

Sobre la existencia modificada por la imagen en movimiento



ARTÍCULO

Yesica Pamela Castro Figueroa
yesica.castro@alumnos.uacm.edu.mx
<https://orcid.org/0009-0001-9681-0037>

Resumen

Analizar al cine desde y con la filosofía es una tarea que debería estar en constante construcción. Aquí pensaremos al cine desde la imagen en movimiento que contiene la posibilidad de reconocer que afectar y dejarnos afectar, particularmente de modo alegre, es un ejercicio necesario de realizar en nuestra época, hasta creer que es ahí donde se manifiesta nuestra fuerza de existir. Consideramos que esta fuerza deviene de reconocer nuestros afectos a través de nuestras experiencias

Palabras clave: afectos, imagen, existencia, movimiento, narración

Abstract

The cinema analyzing from and with philosophy is a task that should be under constant construction. Here we will think about cinema from the moving image that contains the possibility of recognizing that affecting and letting ourselves be affected, particularly in a joyful way, is a necessary exercise to carry out in our time, to the point of believing that it is there where our strength to exist is manifested. We believe that this force comes from recognizing our affections through our experiences.

Keywords: Affections, Image, Existence, Movement, Narrative

A partir del análisis de ciertas creaciones de relato visual podemos complejizar y responder sobre los modos en que dichas creaciones nos pueden modificar como sujetos de nuestro tiempo. Recordemos cómo nació la creación del relato visual que hoy conocemos como cine. A finales del siglo XIX la ciencia en occidente se esforzó sobremanera por conjuntar fotogramas que permitieran construir una secuencia de imágenes que lograran mostrar la movilidad de una acción, de un detalle, un movimiento y su duración, es decir, pasar de la imagen fija que brindó la fotografía a una imagen en movimiento. Esto lo lograron, no sin constantes pruebas y errores, a partir de una serie de uniones que permitieron formar lo que hoy conocemos como secuencias. La creación de secuencias por medio de la unión de un fotograma a otro fue lo que favoreció la realización de lo que hoy conocemos como película.[1]

I

A inicios del siglo XX la creación de una película se fue gradualmente tecnificando, pues se convirtió poco a poco en una práctica más elaborada donde no sólo participaban la unión de fotogramas, sino que se comenzó a pensar en guiones, locaciones, adaptaciones y demás instalaciones que posibilitan la narración, cada vez más amplia, de un relato de vida, de una historia. Así, lo que hoy conocemos como cine es el resultado de esta suma de esfuerzos. El cine vino a mostrar la posibilidad de crear narraciones visuales, narraciones que poco a poco se fueron extendiendo y que lograron ser contadas a partir de un registro cada vez más amplio, en duración, en extensión, en registro visual. Narrar visualmente ha sido la función del cine. Aunque él no es el único que puede narrar un relato actualmente. De hecho, nos parece que el cine es una manifestación artística que está conformada por diversos grupos de técnicos especialistas en ingeniería, arte, diseño, publicidad, vestuario, audio, guion, dirección, etc., que suman su saber hacer, y participan en la construcción de la imagen en movimiento, la cual solíamos contemplar dentro de una sala especial de cine; y ahora es tan diversa y amplia la experiencia que podemos acceder a la sala desde algún hogar o simplemente en cualquier dispositivo que nos posibilite su reproducción. Ahora bien, el cine ha venido a mostrar espacios de posibilidad para las y los espectadores que lo contemplan. Estos espacios pueden ser de pensamiento, de entretenimiento, de diversión, de creación teórica, de construcción de imaginarios, de sensibilidades desconocidas, de dispersión, de acompañamiento.

1] Vid. Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière*

Las posibilidades son inmensas al adentrarnos en la narrativa de la imagen en movimiento. Es por esa inmensidad de posibilidades que deseamos explorar el mundo de la imagen audiovisual, fragmentar los diversos componentes que están haciendo funcionar a la máquina y analizarlos para poder comprender lo que se desprende de la relación entre el cine y las y los espectadores. Por ejemplo: nuestra mirada poco a poco se fue preparando y sorprendiendo con las imágenes que se pusieron en movimiento, pues cada vez son más sofisticadas y más elaboradas con la fuerte intención de asemejarse a la vida, a como vemos, sentimos y pensamos la vida. Por ello, cada vez nos especializamos, en saber ver los detalles o también en obviarlos, la exposición de diversas imágenes se da con la finalidad de entretener a un o una espectadora cada vez más ávida de asombro. La construcción de imágenes en movimiento para el cine es fundamental, pues es a través de ellas que se relaciona con el espectador o espectadora que aprendió a cuestionar, a no cuestionar, a soñar, a imaginar, a sentir, a vibrar con lo que la pantalla le mostraba. El cine genera espasmos, vibraciones, ensoñaciones, sí, y también genera desentendimiento con lo político y alejamiento de lo social en modo activo, pero sobre todo posibilita imaginar. La imaginación permitirá comprender todas las narrativas que se muestran en la pantalla, así sea que las hayamos experimentado en algún momento o no, pues el cine está tan conformado de códigos que permiten la inmediata comprensión de los relatos que más allá de alejar al espectador lo mantienen cautivo, observando cada detalle que se muestra en el cuadro, en el plano, en la secuencia que da la serie de imágenes que corren en conjunto hilando una idea que le permitirá, si no entenderla, al menos sí sentir su fuerza.

Así pues, tenemos que el cine[2] se formula a finales del siglo XIX[3] y se consolida en el siglo XX[4] como una manifestación artística con capacidad de potencializar horizontes, tanto visuales como sonoros en la nueva manera de percibir el mundo. Esta manifestación ha sido explorada en lo que fueron esos siglos y lo que va del siglo XXI.

[2] La palabra cine es la abreviatura del término cinematógrafo (1985), *Kinéma* movimiento, y *graphein* escribir, anotar. Dicha abreviatura se torna habitual alrededor de 1900. Es el arte de proyectar sobre una pantalla, delante de los espectadores, una obra integrada por imágenes que dan la ilusión de personajes y objetos en movimiento. Estas imágenes se encuentran la mayor parte de las veces establecidas por la fotografía. Sin embargo, pueden hallarse dibujadas (dibujo animado) bien sea directamente sobre el film, o bien sea, más frecuentemente, mediante reproducciones fotográficas de dibujos. Cf. Etienne Soariau, *Diccionario Akal de estética*, p. 272.

[3] *Ibid.*, p. 272. A partir del 18 de diciembre de 1895 (primera proyección en público de una película de los hermanos Lumière), un periodo donde la película denominada muda era representada al público con un acompañamiento musical libre.

[4] *Id.* Sólo muy progresivamente puede afirmarse que hacia 1915 ha ido adquiriendo el cine su rango indiscutible dentro de las artes.

Además, es una de las artes que hace uso de técnicas y de tecnologías que están puestas en función de una creación de relato, acompañadas de imágenes en movimiento. Es ahí, en la muestra del relato por medio de la imagen-movimiento, donde creemos que se encuentran depositadas las afecciones que inciden en nuestro modo de experimentar el mundo, en el modo en que se modifica nuestra propia existencia. Es cierto que el cine cuenta con técnicas especiales que permiten la persuasión del o la espectadora y que además son capaces de afectar mientras contempla la película, pero de eso a que reconozca toda la relación de afecciones, todo ese diálogo y baile interno que está teniendo con la película es completamente la experiencia que queremos analizar.

En *Verdad y Belleza*, Crescenciano Grave explica la Estética de Hegel sobre la función que el arte ha de tener a lo largo de la historia de la humanidad. Nos plantea, el autor, que el espíritu tiene al arte para salir y recoger la idea, es decir, reconocerse en un afuera y regresar más completo de sí mismo. Así pues, el arte, pensado en su fuerza creativa y de manifestación de la idea, es lo que le permitió a Hegel ver cómo la humanidad fue capaz de crear la forma más bella de manifestación de la verdad; ya fuera por medio de pinturas o de esculturas, la humanidad fue capaz de crear los más bellos cuadros y las más perfectas estatuas, y debido a esa observación y a ese sistema de estudio es que esas creaciones han de ser consideradas como arte.[5] Aquí no pretendemos deliberar en torno a si nuestro objeto de estudio es arte o no lo es. Por ejemplo, la teoría crítica de la industria nos ha de señalar que el cine está pensado para las masas, y como tal no es digno de una postura seria pues, además, está prediseñado para persuadir a nuestros sentidos y los sentidos jamás nos volverán a engañar. Pero, por otra parte, el cine también es considerado como el séptimo arte, en tanto que técnica creadora de imágenes y desatadora de imaginaciones. Nos adscribimos a esta segunda posición porque convergemos con la idea de pensar al cine como potencializador en los afectos humanos.

Si atendemos a la primera posición, pensar que en el cine se pueden modificar nuestros modos de existencia por medio de la imagen en movimiento pareciera ser una barbaridad, ya que a simple vista esto es considerado sin más una manipulación de los estados del ánimo, una quimera cuentacuentos que quiere confundirnos y embelesarnos, pero la fuerte intención que tenemos es hacer ver que no, que nuestras pasiones más intrínsecas y de fuerza para nuestra existencia se develan a través de una relación con la imagen en movimiento y que además se ven continuamente potencializadas a convertirse en afectos.

[5] Crescenciano Grave Tirado, *Verdad y Belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, pp. 76-77.

Nuestra existencia está siendo manipulada, se dirá, pero lo que aquí no intentaremos será desmentir o entregar una verdad, sino que nos esforzamos por hacer ver cómo es posible que el cine modifique nuestra existencia a partir de todas las posibilidades de vida que contiene consigo la narrativa visual, es decir, el o la espectadora será aquel sujeto que sea parte de una dialéctica afectiva de la imagen. En este sentido, valdría la pena preguntarnos por lo siguiente: ¿Cómo es posible que el cine transmita afecciones? En general, nos interesa saber ¿Cómo es posible que el cine construya afectos en las y los espectadores?

Esto lo pensamos responder más allá de la técnica adecuada que permite manifestar la más bella afección, o la más clásica fórmula de la narratología, lo que pretendemos es hacer un análisis que permita responder cómo el cine modifica los modos de existencia de las y los espectadores. En principio nos atrevemos a sostener que el modo más cercano es, la dialéctica de la imagen; en este caso dialéctica de la imagen en movimiento. Es decir, nos parece que las y los espectadores son capaces de padecer los afectos más adecuados debido a las afecciones que reciben de la imagen en movimiento y por ello deciden constantemente asistir a dejarse afectar.

En este sentido, la fuerza de este trabajo radica en mostrar cómo es posible que las y los espectadores perciban modificada su existencia al mantenerse en relación con el cine. Es pertinente hacer notar que el cine nos interesa porque bajo el cobijo visual que nos genera la imagen en movimiento es que podemos distinguir que existe una fuerza que permite reconocer la serie de afectos que nos potencializan y que nos invitan a obrar más que a padecer, aunque a veces sean indistinguibles.

Detengámonos a hablar un momento sobre la imagen. La imagen como idea sensible que necesita ser materializada para poder mostrarse a los ojos de los demás y ser comprendida, analizada, pensada y hasta deseada, es lo que ha permitido que la humanidad cada vez necesite acercarse con más fuerza al acto creativo. La imagen nace del acto de imaginar. Así lo dice Spinoza en la proposición XXVII de la parte tercera de la *Ética*:

Por el hecho de imaginar que experimenta algún afecto una cosa semejante a nosotros, y sobre la cual no hemos proyectado afecto alguno, experimentamos nosotros un afecto semejante. Demostración: Las imágenes de las cosas son afecciones del cuerpo humano, cuyas ideas representan los cuerpos exteriores como presentes a nosotros (por el Escolio de la Proposición 17 de la Parte II), esto es (por la Proposición 16 de la Parte II), cuyas ideas implican a la vez la naturaleza de nuestro cuerpo y la naturaleza presente de un cuerpo exterior. Así pues, si la naturaleza de un cuerpo exterior es semejante a la naturaleza de nuestro cuerpo, entonces la idea del cuerpo exterior que imaginamos implicará una afección de nuestro cuerpo semejante a la afección del cuerpo exterior, y, consiguientemente, si imaginamos a alguien semejante a nosotros experimentando algún afecto, esa imaginación expresará una afección de nuestro cuerpo semejante a ese afecto, y, de esta suerte, en virtud del hecho de imaginar una cosa semejante a nosotros experimentando algún afecto, somos afectados por un afecto semejante al suyo. Y si odiamos una cosa semejante a nosotros, en esa medida (por la Proposición 23 de esta Parte) seremos afectados por un afecto contrario, y no semejante, al suyo[6]

En este sentido entendemos imaginación y pensamiento como un mismo acto, y es en ese gesto donde se crea la imagen, pero también la imagen participa de cada detalle, arista y momento de lo vivo, cada paso y transformación de esto genera una imagen distinta, lo mismo de las cosas que existen en el mundo. Es decir, un paisaje es una imagen de paisaje, una ciudad es una imagen de ciudad, en este sentido la imagen está muy vinculada al *eidos* platónico, donde imagen e idea son una sola expresión de la forma de algo, pero qué pasa con un paisaje que puede descubrirse en múltiples paisajes y por lo mismo en multiplicidad de imágenes.

La imagen como impronta, como pensamiento, como sensibilidad, como fantasma o como simulacro, ha estado presente en varios momentos de la historia de la humanidad, su reflexión no ha sido menor. Tan es así que la salida adecuada que se buscaba para manifestar la forma interna en que la idea nos interpelaba fue plasmarla para crear un registro de ella en un muro y así materializarla, ya fuera en el tronco de un árbol o sobre la tierra, en fin, las formas fueron varias y todas ellas buscaban materializar y hacerle ver al otro la imagen que se le representaba en el pensamiento. Hablamos de imágenes creadas. La pintura ha sido una de las actividades y creaciones que la humanidad ha manifestado para poder ensayar registros de lo que deviene en idea, imagen o representación de algo o alguien.

[6] B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 227.

El ánimo por mantener vigente el registro de algo, por encapsular un momento, una acción, un instante, se manifestó con la fotografía, gracias a la creación de la cámara es que fue posible hacer un registro que evidenciara lo que se presentaba frente al ojo humano.[7]

Por otra parte, uno de los grandes problemas en la historia de la filosofía ha sido el movimiento. Por ejemplo, los presocráticos se preguntaban por qué las cosas en la naturaleza cambian y más bien no se quedan fijas. Entre ellos, fue Heráclito quien afirmó que todo fluye, es decir, que todo está en constante cambio, también recordemos a Parménides, quien señaló con gran cautela que hay un ser que subyace a las cosas y este es fijo. Así, en los clásicos encontraremos otro filósofo que continúa dilucidando este horizonte, Aristóteles en la *Física* nos dará una amplia definición de lo que entiende por movimiento.[8] Este problema tuvo continuidad con el auge del pensamiento occidental, Hegel y su sistema de construcción de la realidad tomó como base el método dialéctico para demostrarnos que todo cambia y que puede ser explicado a partir de la historia. Ahora bien, el movimiento lo intentaremos mencionar aquí no como el modo aparentemente evidente de desplazamiento por el espacio de un cuerpo o de un estado a otro; en todo caso queremos estudiarlo como esa fuerza que provoca que algo cambie de un modo a otro y que ese algo es propio del ser que cambia.

Ahora bien, hemos visto cómo se logró capturar la multiplicidad de imágenes que tiene una vida o cómo a partir del movimiento es posible concebir el cambio de un estado a otro, pero donde seguimos observando aparentemente al mismo ser y en realidad estamos presenciando su transformación más sutil, es posible afirmar que es justo en la conjunción de imagen y movimiento que podemos encontrar la alquimia de la vida, de los afectos. Conjuntar imagen y movimiento implica analizar el impulso, la fuerza, la óptica que nos mostrarán, en algunos casos intempestivamente, las vidas, ciertas vidas que nos conducen a reconocer cómo algo cambia, cómo tiene fin o cómo se transforma en otra cosa sin dejar de ser lo que es, dicho así, parece completamente la esencia del entretenimiento, poner a la o el espectador a mirar, a asombrarse, pero hay que considerar la parte participativa que tienen ciertas miradas, participativa involucrada, es decir, participar del modo como fluye la imagen en movimiento para poder capturar todo el proceso de cambio de una imagen, el nudo de las historias a través de la literatura está ahí, en el clímax, en la vuelta de escena, en las transformaciones.

[7] “[...] La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones [...] al mismo tiempo la fotografía deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de ese material: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica” (Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 28).

[8] Cf. Aristóteles, “Física”, en *Física / Acerca del Alma / Poética*, pp. 79-80).

Conjuntar imagen y movimiento, pues, nos permite reflexionar de la mano de Deleuze, por el modo en que nuestro pensamiento participa de eso que ve [9]. La construcción de imágenes ha venido a transformar el modo en que pensamos, sí, pero también el modo en que interactuamos en y con la vida. La imagen en movimiento nos invita a reconocer que eso que ocurre en un encuadre muy bien se puede vincular con procesos de nuestras propias particularidades.

II

Por imagen en movimiento entenderemos el ejercicio que un conjunto de técnicas llevan a cabo y que podemos ver conjugadas en manifestaciones artísticas tales como el cine, las series de televisión, los videos musicales, entre otros. Como lo hemos mencionado, el cine es un arte creado hace poco más de un siglo, en realidad es un arte muy joven, que se compone de técnicas que disponen fotogramas en movimiento y que crean una relación de imágenes que no le comunican algo al o el espectador, sino que le invaden de afecciones y es posible que hasta le creen afectos.[10] Así, la relación de imágenes en movimiento será uno de los recursos primordiales para pensar y analizar los modos en que se modifica este sujeto.

El cine como objeto de estudio, analizado desde la filosofía, nos parece pertinente en tanto que nos permite visibilizar y ejemplificar las condiciones que posibilitan la fuerza con que deseamos ciertos afectos y potencializamos formas del vivir que nos pueden ir mermando la propia vida y/o aumentando la fuerza de la existencia. Además, nos parece importante que la filosofía dé cuenta del pensamiento que se realiza en su tiempo, y pensar filmicamente es un modo que nos parece pertinente para poder responder, a partir de cierto trabajo cinematográfico, sobre las afecciones que nos habitan corporal y socialmente. Podemos decir que una particularidad que distinguimos en los sujetos de este tiempo, es la continua relación con lo visual para encontrar o crear una narrativa que le dé vitalidad; además, creemos que por medio de las afecciones uno accede a la imaginación que brinda tal o cual afecto,[11] es decir, pensamos que la espectadora o el espectador que participa de ver una película decide hacerlo porque sí y porque está ávido de recurrir a “cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo”.[12]

[9] “[...] Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia [...] Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos” (Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, pp. 11-12).

[10] A. Badiou, *El cine como acontecimiento*, pp. 47-48.

[11] “Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión” (Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Libro III, definiciones, III, p. 200).

[12] *Ibid.*, p. 214.

Por ello, asistir a ver una película puede estar en dos dimensiones, la primera, por solo verla: y la segunda, por participar en una relación de afecciones, que le aumenten o favorezcan, su capacidad de obrar.

Ahora bien, la experiencia la generamos a partir de las vivencias que obtenemos en nuestra existencia, ¿de qué artífices nos valemos para incrementarla? Las sociedades, desde el siglo pasado y hasta nuestros días, han adoptado modos particulares de crear imágenes; uno de ellos, es la imagen movimiento (cine).[13] Si una imagen nos obliga a verla, a pensarla, es porque nuestras sensaciones están participando en un diálogo con ella y con nosotras; las ideas se nos comienzan a articular y desarticular en cuanto este fenómeno sucede. Si logramos imaginar-pensar conforme a nuestros deseos, podremos incrementar nuestra potencia de vida. Para ello debemos tener presente nuestra capacidad de generar experiencia. Y decimos generar experiencia particularmente con dos tonos: sensaciones y afecciones (que a la postre se convierten en afectos). Cuando estamos frente a una imagen que de pronto nos hace reparar en su existencia y no dejamos de pensarla, de uno u otro modo, pasamos de lo singular de su existencia hasta darle un sentido de asociación y semejanza.

Decir esto es decir que nuestras sensaciones generan una comunicación directa con la imagen que se presenta para hacernos saber algo, ese algo sobre todo tiene que ver con nosotros y nosotras y con nuestra relación en y con el mundo, es decir, nuestras sensaciones propician empatía o extrañamiento. Así pues, creemos que estar en relación constante con otras formas de existencia en el mundo y participar con ellas y por ellas nos permite saber que la creación de otras formas de habitarlo son posibles. Es decir, que las imágenes que sentimos en el mundo nos generan experiencias singulares que nos derivan en emociones que nos permiten imaginar y ver diversas imágenes que existen en el mundo y en nosotros y nosotras.

[13] Discusiones actuales con historiadores del arte, que deciden tomar el trabajo teórico de Gilles Deleuze, afirman que fue un atrevimiento de la industria establecer el neologismo cine como el modo de definir a lo que se viene produciendo visualmente con las diversas técnicas que ocupa tal industria. Uno de los modos más presentes en que se decide definir a todo tipo de producción audiovisual es como imagen movimiento, justo como lo planteó el filósofo francés. En este trabajo nos asimos de ese modo, aunque consideramos que es necesario entrar en este debate sobre cómo nombrar al cine con todo lo que las diversas técnicas y actualizaciones de este quehacer (en conjunto con la filosofía) implica.

III

Sobre la experiencia modificada por la imagen en movimiento podemos decir que la entendemos como ese modo de conectarnos con la *otredad* por medio de nuestro cuerpo, es decir, por medio del diálogo que genera nuestro cuerpo con las demás corporalidades por diminutas que parezcan; cualquier existencia que esté en contacto con nosotros y nosotras, como gérmenes, átomos, bacterias, son ejemplos de cuerpos que están todo el tiempo en contacto con alguna parte de nuestro cuerpo y quizá a simple vista no se ven, pero no por ello dejan de estar. Así, creemos que todo el tiempo estamos siendo invadidos e invadidas de formas de vida, unas veces las reconocemos, otras no, y aunque la gran mayoría las pasamos inadvertidas, no nos detenemos a enterarnos que ahí están y que se encuentran dialogando con nuestro cuerpo. Por medio de las sensaciones que damos cuenta de su presencia, pues las sensaciones nos han de advertir sobre su existencia, debido a ellas damos cuenta de los efectos que alcanzan a tener en nosotros y nosotras. Así, por medio de las sensaciones reconocemos las diversas temperaturas, los cambios corporales, las variaciones espaciales, y con ello podemos advertir el modo como podemos presentarnos al mundo. De ahí que creamos que por medio de las sensaciones se puede acceder a un tipo de experiencia.

Cuando miramos que una navaja está deslizándose sobre un ojo[14] y que poco a poco lo va separando de su unidad, es difícil mantener la mirada fija sin sentir algún tipo de sobresalto porque el efecto que acaba de generar dicha imagen ha detonado diversas sensaciones.[15] Pueden suceder dos escenarios, uno donde nos sentiremos asombrados y no cerraremos los ojos, no quitaremos la mirada de la imagen hasta enterarnos qué sucede con ese ojo que está siendo rebanado o, segundo escenario, podemos no soportar más esa imagen porque ya las afecciones que nos invadieron están provocando un afecto del que creemos ya no salir jamás y decidimos dejar de mirar, aunque con lo que hemos observado damos perfecta cuenta de que una afección nos colapsó, nos está manteniendo quizá en el escenario de la idea inadecuada que nos ha dejado aturdidas/os y confundidos/as. Por ello, las sensaciones y los afectos dan cuenta del modo en que nos desenvolvemos corporalmente. Hemos de mencionar que por afecto entenderemos lo que apunta a continuación Baruch Spinoza:

[14] Esta referencia está pensada sobre todo en la imagen del filme *Un perro andaluz* de Luis Buñuel [*Un chien andalou*, Luis Buñuel, Francia, 1929].

[15] Harun Farocky en su obra *Desconfiar de las imágenes* nos habla sobre la construcción de una imagen para persuadir una audiencia, de hecho, los modos como procede y cómo se funda la industria cultural están situados en ese fundamento de creación de imágenes, sonidos, o estilos sobre la creación de objetos de dar a consumir a cierto público y para cierto fin. La intención de este análisis está situado, sobre todo, en el poder que ejercen las imágenes en los sujetos que las observan, pensamos particularmente en el poder que potencializa una imagen, pues creemos que es debido a ellas que podemos afirmar y dar fuerza a las sensaciones que nos invaden y, sobre todo, que podemos crear afectos que aumenten nuestra capacidad de existencia.

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. *Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión.*[16]

Como podemos distinguir, si logramos ser causa adecuada de una afección, entonces aumentaremos la potencia de nuestro cuerpo, pues dicha causa nos invita inmediatamente a la acción. Sin embargo, entendemos que en distintas ocasiones solemos afectarnos de pasiones que nos detienen. Recordemos que la pasividad disminuye o perjudica nuestra capacidad de actuar. Justo es en este registro donde creemos se encuentran las afecciones, en un plano de confusión, de alegrías desbordantes y de horrores infinitos, pero para acceder al plano del afecto hemos de profundizar más con la imagen y no hemos de dejar cerrar los ojos hasta que nuestra mirada logre tal afecto que tenga claridad de lo que le sucedió con dicho encuentro.

Lo anterior, lo consideramos como un proceso en donde el cuerpo se relaciona de infinitos y finitos modos con lo otro y consigo mismo para dar cuenta de su existencia, en y con el mundo. En ese sentido creemos que la imagen contiene una capacidad particular para articular y desarticular lo que un cuerpo puede, siguiendo la afirmación del filósofo neerlandés. Por otra parte, nos interesa dar cuenta de lo que entendemos por sensación, y para ello recurriremos al pensamiento de Aristóteles pues consideramos que su reflexión acerca de las sensaciones nos permite acercarnos a lo que deseamos enunciar con respecto al cuerpo y las experiencias que generamos por medio de lo que sentimos. El pensador griego nos menciona lo siguiente en lo que a sensación comprende:

[...] la palabra «sensación» [tiene] dos acepciones, la una potencia y la otra en acto. Y lo mismo «sentir», ya sea en potencia, ya en acto. Comencemos, pues, hablando como si padecer, ser movido y estar en acto fueran lo mismo: desde luego, el movimiento constituye también un cierto tipo de acto, si bien imperfecto, como quedó dicho en otro lugar. Por otra parte, todos los seres padecen y son movidos por un agente que está en acto. De ahí que –como dijimos– en cierto modo padecen bajo el influjo de lo semejante y en cierto modo bajo el influjo de lo disemejante: padece, en efecto, lo disemejante pero, una vez afectado, resulta ya semejante.[17]

[16] Cf. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, parte III, definiciones, pp. 200.

[17] Aristóteles, "Acerca del alma", V, 417a15, en *Física / Acerca del Alma / Poética*, pp. 339-340.

Así, padecemos en tanto nos relacionamos en y con el mundo. Padecemos en tanto nos encontramos frente al agente que se encuentra en acto, el agente podemos imaginarlo como la imagen movimiento que se corre en el enmarque de una pantalla o como las escenas de realidad que pasamos dibujando día a día. El mundo tanto de la imagen-movimiento como de lo que entendemos por realidad, tiene su potencia justo en las semejanzas y las desemejanzas que sentimos y que nos afectan. Así como pensamos que la imagen da pie a la generación de experiencia, también creemos que es necesario volver a la experiencia una imagen. Una imagen con posibilidad de ser narrada, descrita, escrita, que permita por medio del uso del lenguaje ser expresada y compartida, y justo de esa manera permanecerá viva, permanecerá en acto. En un acto que, mediante un afecto, mueve el mundo, y que procura existencias, si no menos pasivas, por lo menos sí con más posibilidad de acceder a vivencias otras.

¿Qué dice una imagen?, ¿Cómo lo dice, por qué debemos atender aquello que creemos nos está diciendo? Es cierto que las imágenes se mueven, fluyen, no están situadas en un solo lugar, van con nosotros, nos acompañan, las registramos en nuestra memoria y van dialogando: fotografías, pinturas, estampas, postales, gráfica, esquemas, cualquier manera en cómo concibamos su singularidad es como nos estará anunciando modos muy particulares del mundo y de nuestro mundo. Sin embargo, qué nos dicen, por qué ciertas imágenes pueden detenernos el andar para concentrarnos completamente en ellas. Creemos en la fuerza de las imágenes y en su poder de crear afectos. Si nos detenemos en esa afirmación podemos dar cuenta de la participación constante y permanente que tiene nuestro cuerpo con el decir de las imágenes. Ese decir que es meramente sensitivo y que deriva en un intelecto y una razón que no están desvinculados de sus sensaciones, afecciones y que logran nombrar un afecto. ¿Con qué lenguaje la imagen nos dice algo? [18] Con el lenguaje de la expresión ontológica, estética y epistemológica, la imagen nos enseña a decir y pensar cosas que no habíamos pensado, nos da vocabulario que desconocemos o en el que ni siquiera habíamos reparado.

[18] Con respecto a la imagen queremos profundizar en los modos como John Berger nos hace pensar con ella y desde ella: "Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver" (John Berger, *Modos de ver*, p. 10).

La imagen contiene en su conjunto otros conjuntos de imágenes, estos conjuntos de imágenes los reconocemos y los vemos no como una unidad aparte, sino como una parte del conjunto general de la imagen, en ese sentido “[...]Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros nosotras mismas. Nuestra visión está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros y nosotras tal cual somos”.[19] Así, estos conjuntos de imágenes nos permiten la multiplicidad del decir desde el cuerpo hecho lenguaje: de un cuerpo que está en relación continua con el decir de una imagen; de una imagen que produce sensaciones y afecciones que devienen afectos y por tanto acción, acción para el cuerpo.[20]

[1] *Ibid.*, p. 9.

[2] Entendemos, pues, que el decir de la imagen está en donde sea que una imagen se muestra. Las imágenes en su conjunto crean, se mueven y significan el mundo que habitamos, en palabras de Gilles Deleuze: “Hay imágenes. Las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la mente o en el cerebro. Al contrario: el cerebro es una imagen entre otras. Y las imágenes no dejan de actuar y reaccionar unas sobre otras, de producir y de asumir. No hay diferencia alguna entre las imágenes, las cosas y el movimiento” (G. Deleuze, *Conversaciones (1972-1990)*, pp. 69). Sirva esta unión de la imagen, las cosas y el movimiento para decir que la fuerza de una imagen está en su capacidad de afectar un cuerpo y permitirle vincularse con otros cuerpos. Seguir esta línea de pensamiento nos ha permitido procurar el discurso de una imagen que está en movimiento y que abre su singularidad a una multiplicidad de imágenes que conviven en todo tiempo con nuestro ser en el mundo.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Aristóteles. *Física / Acerca del Alma / Poética*. Traducción y notas de Guillermo R. De Echandía. Madrid, Gredos, 2014. (Colección; Grandes Pensadores, núm. II)

Badiou, Alain, *El cine como acontecimiento*. México, Paradiso Editores / Universidad Iberoamericana, 2014. (Colección; Estancias)

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia, Pre-textos, 2013. (núm. 705).

Berger, John. *Modos de ver*. Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones (1972-1990)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia, Pre-textos, 2006.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984. (Colección; Paidós Comunicación, núm. 16).

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Traducción de Julia Giser excepto el prólogo y “De la A a la Z”, traducción por Agostina Marchi. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

GRAVE Tirado, Crescenciano. *Verdad y Belleza*. Un ensayo sobre ontología y estética, UNAM, México, 2002.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción de Vidal Peña García. Madrid, Tecnos, 2007. (Colección, Los esenciales de la filosofía.)

Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. Traducción de Lourdes Sánchez de Tagle. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Cinematografía

Un perro andaluz de Luis Buñuel [*Un chien andalou*, Luis Buñuel, Francia, 1929].