstante, las únicas eficaces) que conducirán a que su gusto se desarrolle "por sí mismo" hacia formas cada vez más maduras y cada vez menos ingenuas. El "profesor de imágenes" no tiene pues que llenar la cabeza de su joven auditorio con el paradigma de lo bueno y lo malo -a su vez, resultado de un gusto mediocrementemente diferenciado . Mediante el análisis no normativo de muchas imágenes (buenas o malas), mediante la puesta en evidencia de construcciones de imágenes con fuerte recurrencia (= "banalidad") o, por el contrario, de figuras icónicas inéditas (= "originalidad"), en una palabra, mediante la información y la descripción (en el sentido fuerte que esta palabra tiene en lingüística), el alumno progresivamente estaría en condiciones, por su propio desarrollo así posibilitado, de tener una lista personal de las "buenas" y las "malas" imágenes que esencialmente coincida con la de los estratos sociales más escolarizados de su país y su época.

Hagamos un resumen. Al insistir sobre el hecho de que únicamente se enseñe la cultura, no sólo queremos de

cir -cosa evidente- que el sujeto muy escolarizado es "cultivado" en el sentido corriente del término, sino también y, en particular -esto no es más que el sentido de aquello- que la única meta posible de la enseñanza es conducir al enseñado a una participación, lo más extensa posible, en la sociabilidad tal como la definen su país y su época, es decir, su cultura en el sentido etnológico. Por ello, toda enseñanza es profundamente conservadora. Por ello, es profundamente liberadora, ya que los cambios culturales son, la mayor parte de las veces, el producto de los que conocen y practican bien la cultura preexistente.

Porque la enseñanza sólo transmite cultura, deberá -hoy como ayer- conceder más importancia a la lengua que a la imagen, ya que la lengua (lo hemos dicho al comienzo) es más fundamentalmente cultural que la imagen, y desempeña un papel más central en la vida social (incluso en nuestras "sociedades de la imagen" que, más que nunca, son sociedades de la palabra).

Porque la enseñanza sólo transmite cultura, y porque la imagen desempeña un gran papel en nuestra cultura, una enseñanza de la imagen parece deseable, a condición de no convertirse en una ocasión para el desencadenamiento de un fanatismo "audiovisual". Pero, lo que así se enseñaría

sería algo más que la imagen misma, sería el conjunto de los después (après) y los aderezos (apprêts) de la imagen, el conjunto de las figuras significantes resultan únicamente de la imagen, ya que la imagen misma, por lo menos en sus últimos constituyentes, remite a un tipo de inteligibilidad en la cual la parte relativa de lo antropológico es demasiado fuerte, y la de lo cultural demasiado débil, como para que pueda encararse útilmente una escolarización  
(1)  
específica y masiva.

- (1) Al insistir de este modo sobre la importancia de las codificaciones que entran en juego "después" de la analogía y se injertan sobre ella, no olvidemos que también existe otro conjunto de códigos: los responsables por la analogía misma, que operan en el interior de la "semejanza" y de los que podrían afirmarse entonces que, lógicamente, son "anteriores" a ella. La percepción -percepción del objeto, percepción de su imagen, percepción de su semejanza- es una construcción compleja, sistemática y muy socializada (aun cuando, a través del mundo, varía menos espectacularmente que los idiomas).
- Sin embargo, en relación con los problemas de la pedagogía escolar aquí analizados, los códigos perceptivos (y, más generalmente, todos los códigos interiores a la analogía) se encuentran en una situación sensiblemente diferente, que justificaría un estudio por separado. En gran medida, el niño llega progresivamente a dominar los códigos de este orden fuera de toda escolarización. Aquí lo esencial del aprendizaje se debe, por una parte, a la maduración psicofisiológica (véanse, por ejemplo, los trabajos de la escuela de Piaget acerca de las "estructuras operatorias" adquiridas a cada edad) y, por la otra, lo que podría llamarse -en oposición a la aculturación- la "culturación": entendemos con ello esta educación ya presente por el sólo hecho

de "crecer" en el interior de una sociedad dada. La escuela no tiene por qué enseñar la práctica de la percepción; en cambio, puede (y debe) enseñar su teoría. Pero entonces ya no se trata de un "curso de imágenes" tal como este artículo lo enfocaba; a este nivel, sólo puede tratarse de diferentes enseñanzas más reflexivas, complejas y especializadas, necesariamente reservadas a los alumnos más grandes (últimos años, sobre todo) y a los estudiantes universitarios: fisiología de la percepción, psicología de la percepción, sociología y etnología de la visión, etcétera, o, también, estudio de las teorías semiológicas, pero de modo mucho más profundo, y ya próximo a las investigaciones en curso.

LA IMAGEN FOTOGRAFICA EN BUSCA DE SU FUNCION\*

Todos sabemos que la invención y el posterior perfeccionamiento de la fotografía han dado rudos golpes a la pintura, obligándola a reconsiderar sus metas. Por otra parte, la significación de la imagen depende siempre, como antes vimos, de su utilización: la imagen fotográfica no es consumida de la manera en que lo son una pintura, un grabado o un fresco. Actualmente, los fotógrafos conservan un status ambiguo, ya que no se pueden deslindar exactamente las aportaciones de la técnica, las del laboratorio y las del creador. Las grandes firmas están mucho más próximas al comercio y la industria que al estudio de arte. Tal parece que la imagen ha perdido una parte de su poder y de su prestigio desde el instante en que ha dejado de ser obra única -y firmada-, para perderse en la difusión masiva de la reproducción por millares de ejemplares. He aquí el sentido en el que una invención técnica puede modificar, aun trastocar, la función de la imagen en la sociedad.

El daguerrotipo, invento que permite una reproduc

---

\* Tomado de: "Introducción a la imagen", en: Anne-Marie Thibault-Laulan. L'image dans la société contemporaine, Ed. E. P. Denoël, París, 1971, pp. 27-30. Traducción de Miguel Fonseca.

ción totalmente mecánica de la realidad, fue saludado al aparecer en 1839, con un entusiasmo y una admiración cuyos alcances nos es difícil apreciar con exactitud. Durante una treintena de años, la tarea inicialmente asignada a los diferentes aparatos fotográficos (verdaderos furgones) fue la de no titubear frente a ninguna distancia, escalada o peligro, con tal de registrar la realidad. La guerra de Crimea, las planicies de Kansas donde se construían las líneas ferroviarias, el Monte Blanco, los desiertos egipcios; todo es documento, todo es pretexto para un reportaje. El mundo maravillado, se ofrece su propio espectáculo desprovisto de todo artificio. Poco después se descubren igualmente los recursos del retrato: los estudios especializados se multiplican tanto en Francia como en los Estados Unidos y a ellos se precipitan las gentes de todas las condiciones. "¡La Sociedad inmunda se abalanza como un solo Narciso!" exclama Baudelaire. Para comprender la amplitud de este fenómeno, es necesario recordar que el "retrato pintado" fue, durante siglos, el signo del éxito social, la consagración del prestigio o de la tradición. ¿Hay que asombrarse entonces de que el pueblo se vuelque a su vez hacia la pose favorable del joven soldado, de los tiernos esposos, de la abuela abrumada por el peso de los años?

¿Puede uno imaginar la cándida altivez de quienes entonces ya pueden, enmarcada, someter su muy parecida efigie a la admiración de sus visitantes? La fotografía permite al pobre, al menospreciado, una extraordinaria revancha -poco costosa, además- luego de siglos de humillación y de existencia en el menosprecio. El retrato es un desafío al tiempo y realiza el deseo de eternidad.

Mientras tanto, muy pronto despunta una "tentación" artística. La fotografía abandona el reportaje y se vuelve hacia el arte, es la época de la corriente artística, de las escenas alegóricas compuestas en el montaje. Se crean clubes, se organizan exposiciones (la primera, en 1893), se entablan apasionadas controversias. Nos parece, por desgracia, apreciar en esto una prueba de la insatisfacción, del resentimiento mezclado con celos que experimentan los fotógrafos en su confrontación con el arte consagrado, puesto que se intenta con ello imitar los cenáculos, las exposiciones, las camarillas.

Se produce una primera ruptura cuya repercusión nos parece considerable, cuando ciertos artistas, Man Ray y Moholy Nagy, por ejemplo, reivindican el derecho de la fotografía a crear imágenes no figurativas. Tal parece que esta corriente, nacida alrededor de los años treinta en

conexión con el surrealismo, continúa desarrollándose y ha prosperando, como luego veremos, en la imagen publicitaria que reclama para sí el Pop Art. "La crítica artística ha rehuído hasta el presente admitir que un objeto puede tener el mismo valor que un sentimiento o una sensación estética, con mayor razón si tal objeto lleva el nombre de una marca comercial. En un sentido, no obstante, el arte abstracto tiende ya a ser un objeto en el cual podemos ver el equivalente de la suma de los sentimientos últimos del artista".<sup>1</sup> Esta declaración de G.-R. Swenson muestra cómo los temas comerciales, los objetos usuales, aun cuando no sean insólitos pueden constituir un fundamento legítimo del arte.

En reacción contra esta tentación artística, los teóricos de la fotografía pura reivindican la exactitud y la verdad; al abandonar el artificio de los campos de batalla o de los estudios de retratos, los fotógrafos descubren el mundo de la cotidianidad de las grandes ciudades, aspiran a jugar un papel social al llevar los hechos al conocimiento de todos. Alrededor de 1935, el gobierno federal norteamericano encarga verdaderas encuestas sociales bajo

---

<sup>1</sup> Citado en Le Pop'Art por Lucy L. Lippard, 1969, Ed. Fernand Hazan.

la forma de reportajes fotográficos; así nació el documentalismo, que recogió el cine inglés y después el canadiense de esta última década. La fotografía de prensa se volvió desde entonces una verdadera profesión.

Finalmente, en la actualidad, el perfeccionamiento técnico de los equipos, en tanto libera al fotógrafo de la mayor parte de las restricciones anteriores, le permite convertirse en un artista, captando a través del visor el momento en que la imagen alcanza el equilibrio y la armonía de las formas. De esta manera, por ejemplo, las imágenes de Brassai, de Bill Brandt, de Cartier-Bresson, están cargadas de un contenido que desafía al tiempo.

Este rápido panorama de las ambiciones fotográficas no permite sacar conclusiones, cuando mucho podemos señalar dos tendencias fuertemente opuestas: una puramente objetiva, que no deja de explorar la realidad, de cercarla, de descubrirla; la otra, mucho más subjetiva, en la cual el hombre afirma su presencia detrás de la cámara y proclama la interioridad de su visión. Así volvemos a encontrar la ambigüedad fundamental de la imagen, a la vez semejante y diferente, a la vez presencia y ausencia. Lo que hemos llamado "las tentaciones" de la imagen fotográfica no hacen más que reflejar la doble aspiración de toda imagen, nacida de la materia pero vuelta hacia un más allá.

Q

Q

Q