



ABRIR CAPÍTULO 5

CAPITULO 6 - IMAGEN Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEAS.

En relación al sentido, y a la verosimilitud, la técnica parece haber colmado ya muchas de sus expectativas. Sin embargo, en relación a las interrogantes y perspectivas estéticas de la imagen contemporánea, en relación a esa forma de entender lo imaginativo que encuentra en los procesos cibernéticos su principal protagonista, las aproximaciones realizadas hasta ahora nos muestran confusas y contradictorias versiones. La imagen contemporánea parece, por un lado, haber cumplido la tarea, construyendo una estética final donde las grandes dudas se despejen en la potencia de las mejoras técnicas; por otro, simultáneamente, parece habernos conducido a un amargo callejón sin salida en el que ya no quepa hablar sobre sus perfiles o límites, sobre sus devenires históricos, porque todo su pasado y toda su exterioridad han quedado engullidos en la propia irreversibilidad de su presente, en un presente que no permite hablar ya de viejas o gastadas herramientas, tanta es la perfección que lo inunda.

Nuestra época no parece tener ninguna continuidad con su pasado o con su presente -vivimos en un presente futurizado-, y si en ella no sucede tiempo, tampoco existe permiso para apoyarse momentáneamente en el fugaz apoyo del recuerdo, aunque sea, tan sólo, en aquello que todavía parece tener importancia. Parece imposibilitada la recogida, siquiera parcial, de algún principio que comprenda, o ponga en discusión activa, la contingencia de los procesos, su circunstancial posición frente a la exterioridad que les rodea; una exterioridad que daría cuenta, sin lugar a dudas, de su propio transcurrir como existencia, de su necesaria posibilidad de hablar de sí. La imagen contemporánea evade el contacto con su alteridad, y, por supuesto, la comprensión de los profundos factores que van ligados a la creatividad metafórica y a las posibilidades de auto-reflexividad. Las más diversas posturas oscilan enredadas, desde la posición más apocalíptica, que considera la preeminencia técnica y su carácter de simulación como exageradamente opacos a la sociedad, y como terriblemente omnipotentes; hasta la más extremada, que viene ligada a una euforia enloquecida sobre las posibilidades de la imagen, asumiendo sus presupuestos como los propios de un instrumento de emancipación inminente para el *presente-futurizado* del ser humano.

Sólo en casos contados se apunta a los límites, implicaciones y opciones vitales de la imagen en los procesos actuales de estetización; la interactividad, el diseño por ordenador, las capacidades virtuales de la imagen, se muestran, simultáneamente, como el nuevo credo y la nueva impotencia de nuestra época. Y sin demasiado miedo a equivocarnos, será probablemente la euforia la que marque el predominio de la imagen en los próximos años, aprovechando de manera cómplice esa dimensión oscura del apocalipticismo que cierra las puertas a una comprensión equilibrada de nuestro tiempo, ayudando a transformarla en una clara evasión del mundo. Lo social, como elemento catalizador del tiempo, y lo material, como elemento de contigüidad de todo apercibimiento del mundo, son, y posiblemente lo serán todavía un tiempo, evadidos de nuestra sensibilidad, aunque nada nos diga, a pesar de todo, que puedan permanecer eternamente ajenos a su piel y al sucesivo roce de las horas.

La imagen digital nos plantea un análisis difícil. Pero son las dudas sobre la euforia ciega en los procesos las que han determinado nuestra actitud de partida, tal vez porque la propia virtualidad de la imagen puede estar cuestionando cada vez menos la prepotencia de las imágenes, reforzándola, justificándola o legitimándola más que nunca; recubriendo la sensibilidad, en una forma que viene a evacuar, sin reparos, la garantía estética, social y epistemológica del cuerpo. El tiempo del cuerpo parece ya no existir, acentuando la identificación de la sociedad con las nuevas formas de visualidad, obviando sus propios puntos de complicidad con el poder, evacuando las muestras de resistencia que van, sin embargo, implícitas en el propio tejido de la sensibilidad.

Nuestro planteamiento viene a confirmar que existen recorridos en la imagen contemporánea que no tienen nada de benevolentes, pero, que lejos de impulsarnos a pensar que nos hemos vuelto todos locos, tampoco parecen tener, definitivamente, nada de inexorables: no podemos prescindir de una exterioridad que nos envuelve, de un tiempo que nos aborda en su transitoriedad. Podemos pensar que una de las condiciones de posibilidad de cualquier imagen vivible, y de su correspondiente convivencia y conflicto, es la sensibilidad, algo que nos impide aislarnos del presente, de su constante fuga frente a nuestra caducidad como individuos, como productores de un saber en proceso de envejecimiento. Ocuparemos, por tanto, este apartado para situarnos en el punto donde convergen los dos grandes simulacros de la imagen contemporánea: el optimismo y el apocalipticismo comunicacional.

6.1 IMAGEN Y SOCIEDAD EN EL SISTEMA PLANETARIO

6.1.1 La hipótesis de la innovación estética.

6.1.1.1 *Arte virtual*

En la contemporánea tecnología audiovisual (como también sucedió con la fotografía hace un siglo, y con el descubrimiento de la perspectiva hace muchos más) hay elementos que apuntan a reconsiderar el “ver” tan sólo como un intermediario en el conocimiento, más allá de una división en arquetipos y cosas, y más bien lejos del obsesivo mito de la adecuación o de la fantasía de coincidencia con la imagen. Pero, si en gran parte de la historia del arte la mirada se ha visto implicada con el cuerpo, rompiéndose en él, aunque fuera en contraste con las formas hipostasiadas de lo bello o de la analogía con la naturaleza, o en las formas soñadas de la sublimación romántica y vanguardista del espectáculo, la transitoriedad de la visión tecnológica virtual se escapa a la sensibilidad, aproximándose a una apoteosis de lo no visible: la imagen se justifica por su cálculo, sus marcas son algorítmicas, digitales, potenciales, producidas por analogías maquínicas. Los restos de problematicidad de la fotografía son solucionados con un “ver” sustituido por una máquina informacional, por un cerebro que se hace partes, en una ruptura definitiva con la “mirada natural”; los fragmentos plásticos y la apariencia sensible de los ojos es evadida en la distancia matemática del pixel; las relaciones infinitas de los objetos son evacuadas en el cálculo programado de sus funcionalidades. Lo matemático hace secundario lo visualizable, la imagen sintética tiende a no significar nada experimentable corporalmente, sino sólo reconstruible mentalmente.

Mientras el Arte siempre ha intentado imitar a la naturaleza como productora, y no como producto, la imagen sintética abre y cierra el proceso en las matemáticas, decide sobre la pantalla. En ella se ve una imagen, pero detrás de ella está siempre un modelo, un producto que da paso a una producción probabilística, un mundo posible encerrado en una tecnología o en un mito redentor. Se ha invertido el proceso: no se ve el objeto, pero se ve y se sistematiza su ausencia; la máquina sustituye al orden cosmológico, lógico y sólido de lo material por la ingravidez del ordenador, por una configuración tecnológica de la “ausencia”. Lo virtual, como modo de tratar la imagen, indica que no hay sentido detrás de las imágenes sino un simple *logos* plasmado en su superficie; el mundo del *pixel* constituye átomos electrónicos,

descomponiéndose más allá de la realidad óptica, al modo de una especie de plastilina signica, de una desmaterialización en la que la realidad y el mundo virtual se mezclan; el artista cibernético puede ya elegir jugar con el caos, puesto que el ordenador le permite abandonar la esfera de lo cognoscible para entrar en el campo de lo nunca visto o pensado; el ojo parece un ojo nómada, sin punto de vista centrado, convirtiendo al arte en el simple goce de la mutación en las formas.

Pero, ni el operador ni el creador son ya responsables del arte, el arte es un arte-sistema, y la estética es sólo un recorrido sin cuerpo en un proceso idealizado, sin implicaciones físicas ni responsabilidades en el proceso, sin territorios que explorar ni nuevos campamentos que montar. No se puede hablar ya de ser, sólo de superficie, pero no de una superficie cualquiera, sino de una superficie modélica; no de un logos como acontecimiento, sino de un logos matematizado. Parecería como si a través de la descomposición de su visibilidad, la imagen sintética restituyera de nuevo el "lejano" que Benjamin veía perdido con la reproducción técnica; pero su lejano no tiene ya distancia, está ya demasiado cerca y demasiado lejos a la vez. La realidad sintética parece moverse en el dominio de lo inmaterial, no traicionando nada, rompiendo la dicotomía de las formas a base de sustituirla por su propio modelo anticipatorio.

En lugar de avanzar hacia la autotransparencia, la sociedad de las ciencias humanas y de la comunicación generalizada parece orientarse a lo que de un modo aproximado se puede denominar fabulación del mundo [...] eso que llamamos la realidad del mundo es algo que se constituye como contexto de las múltiples fabulaciones.¹

Hay un precio que pagar: el camuflaje de la sensibilidad. Tenemos levedad en la materia pero también una ausencia de vivencias que den cuenta de ella. La imagen siempre ha querido validarse y repetirse a sí misma, pero ahora lo hace en el ejercicio de una mirada vacía; navegamos mucho más inciertamente que *Ulises*, sin saber ya ni tan siquiera los propios límites de nuestros anhelos, sin poder *confiar* en las sombras que se escriben en el horizonte, habiendo prescindido definitivamente de los accidentes del camino, de las ilusiones vitales, de las inacabadas y esperanzadas incertidumbres, en un universo que se nos escapa ya de las manos, precipitadamente modélico.

¹ Vattimo, Gianni. *La sociedad Transparente*. Paidós. Barcelona, 1990. Págs. 107-108

Deleuze, en *Proust y los signos* ² hablaba de transversalidad, de esa transversalidad que abre espacios de encuentro, que se introduce en lo imaginario, anulando la estructura rígida de los saberes y de las verdades cerradas, eliminando la dinámica del círculo paranoico, aquella que quiere recuperar el modelo del espejo. Una transversalidad que emergía en una época en los propios límites de la imagen y que ahora debe recuperarse de otra manera. Nuestro espejo es, frente a la transversalidad, más exacto que su imagen, difícil es reconocer, por tanto, sus excesos, diferenciar su propia paranoia de su propio pensamiento único. Si la transversalidad es una movilidad permanente, sólo podrá recuperarse ahora como una *potencia incierta* en el interior de la actualización mental, como el límite indeterminado y expectante de una incertidumbre final, ajeno a un simulacro siempre previsto, a un reloj que se para siempre en el penúltimo segundo, a un simple paso del tiempo dislocado, anticipado y sobrepasado; la sensibilidad será su espacio extensivo, el punto de inflexión que quiere recuperar su límite y dejarse limitar por él, el nudo y el pliegue que se suceden con la sorpresa de lo contradictorio, con la fuerza de lo reconocido o de lo dolorosamente frustrado en el propio tejido de la piel. La sensibilidad recompondrá la relación de la inteligencia con los sentidos.

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad. Los signos mundanos y los signos amorosos son interpretados por la inteligencia de dos formas distintas. Pero no se trata ya de esa inteligencia abstracta y voluntaria, que pretende encontrar por sí misma verdades lógicas, tener su orden propio y adelantarse a las presiones del afuera. Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge. En la ciencia y en la filosofía, la inteligencia marcha siempre delante, pero lo propio de los signos es que apelan a la inteligencia en tanto que ésta viene después, en tanto que debe venir después. ³

Lo virtual matemático es un espacio de fluidez y actualidad abstractas, una continuidad inacabable y sin límites de incertidumbre donde las sorpresas son previstas, para bien de su evasión -metidas en el fondo de un infinito sueño ideal-, o para mal de su impotencia -aterrorizadas por un siniestro mal que no tiene ya retorno por la infinita perversión de su cálculo-; las sorpresas de lo virtual matemático no tienen islas ni conflictos, no tienen espacio -ni cuerpo-, ni para la ilusión ni para la decepción, para ninguno de esos rastros sensibles que permiten la continuidad en la existencia. El simulacro virtual es una virtualización de ego, la extensión de una comunidad abstracta, que produce un vacío, una presencia ajena al cuerpo, una

² Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona, 1972.

³ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 182.

obligación a introducirnos en la maquinización del ego, en un stress tecnológico que olvida el sentido de lo vivido.

Frente a una virtualidad de lo tecnológico que puede estar falsificando la potencialidad de lo sensible, el Arte debe suceder, y su tiempo debe dejar entrar en escena, y sin reparos, cada "acontecimiento" o "incertidumbre" de los sentidos, cada sospecha de límites que reinicialice de nuevo la existencia, que permita el contacto sucesivo de su necesitada piel y de su irregular tiempo de sorpresas.

6.1.2 La espiral de la sociedad contemporánea

6.1.2.1 La llamada colectiva al individuo hacia el espectáculo-mundo.

La *crisis de los grandes relatos*⁴ viene a tener buenos puntos de desarrollo en el optimismo comunicacional y en su evacuación contemporánea de lo corporal, una crisis que marca un fuerte cambio en las formas de configuración de la sociedad, y que señala una transformación, de su simple transparencia positiva, en favor de una articulación compleja en las íntimas contigüidades de lo plural. Las formas de legitimación del poder-científico ya no pueden funcionar con las viejas fórmulas de centralización y generalización; el poder-científico debe incorporar performativamente la propia incredulidad social para producir una instrumentalización, o un ejercicio de autoredención, de todos los males que están en superficie. La sociedad, agrupada en grandes bloques, ordenada, y racionalmente confiada en los grandes proyectos, pasa a ser optimizada por una estructuración de sus diferencias, una optimización en la que cada elemento es considerado y regularizado por la totalidad.

Así, la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas [...] Los decididores intentan, sin embargo, adecuar estas nubes de socialidad a matrices de input/output, según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo. Nuestra vida se encuentra volcada por ellos hacia el incremento de poder. Su legitimación, tanto en materia de justicia social como de verdad científica, sería optimizar las actuaciones del sistema, la eficacia⁵.

La tecnología audiovisual será uno de los puntos clave donde la crisis se instrumentalizará, y donde se invitará a una optimización matemática de la contigüidad. La tecnología audiovisual es el lugar donde se hace materialmente

⁴ Lyotard, Jean-Francois. *La Condición Postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1986.

⁵ Lyotard, Jean-Francois. *Ibidem*. Pág. 10.

posible la seducción fabuladora y matemática de lo contradictorio. No podemos, por tanto, subestimar la seducción de un mundo tan sugerente, aunque consideremos a la tecnología audiovisual tan sólo como una pequeña fracción de un funcionamiento más amplio. La imagen contemporánea, y sus manifestaciones comunicativas y estéticas, no han sido simplemente empujadas hacia la performatividad, sino que ellas mismas han incluido repetidamente en sí mecanismos de reforzamiento del sistema; obviando su particular espacio de autocrítica.

Nuestro verdadero entorno es ya el universo de la comunicación. En esto es en lo que se distingue radicalmente de los conceptos de naturaleza o de medio del siglo XIX. [...] se acaba la convertibilidad del signo en su valor de referencia, y ya no hay, como se ve en la tendencia internacional actual, otra cosa que interrelación libre de las monedas flotantes [...] de un concepto de naturaleza, todavía objetivable como referencia, al concepto de entorno, donde el sistema de circulación de signos (de valor de cambio/signo) anula toda referencia, o deviene el propio referente de sí mismo [...] el paso de esta sociedad histórica, conflictiva, a una sociedad cibernética, a un entorno social de síntesis, donde una comunicación abstracta total y una manipulación inmanente no deja ya ningún punto exterior al sistema⁶.

La comunicación contemporánea, y sus manifestaciones audiovisuales, va a constituir uno de los núcleos de enlace más fuertes del nuevo optimismo contemporáneo, caracterizado por una seductora ordenación de todas las diferencias. La forma de salir del estancamiento social es huir hacia delante, hacia una incitación, recogida y reproducción de información, intentando racionalizar cada vez mejor las diferencias (o creándolas si es necesario). Si la comunicación ya no se deja llevar por una primacía de la representación al estilo clásico, o por sus tradicionales verdades finalistas, si contribuye a mejorar los niveles de cierre de la sociedad, llegando a vehicular pluralmente el conjunto de sus propias contradicciones internas

La racionalidad del signo se funda sobre la exclusión, sobre el aniquilamiento de toda ambivalencia simbólica, en beneficio de una estructura fija y ecuacional [...] puede muy bien hacerse compleja, en una relación unívoca, multívoca, sin infringir la lógica del signo. Un significante puede remitir a varios significados o inversamente: el principio de equivalencia y por lo tanto la exclusión y reducción sobre lo que se funda lo arbitrario, sigue siendo el mismo. La equivalencia se ha convertido simplemente en polivalencia.⁷

La actual sociedad del conocimiento reclama capital intangible, saber para funcionar. La sociedad del conocimiento exige el desarrollo de la capacidad de

⁶ Baudrillard, Jean. *Crítica de la Economía Política del signo*. Siglo XXI, 1982. México. Págs. 246-250.

⁷ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Págs. 174-175.

aprendizaje y la potenciación de la innovación: es preciso generar continuamente nuevas ideas y, para ello, extraerlas de la especialización técnica individual; el progreso del crecimiento global depende hoy más que nunca del capital humano. Pero para que dicho pensamiento innovador se potencie no basta con el funcionamiento tradicional de la mente, basado en modelos de carácter lógico o vertical, sino que hay que introducir "el pensamiento lateral" aquel que busca otra información, que reestructura la lógica mental, desarrolla la perspicacia, fomenta la imaginación creativa, buscando la generación de nuevas ideas, complementando y reforzando los modelos cognitivos en los que han sido normalmente educadas las personas⁸.

Atendiendo a formas que nos pueden ayudar a comprender esa evolución de la comunicación hasta su actual grado de omnipotencia y suficiencia, tenemos un concepto que nos puede resultar bastante útil: el concepto de *espectáculo*. Carlo Sini ejemplifica muy bien su evolución en la Cultura y su momento de optimización contemporánea; el concepto de espectáculo se convierte en el punto de exaltación comunicativa de los valores sociales, formalizándose de distinta manera en las diferentes épocas.

- Previo a la aparición histórica de la escritura, y por tanto al control comunicativo, el espectáculo originario era el mundo, su representación; el carácter eventual de lo humano y lo mundano, un espectáculo que implicaba a todo signo como acontecimiento. *Cultura (antes de la escritura) es aquí prenda o seña de la verdad (de la manifestación) y camino iniciático en el descubrimiento del sí profundo de cada cosa: revelación del evento en cuanto evento de sentido de todo acaecer y de todo hacer*⁹.
- Esa forma, a su vez, fue cambiando progresivamente con el nacimiento del alfabeto, con la consolidación de la imprenta y con su madurez en los medios audiovisuales. *la práctica de la escritura alfabética al objetivar la palabra en un manufacturado, hizo posible el aislamiento del significado lógico de las palabras de los contextos prácticos del hacer inteligente y el decir expresivo [...] De ahí la licitud de la total objetivación de lo existente, esto es, su sumisión a la voluntad cognoscitiva y calculante humana y su correspondiente sustracción a todo sentido de evento*¹⁰
- *Todo ello conduce por fin a la espectacularización de la cultura, que es en muchos aspectos lo contrario de esa cultura como espectáculo del mundo [...] En nuestro tiempo, en cambio, es el espectáculo el que se hace mundo. Habiéndose disuelto la*

⁸ Bell, D. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Universidad, Madrid, 1991.

⁹ Sini, Carlo. "La cultura como espectáculo". Revista Archipiélago. Num. 16. Barcelona, 1993. Pág. 55.

¹⁰ Sini, Carlo. *Ibidem*. Pág. 55

*realidad, tanto social como natural, el concepto de información (categoría que abarca unitariamente las actuales ciencias del espíritu y de la naturaleza), es la existencia y la consistencia de la información, la que da testimonio de la realidad. Una cosa existe si es representada y en cuanto es representada. La cosa misma se convierte cada vez más en signo de sí misma, exhibición de su espectacularidad y representatibilidad social*¹¹

La tesis de Sini nos sirve para instalar lo individual en lo global, por medio de una espectacularización de las posibilidades comunicativas, superando todo límite de desconexión entre las fuerzas sociales. El espectáculo facilita el paso de una dialéctica de lo real a una espectacularización colectiva de lo real (que supone invertir la pirámide de la comunicación acumulando todas las funcionalidades en su vértice, y equilibrando el devenir con la forma de un nuevo y versátil centro de gravedad). La espectacularidad de la comunicación construye el paso de una espectacularización de la cultura a una mundialización de todos los espectáculos posibles, ordenando las variables de *todos y cada uno de los elementos: todos somos diferentes, pero todos somos iguales a los ojos del sistema*. Ser alguien, a partir de ahora, es ocultar la propia verdad, constituir un nombre como caparazón para desaparecer tras él, un presente idealizable, un futuro como simple tiempo "por venir", un proceso de instrumentalización del cuerpo que nos llevará a una teoría de lo light como máscara

Puede que no se sea auténticamente alguien sino a cambio de no ser -y muy radicalmente- nadie.¹² El personaje es la manifestación de una labor muy cuidada de puesta al margen de la persona y su individualidad, para evitar todo desgaste [...] Buenos dividendos, a cambio de silencio.¹³

6.1.2.2 El nuevo y seducido super-individuo

El saber quiere distribuir, no vivir el desarrollo de las cosas, no transmitir el secreto, tan sólo remitir todos los actos posibles al control, al festival de signos. La seducción no se complace con la desgana y con la apatía de lo pasivo o de lo no-espectacular, sólo admite márgenes de indiferencia controlables; si hay imposibles frente a ella, se obligará a coquetear con ellos, ofreciéndoles a cambio todo tipo de tentaciones, todo tipo de premios, señuelos y seducciones. En el intenso juego de saber contemporáneo todo debe tener un lugar preestablecido. Desde la posibilidad

¹¹ Sini, Carlo. *Ibidem*. Pág. 57

¹² Salabert. Pere. *Estética del Todo o Teoría de lo light*. Eutopías. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Editorial Episteme, Valencia, 1989. Pág. 5

¹³ Salabert. Pere. *Ibidem*. Pág. 41.

del profundo sueño de lo tecnológico hasta la asimilación de una posible negación nihilista del proceso.

Para ejercerse, esta forma de poder exige más que las viejas prohibiciones, presencias constantes, atentas [...] requiere un intercambio de discursos [...] pero tantas preguntas acuciosas singularizan, en quien debe responderlas, los placeres que experimenta; la mirada los fija, la atención los aísla y anima [...] el placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar. [...] Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a el, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir [...] Las llamadas, las evasiones, las incitaciones circulares han dispuesto alrededor de los sexos y los cuerpos no ya fronteras infranqueables sino *las espirales perpetuas* del poder y del placer¹⁴.

En relación al nuevo orden comunicacional, es posible que nunca haya estado el panoptismo más abierto al tribunal del mundo, ni apoyado como nunca en la participación de un continuo de auto-vigilancia plena. El nuevo concepto de libertad consiste en que cada cual debe reevaluar a cada instante no tanto sus posibilidades de apostar por algo, de jugar o vivir, como sus probabilidades de sobrevivir en un mundo aleatorio y movable, un cuerpo que se disuelve indiscutiblemente en el conjunto, una perversión que cierra su espiral de control con una huida hacia adelante en el anhelo de los sueños

Cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación y después desaparece en el vacío, trazando una línea quebrada que sólo excepcionalmente coincide con la de las restantes partículas. Es el esquema propio de lo fractal, y es el esquema de nuestra cultura.¹⁵ incluso nuestro propio cerebro ya no está en nosotros, sino que flota alrededor de nosotros en las innumerables ramificaciones herzianas de las ondas y de los circuitos.¹⁶

Es necesario seguir cambiando y seguir autodefiniéndose para extraer valor de sí mismo, para evitar que la imagen muera, para poder restablecer un devenir controlado o para controlar un desenmascaramiento indeseable.

La existencia es aquello a lo que no hay que prestarse. Nos ha sido dada como premio de consolación, y no hay nada que creer en ella. La voluntad es aquello a lo que no hay que prestarse. Nos ha sido dada como ilusión de un sujeto autónomo. Ahora bien, si hay algo peor que estar sometido a la ley de los demás es estar sometido a la propia ley [...] el campo de lo que

¹⁴ Foucault, Michel. *“La voluntad de saber”*. Historia de la Sexualidad. Vol.I. Siglo XXI, Madrid, 1992. Págs. 58-59.

¹⁵ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1993. Pág. 12.

¹⁶ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Pág. 36

depende de nuestra decisión se amplia de día en día, ya no somos libres de no querer. Hay que querer incluso cuando no se tienen ganas.¹⁷

La sociedad necesita contacto, pero sólo superficial; la sociedad es refractaria al anonimato y sin embargo no permite la convivencia. Escondarse en el movimiento es una de las facetas más curiosas que nos presenta Virilio en su análisis de nuestra contemporaneidad. Un extremo ejemplo de ludopatía que juega a nadar y guardar la ropa simultáneamente. Escondarse es seguir controlando lo que pasa, lo cual significa estar en todos los sitios y en ninguno, no ser identificable, pero no identificarse tampoco con nada. Protegerse de todo posible contagio en nuestra individualidad cerrada es aprovechar perversamente las garantías de lo que se nos ofrece

Ir a ningún lado, dar vueltas en redondo por un barrio desierto o por un cinturón atascado se le antoja natural al vidente-viajero. Por el contrario, frenar, aparcar, son operaciones desagradables¹⁸.

Ferviente partidario de esta "ley de proximidad inversa" que aleja del contiguo aproximando instantáneamente el lejano y que hace del vecino un extraño -o directamente un enemigo- y del interlocutor a distancia un amigo, un pariente inmaterial, el hombre de la interactividad generalizada no tiene más necesidad de los hombres (y todavía menos de las mujeres), sólo, únicamente, de su imagen y de la capacidad de la transmisión instantánea.¹⁹

La teleoperación del amor-a-reacción le permite a la pareja sobrepasar la proximidad recíproca sin peligro de contaminación, puesto que hay una gran distancia -nunca mejor dicho- entre el preservativo electromagnético y la frágil protección del condón.²⁰

No es extraño por eso que la escalada perversa de la espiral social esté ligada a una proliferación de los deportes de riesgo, por ejemplo, o a la búsqueda de experiencias extremas de sexualidad, etc. que disparan todo el proceso para compensar la ansiedad del vacío de nuestro propio tiempo, para brillar con luz propia en un cielo dominado por el poder. Vemos, así, como el individuo puede ser el centro de un dispositivo de euforia engañosa, pero también el posible núcleo de una perversión que puede haber entrado ya en una fase imparable, (...al menos según los estudios más apocalípticos).

¹⁷ Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona, 1996. Págs. 24-25.

¹⁸ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988. Pág. 76.

¹⁹ Virilio, Paul. "Dal corpo profano al corpo profanato". En: AA. VV. *Il corpo Tecnologico*. Baskerville, Bologna, 1994. Pág. 12.

Fervente partigiano di questa "legge di prossimità inversa che allontana dal contiguo avvicinando istantaneamente al lontano e che fa del vicino un'estraneo - o addirittura un nemico - e dell'interlocutore a distanza un amico, un parente immateriale, l'uomo dell'interattività generalizzata non ha più bisogno degli uomini (e ancora meno delle donne), ma unicamente dell loro immagine e delle capacità delle trasmissioni istantanee.

²⁰ Virilio, Paul. "De la perversión a la diversión sexual". LETRA INTERNACIONAL, NUM. 44. 1997. Pág. 15.

Para entrar un poco más en ese posible modelo de seducción contemporánea, podemos recurrir a los esquemas de Michel Foucault sobre el poder. Este hablaba de tres esquemas en analogía con la medicina: el de la *lepra* (la exclusión medieval); el de las *enfermedades venéreas* o modelo *disciplinario* (la cuarentena y el encierro); y el de la *viruela* o de las *sociedades del control* (que podría ser ejemplificado hoy por una masiva vacunación y prevención). A los dos primeros dedicó el autor interesantes páginas, sobre todo, en su *Historia de la locura en la época clásica* ²¹. Pero, para concretar el último, y siempre en relación con los anteriores, se deben recoger algunas referencias repartidas a lo largo de toda su obra: el nacimiento de la medicina moderna ²², por ejemplo, o el protagonismo del *examen* ²³ como tránsito de las *técnicas disciplinarias* al *panóptico*, son claras muestras de ese tercer modelo.

Un pensador como Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a la nuestra. A unas las hacía llamar sociedades de soberanía, a las otras, sociedades disciplinarias... La sociedad disciplinaria se definiría -los análisis de Foucault se han hecho celebres con toda justicia- por la constitución de medios de encierro: prisiones, escuelas, talleres, hospitales... Foucault nunca ha creído que esas sociedades fueran eternas. Aún más, pensaba evidentemente que entrábamos en un nuevo tipo de sociedad... Estamos entrando en sociedades de control que se definen de modo muy diferente que las sociedades de disciplina... Ahora mismo, todo eso, las prisiones, las escuelas, los hospitales son lugares de discusión permanentes. ²⁴

Si hubiera una práctica que se aproximará hoy más a ese esquema de la vacuna, sería probablemente la de los medios de comunicación; suero gratificante y medicina preventiva, el espectáculo mediático interactivo busca hasta el último virus virtual de nuestro cuerpo y nuestra periferia, controlando y previniendo, operando con nuestras posibilidades extremas, incluso con peligros de contagio muy elevados. En nuestro siglo el control de la desviación ha venido apoyado por una colaboración muy estrecha de las ciencias humanas: gabinetes psicológicos, médicos-pedagogos, sociólogos, trabajadores sociales..., pero serán los medios de comunicación los que puedan completar la tarea: los medios sirven hoy, más que nunca, como medio de anclaje de nuestra cultura, como distribuidores de antídotos y de vacunas, y también como cirujanos y protésicos de la realidad, construyendo una gran red en la que cuantos más participantes haya, más optimización se producirá.

La seducción videomática no se debe únicamente a la magia de las nuevas tecnologías, sino que está profundamente arraigada en esa ganancia de autonomía individual [...] cada uno se hace

²¹ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. FCE, Madrid, 1991. Pág. 13 y sucesivas.

²² Foucault, Michel. *El Nacimiento de la clínica*. Siglo XXI, México, 1991. Págs. 194 y sucesivas.

²³ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Madrid, 1992. Pág. 189 y sucesivas.

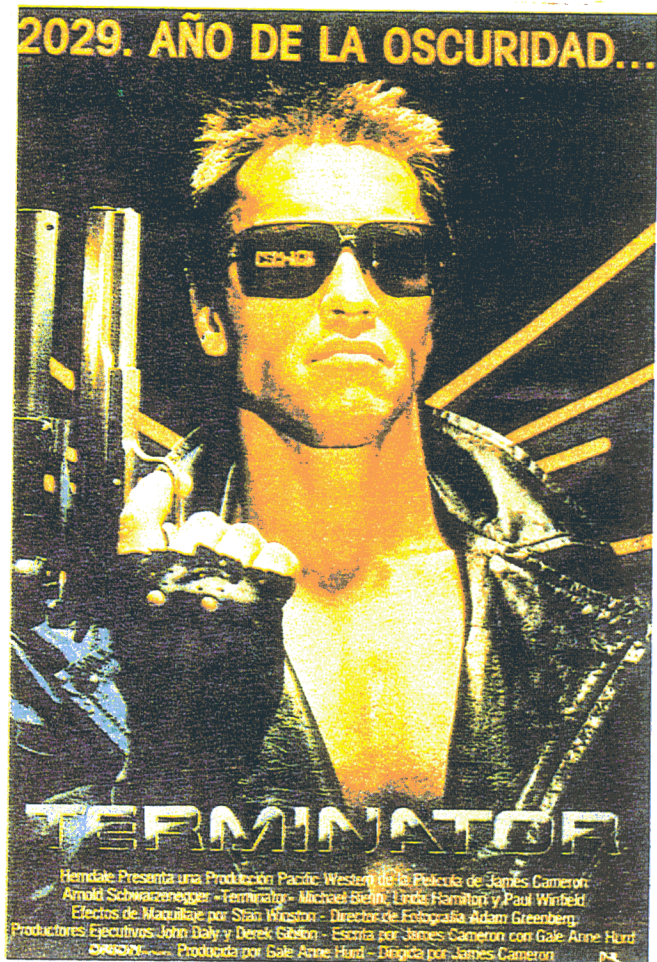
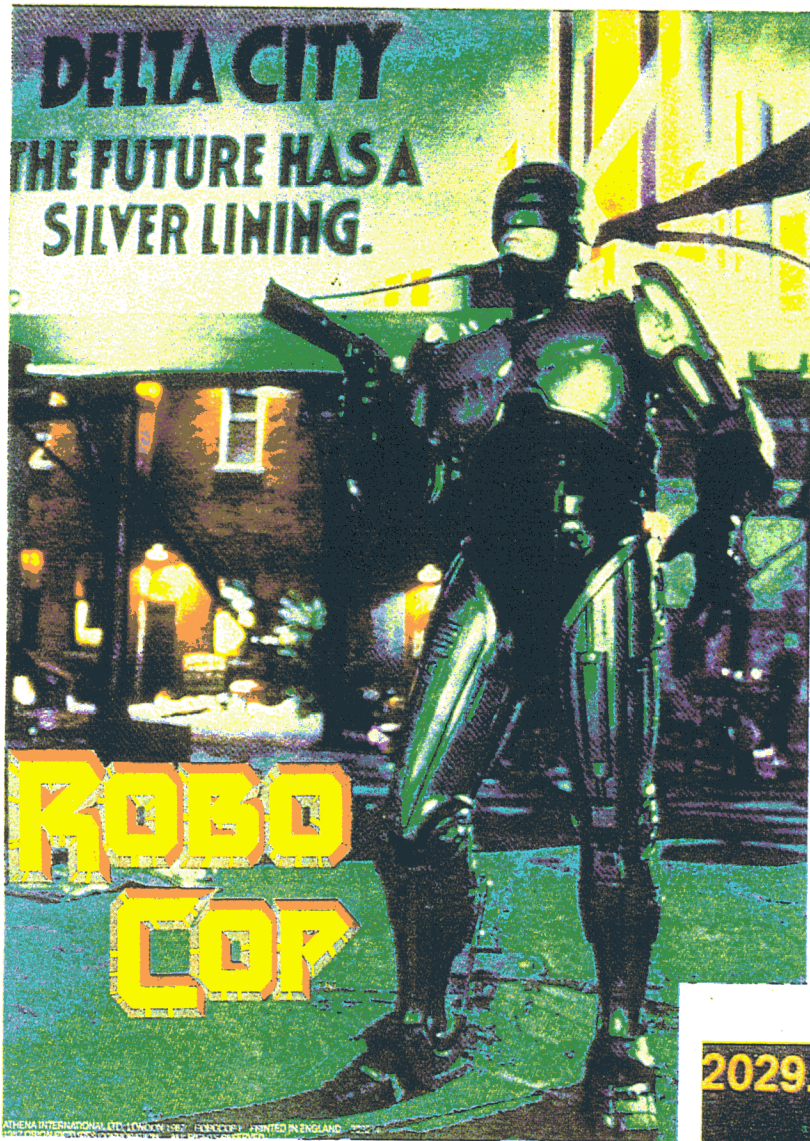
²⁴ Deleuze, Gilles. *Tener una idea en cine*. Revista Archipiélago, Num. 22, Barcelona, 1995. Pág. 56-57.

responsable de su propia vida, debe gestionar de la mejor manera su capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc.²⁵

De los mitos menos afortunados -pero tampoco más trágicos- que se reflejan hoy en el cine sobre la ganancia de autonomía individual, podríamos rescatar a uno muy curioso: *Robocop* sería un espectacular ejemplo de la prevención y del reciclaje salvaje del individuo, un ejemplo, extensible a la mitología performativa del sistema, que no sólo opera en la participación social con su imperiosa voluntad ludópata, sino que recicla su espíritu de error y sus propias deficiencias físicas, sacando provecho de ellas. A nuestro superheroe ejemplar, joven y modélico policía muerto en combate, se le resucita de su mortalidad accidental para ser mecanizado, para no volver a morir, para anticiparse a todos sus posibles contagios, y para neutralizar igualmente todos los crímenes de su entorno gracias a su nuevo cerebro informatizado: él es curado, cura, y se auto-cura. Gratificado con el suero vitalizador de la informática, apoyado por la perfecta cirugía de la robótica, *Robocop* entra de nuevo en el espacio social, conviviendo con sus inevitables deficiencias mortales, con los restos de un viejo cuerpo que permanece comprimido bajo su coraza de plata. Es de agradecer, no obstante, que se le permita dudar, en momentos determinados, de su contundente e implacable lógica, sometido a los recuerdos humanos que todavía habitan en su memoria. Cosa que no le sucede a ese otro superheroe, homólogo y simétricamente inverso a *Robocop*, llamado *Terminator*, que ha prescindido del cuerpo biológico por un indestructible esqueleto de metal: *Terminator*, tal vez por su falta de cuerpo, nunca podrá tener las marcas de un deseo que rozaría sus moléculas, ni la fuerza de una sensibilidad que fuera más allá de la superficie plástica de su piel, de su perversa receptividad sin materia.

En la espiral de integración contemporánea -bella camaza para el apocalipticismo- sólo parecen quedar opciones claras al reciclaje, la perversión o la desconexión absoluta de la armadura; a un lado quedan, por tanto, el cuerpo y el tiempo, la materia y el presente; espacios que, como tales, no tienen alternativa en el simulacro. Pero, en relación a las posibles negaciones del sistema, para ese carácter apocalíptico que está igualmente presente en la mitología performativa, hay también un espacio metódicamente previsto, para él y para su ingente población de no-integrados.

²⁵ Lipovetsky, Gilles. *La era del Vacío*. Anagrama, Barcelona 1994. Págs. 21-24.



Láminas 44. Publicidad de los Films *Robocop* y *Terminator*.

Si hay algo que pueda catalogarse de disfuncional con lo performativo serán aquellos elementos que tienen excesiva *indiferencia* -o una exagerada *falta* de ella-, que no quieren ser voluntariamente invitados al espectáculo global. Para el pesimista o el negativo tiene el dispositivo preparados sus juegos más perversos, sus tentaciones más engañosas, incluso el terrible cebo del poder, puesto a su disposición para ganarlo; la persuasión de lo negativo se convierte en la producción de un espacio totalmente aislado de los congéneres, cada vez más encantadamente rechazados. Antes de la *visión apocalíptica*, el afectado receptor siente el daño, después, quiere dar un paso más para vencerlo, para dominar al propio sueño con unas manos que no son ya las suyas. La rebeldía torpe es una buena vitamina para el saber performativo, una inercia que intenta doblegar al poder *con más poder*, y que coincide en la inmensidad del propio sueño del ludópata, llevado a sus más extremas consecuencias. Ludópata y nihilista, almas gemelas de lo contemporáneo, parecen tener mucho más en común de lo que creemos.

En relación a las epidemias contemporáneas, y a pesar de lo expresado, quedan cosas por decir; más allá de la perversión, y de su omnipotencia matemática, el dispositivo de control tiene claramente establecidos otros recursos. Por ejemplo, si se da un pequeño brote de enfermedad no controlada por la prevención, la vacuna pasará convenientemente a ser antídoto, invitando a retroceder al enfermo hacia el purgatorio de las anteriores formas de representación audiovisual, que todavía están ahí, y que pueden ser útiles mientras optamos por un nuevo reciclaje en el proceso; tendremos, por lo tanto, un modelo de control actualizado donde hay siempre una segunda oportunidad para el sueño, a veces incluso más perfecta que la primera. Pero, si la degeneración infecciosa llega a ser inevitable, se invitará al paciente a autodesconectarse de la máquina; el paciente será conducido a un desierto necesario, a un exilio voluntario -o forzado-, donde la marginalidad se convierta en el nuevo protagonista de la enfermedad; las calles están llenas de este tipo de enfermos descartables para la higiene social, y que, no obstante, son tratados con los deshechos infinitesimales de nuestra cultura, sometidos a medios arcaicos de control, e ilustrados con múltiples formas de segundo orden; tendremos así un modelo de la *lepra* y de las *enfermedades venéreas* mejorado. Y a pesar de una gradación rigurosa, todos los estratos irán rodeados de un permanente suplemento de vacunación videoesférica: no olvidemos que la elección de medicina idónea depende en alguna medida de la voluntad participativa del paciente, no descartándose, por

supuesto, su posible recuperación; para ello están los diversos métodos callejeros de representación y de contrarrepresentación. El objetivo final será acercar todo el conjunto, en lo posible, al gran grupo de los no-contagiados, para los que la vacuna es un elixir vitamínico, un tipo de medicina benefactora que los mantiene a salvo del peligro; la vitamina es, todos lo saben, un sueño somnífero agradable.

6.1.3 Las imágenes de nuestra época.

6.1.3.1 La órbita de una "etiqueta" y sus imágenes.

Las nociones de espectacularización, de individuo útil y de seducción constituyen la cara visible de una época de la imagen, una época que va a funcionalizar ampliamente todo un gran conjunto performativo; un conjunto que incluye, desde las formas menos complejas de la iconosfera hasta las formas más salvajes de interacción informática. Pero la órbita de una época le corresponden unas imágenes que la gravitan, invisibles unas, las de nuestro cuerpo, siempre oscurecidas y siempre olvidadas -hasta el punto de que ellas mismas ya casi se han olvidado de nosotros-; y sumamente fuertes otras, las que la estabilizan, las que navegan en la cresta de su ola energética, consolidando su afán y estabilidad cosmológicas. Puede decirse que tanto unas como otras conviven, en la imposibilidad de prescindir de un espacio que inevitablemente comparten; por eso no podemos pensar en un espacio de exclusión total, ni en la evasión de un cuerpo que no sufra las llagas de sus prótesis, ni de la presencia de un recuerdo que no surja en el ruido invisible de sus anhelos. De esa imposibilidad definitiva, y de la órbita abrasadora de su etiqueta, queremos hablar ahora, con la intención de construimos nuevas conclusiones para nuestro relato.

En su alegría, o en su tragedia, la etiqueta más vulgar de la *Postmodernidad* hace visible su "versión centrípeta" del actual presente, ofreciendo una interpretación definitiva del pasado y del futuro; sea como la superación de estadios anteriores, sincrónica con un presente transparente y paradisiaco, sea como una disolución o punto final de la historia, como un Apocalipsis evasivo y represor: la sociedad actual intenta superar su propia e intrínseca contradicción interna encontrando un punto donde se otorgue la paz a la dura tarea de pensar, evacuando el devenir temporal de su pensamiento. La tragedia de una lectura rápida del postmodernismo genera un límite histórico al pensar; un final (palabra moderna) como límite que se supera a sí mismo, haciendo que toda la historia quede contenida y referida a su superación. Lo violento de una etiqueta postmoderna de tales características no es su modernismo;

no por ello es más criticable que cualquier otro "ismo"; lo que violenta perversamente el pensar es el volumen y seguridad de la propuesta, localizada en la consecuencia inmensamente vacía de su triunfo, o también en su resignación, su incapacidad, su hipocresía y su muerte por pensamiento precoz.

Es probable que el postmodernismo sólo pueda entenderse si se observa fuera de su campo, incluso desde un punto de vista totalmente ajeno a él, en su explicación de un determinado mundo posible, y por lo tanto en su cabida en ese mundo de azares que ningún pensamiento debiera subyugar; algo que no nos salva de su dureza, pero que deja abierta la posibilidad del tiempo y del espacio. Si lo postmoderno no es así, entonces probablemente no pueda dar cuenta de sí mismo, encadenando su inconsistencia a la de su imposible diacronía y exterioridad. Tal vez la única forma de extraer consecuencias de lo postmoderno sea introducirle tiempo, posibilitar su propia mortalidad como interpretación y su propia limitación como paradigma, facilitarle el espejo de sus propias arrugas y la inevitable lejanía de su juventud. Matar la historia no es matar el tiempo, esto sería rigurosamente totalitario; matar la historia es introducirle tiempo como devenir, poner en suspenso su desarrollo lineal o desordenado; darle la posibilidad de que algo suceda y que le roce. Podemos decir que la tecnología audiovisual "post-industrial", en sincronía con su definición "postmoderna", ha generado en su órbita dos grandes imágenes: dos grupos de imágenes que gravitan en esa *insoportable definición de nuestra época*, y que instrumentalizadas de diversos modos comunicacionales cobran atributos de mitología. Tendríamos dos grandes y extremas interpretaciones de lo virtual:

- Como optimismo comunicacional. Lo hiperreal y lo virtual crean redes que reinventan la sexualidad, la sociedad, la democracia, en un paradigma de individualización y de evacuación del cuerpo que contiene el solapamiento de todo tipo de versiones de la realidad, normalizadas bajo el motor de una perfectividad ecléctica y funcional (en la que todo tipo de héroes y objetos conviven con la naturalidad de sus propias incapacidades intrínsecas: ninguno vale, todos valen).
- Como catástrofe e ironía. Todo es simulacro y desencarnación, nada vale, y a pesar de su perversidad, contemplamos irónicamente la catástrofe, la vivimos y explotamos. Esta propuesta es la de un nihilismo final, un versionado de planteamientos apocalípticos y resignados, cuando no hipócritas, de esa idea general de que todo ha acabado o esta por acabar. No se puede salir de la espiral de simulación, vivimos una euforia evasiva, y ya que no la podemos, hundámonos con

ella, podríamosla con nuestra literalidad. No quedan márgenes externos a su posibilidad de cálculo, no quedan huellas de nuestro cuerpo, inútil ya para la vida.²⁶

6.1.3.2 La primera imagen: El discreto encanto del optimismo tecnócrata

El todo-vale alcanza su punto de emergencia en un momento efímero: la lucha por aparecer como punto de interés social en una ventana de comunicación. Pero una comunicación optimista, del “todo vale”, no puede anular la racionalidad sin verticalizar un orden; un orden dentro de una sucesión equitativamente ordenada de acontecimientos. Un orden del todo vale es un orden donde, para valer, todo va pasando por un momento de emergencia de actualidad, por una ventana, posición o momento de protagonismo, volando en el sueño de una actualización efímera. Se puede comprender perfectamente entonces el protagonismo de lo nuevo, aunque sea disparatadamente sinsentido (que no tenga sentido para nadie). Como también se puede comprender la recuperación mitológica de lo antiguo, para que lo olvidado (he ahí la ingenua expectativa) pueda volver otra vez a cobrar el protagonismo de lo espectacular, en un revival sincronizado por su emergencia de posibilidad; el recuerdo del viejo estereotipo es la última forma de manifestación de una impotencia resignada a actualidad, y el ejemplo de cómo el cuerpo es igualmente evacuado de la memoria, de cómo el pasado es también extirpado de su tiempo.

La comunicación contemporánea, lejos de significar esa pura transparencia del discurso moderno, no se convierte en un campo de desarrollo de discursos autónomos, que diversifiquen o pluralicen el universo comunicacional, con sus inevitables desavenencias, sino tan sólo en una cola donde los discursos esperan su turno para la vitrina comunicacional, superando la transparencia con un eclecticismo de espectacularidades, y cosiendo, finalmente, el orden opaco de nuestra etiqueta a una vitrina de actualidad. La resignación de la que se alimenta el sistema se produce en esa lejanía del momento en que nuestro discurso estuvo en la vitrina, admirando

²⁶ Esta dicotomía viene a inspirarse claramente en el ya clásico trabajo de Umberto Eco ***Apocalípticos e integrados***. Pero contiene el ánimo de resaltar en su división algunas diferencias:

- a) En primer lugar vemos que los apocalípticos ya han incorporado algunas versiones de los antiguos integrados y que operan con la consciencia de una imposibilidad en la vuelta al pasado de la comunicación pre-masiva y pre-audiovisual.
- b) En segundo lugar, observamos que para los integrados ya vale absolutamente todo, y de una forma perfectamente funcional.

Para completar este contraste puede verse: Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen y Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

el recuerdo de su imagen. Así, el tecnócrata contemporáneo afirma que los medios no son ni malos ni buenos, que su validez viene dada por el uso que se haga de ellos, y por su correspondiente y necesario perfeccionamiento futuro. Algo que olvida su maldad potencial -la que vehiculan en sí mismos-, sus limitaciones como herramienta -la inevitable necesidad de ser sustituida-, y su encadenamiento a un futuro de plena optimización -a un posible fantasma de superación-. Difícil es pensar, en este contexto, la contingencia de cualquier medio, como simple instrumento de paso, ya que lo único que se cuestiona en él es su operatividad, y su adecuación a los buenos usos; difícil es pensar que el medio es una simple herramienta. El tecnócrata se amplía también a los que hacen apología del hipertexto, a los ludópatas esperanzados que basan su ejercicio en las ventajas de una tecnología concreta, alabando las peculiaridades de nuestra tecnología hipertextual porque permiten la participación de todos, la introducción de información en todos los sentidos, la construcción de un sistema democrático y policentrado: *se podría pensar que el enlace y el control del lector, su interactividad, tenga la potencialidad de consentir, a cualquiera con una ideología diversa o contraria, apropiarse de un texto totalitario, adhiriendo a él materiales que lo contradigan, lo interpreten de forma nueva, o lo usurpen*²⁷, sin embargo se deja a un lado la propia capacidad de control del sistema, subordinando la experiencia personal a lo óptimo de sus usos, delegando en la tecnología todo tipo de soluciones; obviando que en último extremo la intervención se realiza en el interior de un conjunto que admite, pero sólo optimizados, elementos que quieran formar parte de un conjunto, ofreciendo a las subversiones su propio lugar en el proceso.

En la aceptación sin crítica alguna de la realidad virtual (**por ejemplo**) se dan curiosas e inquietantes coincidencias. Por una parte, como ya vimos, están aquellos que con fe cultivan la creencia de que la difusión de las realidades virtuales pueda contribuir a plasmar un mundo capilarmente informatizado, un mundo en consecuencia más ligero, del cual se podría esperar, nos aseguran, no sólo una organización social y económica más eficiente que la actual, sino por añadidura más democrática. Por otro lado, están aquellos místicos que ven en estas tecnologías la ocasión tan esperada de "salirse del mundo", de poder por fin "elaborar programas que imiten puntualmente la iniciación chamanística"²⁸

La adherencia de lo nuevo es yuxtapuesta a lo que ya está, no suprime nada, sólo se integra en la totalidad; lo deconstructivo, como retorno a lo comunicacional, no capta la mecanización de la pluralidad tecnológica, sólo se adhiere al festival del

²⁷ Cfr. Landow, George. " *Chi controlla il testo?* ". En: *Iper testo, il futuro della scrittura*. Baskerville, Bologna, 1993.

²⁸ Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 61.

todo-vale, y, además, ayuda a construir el sueño de un posible mundo matematizado. El caso más extremo de evasión individualizada es el de la famosa y extendida tribu *cyberpunk*, que, introduciendo componentes de contra-poder informático apostaría ulteriormente por una verdadera optimización social desde lo hipertextual

A diferencia de lo postmoderno que ha elevado la idea de lo efímero a gozne de su reflexión sobre la época actual, el *cyberpunk* parece considerarse definitivo, porque emerge con otra convicción de base: en aquella, que podemos definir *democracia telemática*, está, según este movimiento, *l'enjeu*, el desafío decisivo; aquí se juega la partida crucial que decide por nosotros y por el futuro, por la libertad o la opresión. Sólo en este hoy -siempre, según el *cyberpunk*-consiste la política.²⁹

La línea *cyberpunk* sospecha de la tecnología pero quiere superar ya toda su problematicidad. Defender los canales contra todos aquellos que eviten la emancipación de la sociedad, potenciar la tecnología, mantener a salvo a las comunidades virtuales, consolidaría el uso auténtico de la red planetaria. El *cyberpunk* se divide entre el optimismo y el miedo, y así, su conquista de la tecnología y de los medios, y la fusión del cuerpo con la máquina son sus objetivos más directos.

6.1.3.3 La segunda imagen: Crónica de una catástrofe anunciada.

El optimismo tecnócrata, y sus críticas metodológicas, dan paso al pesimismo existencial del no-integrado, a una perversión superadora, y a la incapacidad de una respuesta corporal a su potencia. En el caso especial de Baudrillard el simulacro es admitido como una fisura negativa, desencadenada por la propia inercia histórica, e irreversible, sin una posible marcha atrás; los índices de perversidad del sistema han alcanzado ya unas cotas que son imposibles de rectificar, fuera del simulacro sólo existe el desierto, y dentro de él la ironía perversa. Lo postmoderno es un cambio catastrófico, un desplome total, una deriva irresoluble.

Ya no estamos en el contrato social sino en un duelo transpolítico entre una instancia que tiende a la autorreferencia totalitaria y una masa irónica, refractaria, agnóstica o infantil.³⁰

Si el recorrido crítico de Baudrillard nos parece muy sugerente, no será así con el grueso de sus consecuencias al respecto: la prolongación infinita de lo performativo nos lleva a no vivir la vida, a estar en esa espera de ocultación y evitación de un

²⁹ Cfr. Nacci, Michela y Ortoleva, Peppino. "*Il cyberpunk e le ideologie di fine millennio*". Revista Il Mulino Num.362. Bologna, Nov-Dic. 1995. Págs. 1121-1131.

³⁰ Baudrillard, Jean. Op.cit. *La transparencia del mal*. Pág. 258.

gasto inevitable, dentro de un limbo acorazado; pero no es necesario tampoco seguir el juego hasta el final, hacer vivir el problema en su ulcera para matarle cuando agonice -si es que lo hace-; no es necesario esperar a que todo sea definitivamente una catástrofe, para justificar así el crimen (deberíamos llamarlo mejor suicidio) como evidentemente natural. La idea de una "vuelta atrás" o de una "salida" que sobrepase al poder está latente en su planteamiento, y por eso su afán le lleva a dejarse seducir por el, para morir matando. No es necesario esperar a la última muerte, no es posible aislar el poder. La ironía, la implosión y la catástrofe, significan tirar la toalla, mientras pasa un tiempo en el que nos olvidamos paulatinamente de nosotros mismos. La imposibilidad de ver un solo resquicio en lo performativo nos impulsa igualmente a aceptar la evasión ludópata y paranoica del simulacro, como doble perversión. El pesimismo no elimina el poder, sólo lo hace más pesado, gravemente pesado; el poder se ha protegido de su literalidad con la democracia liberal, con la desterritorialización, con la lucha de modas, pero no por ello el contra-desafío debe forzarlo a ser realmente poder, o a reduplicar su existencia. Es difícil actuar contra una huida hacia adelante que se supera sucesivamente, contra una norma de seguridad que se alimenta de las leyes y de la propia violencia. Pero si nada del poder es dejado al azar, si el control de la eventualidad, el dirigismo de la probabilidad y la norma fija... le fascinan, si este orden se sostiene sobre el anterior y las masas se convierten en cortejo fúnebre de la cultura³¹, eso tampoco garantiza la implosión de nuestra catástrofe, la propia e irónica saturación del sistema. El control performativo nos habla también del tiempo y de sus imágenes invisibles, del espacio exterior y de la presencia del cuerpo. Algo que delata nuestro recuerdo, y a lo que ni el propio Baudrillard puede sustraerse; aunque lo proyecte al momento final de la catástrofe.

Menos mal que nada pasa en tiempo real, de lo contrario nos veríamos sometidos, en la información, a la luz de todos los acontecimientos, y el presente sería de una incandescencia insoportable. Menos mal que vivimos bajo la forma de una ilusión vital, bajo la forma de una ausencia, de una irrealidad, de una inmediatez de las cosas. Menos mal que nada es instantáneo, ni simultáneo, ni contemporáneo. Menos mal que la realidad no existe. Menos mal que el crimen no es perfecto.³²

Frente a nuestra imagen invisible, ante esa tercera imagen siempre presente e igualmente *imperceptible*, vamos a plantearnos las páginas finales de nuestro trabajo.

³¹ Baudrillard, Jean. "A la sombra de las mayorías silenciosas". En: *Cultura y Simulacro*. Kairos, Barcelona 1993.

³² Baudrillard, Jean. Op.cit. *El crimen perfecto*. Pág. 19

6.2 EL TIEMPO Y EL CUERPO EN LA ERA DIGITAL

6.2.1 La exterioridad

6.2.1.1 *El sentido, la exterioridad y el simulacro.*

Matematizar el sentido es evacuar la exterioridad, espectacularizar su relación con el cuerpo, evitar el roce de su piel y de su tiempo, eliminar las relaciones con eso que está afuera, con su multidimensionalidad y reflexividad. Evitar el sinsentido es, por tanto, no sólo no poder ver desde la distancia, eliminar los contrastes desde los que recuperar *lo que se nos escapa*, sino imposibilitar el necesario paso de un “ver” a un “no-ver” desde donde reencontrar el mundo; evitar el sinsentido es también perder la sensación de que *somos algo a partir de lo que no somos*, de que podemos sentir al sentir que nos sienten. El sentido calculado reduce, condensa y anticipa el afuera de la sensibilidad, convirtiendo sus inercias en puro simulacro, invitando a una experiencia medida de sus potencialidades. Nada nuevo que no pueda ser controlado, ninguna sospecha afuera, porque la propia presencia de una exterioridad extrañada, y apegada a nuestro cuerpo, queda inundada por un rechazo: el rechazo de ese necesario sinsentido externo que nos reconstituya el tiempo y sus relaciones, que nos permita salir de la certeza total. La necesaria distancia con nuestra alteridad, el espacio transversal de incertidumbre como supuesto de nuestra experiencia, la posibilidad de dejar un espacio afuera de nuestro cálculo, están vetados en el simulacro. Y, así, nuestra sensibilidad no puede reencontrarse en su exterioridad, recorrer sus límites mortales y asomarse a ellos, mirarse desde allí, construirse, sin reparos, como tiempo y existencia. El sentido nos impide pasar del pensar al sentir, como si no fuera necesaria la presencia de lo que nos rodea, a pesar de su inevitable chorro de energía. El camino está cortado para la imagen, y para su contacto con el cuerpo. El *sentido*, sin embargo, no puede abarcar la exterioridad, sólo vivirla de determinadas maneras, es necesario cruzar el espacio-tiempo con el sentido, pero es innecesario que su búsqueda de cierre nos aleje del contacto con su afuera, que obvie ese *tejido indómito del significado* que caracteriza a toda exterioridad³⁰.

Así, pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible.³¹ De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior -hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más- sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir

³⁰ Pardo, J.L. *Sobre los Espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, 1991, Barcelona.

³¹ Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 1989. Págs. 27-28.

ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que se dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente.³²

El *afuera* es esa distancia donde todavía se siente; y, por ello, el acercamiento de la imaginación a las formas de pensamiento lógico es coherente sólo con el sentido, no con la sensibilidad; incluso en los casos de perfeccionamiento más evidentes, como la simulación probabilística post-industrial, no es dentro del sentido donde se producirá la vivencia de la exterioridad, sino simplemente el ínfimo cálculo de sus potencialidades.

No podemos –al menos no solemos– salir fuera del tiempo, fuera de las historias, fuera del sentido; pero no podemos tampoco dejar de pre-sentir una exterioridad de sinsentido³³.

La vivencia de la exterioridad no consiste en una sofisticación del sentido, ni tan siquiera en su cierre final, en su paranoica persecución permanente. El espacio no reside en el interior del cuadro o de la simulación, en sus aprehensiones de lo invisible; son la subjetividad y el cuadro, en último extremo, (y con ellas el sentido) las que quedan reconstruidas por su abismo material, por su distancia con lo que queda afuera; lo que caracteriza a un acontecimiento es *su emergencia, su incisión e irrupción histórica*, su co-presencia con una exterioridad que lo inunda de impropiedad; lejos, por tanto, de fórmulas que den por definitivamente acabada la tarea. Las relaciones con el afuera constituyen la experiencia vivida de lo que nace, se repite o muere, algo más que un mundo de objetos, algo más que una hipótesis de cálculo. El sentido del espacio y del pensamiento son inducidos desde su exterioridad, estableciendo un tejido donde se recupera la gran multidimensionalidad de relaciones. Antes de la conciencia y de su lenguaje hay *un lenguaje precedente, un tejido de predichos, indecible pero entregado en silencio a nuestros ojos por las imágenes que constituyeron la escritura originaria de la tierra*³⁴. El sentido de nuestra propia conciencia, de nuestro propio cálculo simulatorio, no puede abarcar la co-responsabilidad de nuestra sensibilidad, y aún en el caso de acceder a una completa simulación de sus circuitos, no podemos agotar su exterioridad, ni la del tiempo que arrastramos y nos arrastra como acontecimientos corporales. Desde *la hermenéutica mágico-religiosa* (característica de la encarnación del estereotipo) hasta *la semiótica general* (característica del sentido como estructuración simbólico-lingüística del

³² Foucault, Michel. *Ibidem*. Pág. 24.

³³ Pardo, J.L. *Op.cit*. Pág. 18

³⁴ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 112

pensamiento) hay una unicidad -que se puede ampliar a la actual *informatización matemática del sentido*- que se opone al afuera; el *intento de volver a la exterioridad por el lado de la naturaleza*, que se intenta consumir *volviendo por el lado de la cultura*, desvirtúa nuestro cuerpo y nuestro tiempo, transformando la sensibilidad en simple sentido mudo, en una imposibilidad de reencontrar el sentido. La vivencia de la exterioridad debe esquivar *la ingenuidad de esos dos peligros fundamentales que consistirían, el uno, en pretender estar en posesión del código secreto según el cual la naturaleza misma se expresa y poder por tanto verter sin más al lenguaje de las palabras el lenguaje de las cosas y, el otro, en imponer a las cosas, espacios o imágenes del mundo visible, el molde de las articulaciones del significante o las reglas del habla discursiva*³⁵.

Si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y si en él hay algo de irreductible a los moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el sentido?³⁶

Los avatares del cálculo han producido una cada vez más sofisticada reducción de la exterioridad, una evacuación del contacto de lo externo, y una imposible visibilidad de los acontecimientos del cuerpo, en un conjunto empaquetado que no permite establecer recíprocos para el deseo, ni sentir en el tejido de la piel la diferencia de potencial de los sucesos, la irregular topografía de esa infinita lengua de la tierra.

6.2.1.2 La exterioridad como campo de immanencia.

Hablar de límites como garantía de la exterioridad, frente al optimismo y apocalipticismo comunicacionales, no significa, sin embargo, una nueva apuesta revitalizadora de la tradición. No se podrá deducir una resurrección del sujeto moderno, ni una posible acumulación u orientación final de su historia, ni tan siquiera una nueva regulación de sus capacidades de previsión -éstas han llegado ya, probablemente, con la propia anticipación de su invisibilidad, a la auténtica culminación de su cálculo-. Se podrá hablar, más bien, de un campo de fuerzas emergente, de un punto donde imaginación y percepción se encuentran y separan simultáneamente, de la marca de un futuro que es siempre co-presente con el pasado, que parece hacerlo resonar en su constante desaparición y reaparición; algo que, en ningún caso, parece apuntar a un mayor control de la invisibilidad, sino a una

³⁵ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 115

³⁶ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 39

inmersión vital en ella. La imagen que podemos recorrer es el resultado de una estética de la indeterminación, y de una teoría de la sensibilidad que puede hacerse cargo de ella. Proponerla no es proponer un perspectivismo, ni una capacidad de cálculo, sino una idea del mapa del mundo, una topografía táctil del ojo, una Gestalt que se mueve en rizoma, grabada en la sensibilidad. En la concepción de la *imagen-pensamiento* deleuziana encontramos nuevamente una entrada en la posible estética de la imagen, en ese estadio donde convergen la estética de la indeterminación y la teoría de la sensibilidad; una entrada abierta, como punto de interacción entre pensamiento y representación visual, que no quiere permitir colapsos representativos o positivos, y que mantiene asimismo una cierta consideración de la sensibilidad, alejada del simple vacío especulativo del cálculo.

¿como son posibles las imágenes-pensamiento? ¿como alcanzar el devenir sin pasar por las mediaciones operatorias que subordinan el tiempo al movimiento, el movimiento a lo móvil y lo móvil al espacio recorrido? ³⁷. El punto de partida del filósofo consistirá entonces no en encontrar posibilidades olvidadas o realidades ocultas, sino en describir, en el proceso mismo de la imagen cinematográfica, esa tensión entre lo virtual y lo actual y en concebir la imagen-tiempo como un virtual de toda imagen-movimiento y no como un posible por venir. ³⁸

Según Alain Menil, la respuesta deleuziana a la experiencia del tiempo, a la vivencia de la exterioridad, no será ni la simple reducción a objetos ni el "*posible por venir*" que vemos fácilmente en la informática, sino la vivencia de un virtual que se actualice en forma de tensión, que converja críticamente en nuestros límites plegados y desplegados. El cine y la *imagen-pensamiento* condensarán esa vivencia de la exterioridad en un *plano de inmanencia*, en un punto de pliegue sensible de las prácticas de simulación. El *plano de inmanencia* será esa exterioridad vivida por la *imagen-pensamiento*, el punto donde convergen topográficamente los planos del sentido y del sinsentido, un acontecimiento en el que convergen la estética de la indeterminación y la teoría de la sensibilidad. El *plano de inmanencia* y el *plano cinematográfico*, entonces, no coincidirán exactamente; la sucesión de imágenes del *plano cinematográfico* no será -hecha *plano de inmanencia*- una simple lógica de la extensión o de la anticipación, el supuesto de una mera simetría, sino que se convertirá en un plano que contiene (que vive) el infinito de los planos, en un plano-tiempo que aparece ya por sí mismo, liberado de todo movimiento cronometrado, de toda simulación de relaciones, de toda iluminación permanente.

³⁷ Menil, Alain. *Filosofía e Historia del Cine: Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento*. Archivos de la Filmoteca, Num. 25-26, Febrero-Junio 1997. Pág. 180.

³⁸ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 181.

La identidad Bergsoniana de la imagen y la materia es, como la unidad del percepto y del ser; la reducción del ser al plano de inmanencia.³⁹ El conjunto de los conjuntos que Deleuze llama lo Abierto, no es otra cosa que un plano de inmanencia.⁴⁰

La *imagen-movimiento*, entonces, no desaparece sino que existe como primera *dimensión de una imagen que crece en dimensiones sin cesar (la imagen-tiempo)*, la visualidad de la imagen es su misma potencia de imágenes, una visibilidad que se escurre y que se complementa. La profundidad debe dejar de entenderse como extensión (este era el error histórico del perspectivismo, que hacía de la profundidad un factor de incompreensión de la heterogeneidad), y, asimismo, debe también dejar de entenderse como cálculo (que es el error de la virtualidad informática, que hace de la profundidad una ciega extensión de tiempo). Según Deleuze la *post-imagen* es una imagen de la idealidad y, sin embargo, su *virtual* no atiende a una afirmación probabilística del tiempo, sino a su propia negación lineal, a su apertura a una convergencia de planos inmanentes. El *plano de inmanencia* es una idealidad dislocada, la imagen del pensamiento como devenir, un plano que aporta nueva materia del ser y que erige una nueva imagen del pensamiento, cada plano es un posible que debe complementarse con sus contiguos. Si se escapa tan difícilmente a la trascendencia o a la objetivización es por haber creído detener el verdadero plano, por conjurar los efectos de la exterioridad en una ciega actualización de los virtuales, en la represión de la vida; incorporar todo lo múltiple bajo un sólo plano rechaza las dimensiones de crecimiento del tiempo, haciendo que las imágenes dejen de ser

el prejuicio de las cosas, de una simple vida, en la torsión de sus manifestaciones, en lo indefinido de una tensión que la recorre, en la contemplación emotiva de un rayo luminoso.⁴¹ La equivalencia aportada por el cine entre la imagen y la materia es la respuesta aportada por el arte para entender este punto de vista donde ninguna idea desdobra la imagen para salvarla, donde la imagen no es nada más que lo que es⁴²

6.2.2 Una estética dentro de la post-imagen

6.2.2.1 El rizoma como condición de posibilidad del tiempo

Deleuze y Guattari establecen varias fórmulas contemporáneas de imitación de la naturaleza y de evasión de la multiplicidad, al mismo tiempo que presentan las propias grietas de esas falsificaciones y una idea muy afinada de la estética que

³⁹ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 186

⁴⁰ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 188

⁴¹ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 195

⁴² Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 191

estamos describiendo: el concepto de *rizoma*⁴³. *Rizoma* sitúa a la *sensibilidad* en el interior de ese gran aparato de control racional que forman la representación positiva y la combinatoria matemática; el *rizoma* puede materializar ese concepto de *plano de inmanencia*, oponiéndose frontalmente a las contemporáneas formas de simulacro. Debemos pensar en el *rizoma* como un concepto que se mueve sutilmente en los dispositivos de simulacro, sin poder romper con ellos de forma binaria, pero sí según movimientos de desterritorialización y territorialización. Estamos en ese espacio intermedio entre el apocalipticismo y la integración, en las aristas de su propio cálculo, nos desplazamos del ejercicio estético al ejercicio de resistencia. Como primera de las fórmulas jerárquicas contemporáneas a denunciar, los autores critican en primer lugar a la lingüística, *porque nunca ha comprendido la multiplicidad, sólo ha sustituido, con las relaciones bi-unívocas* (en su sucesiva fragmentación del plano de inmanencia) *a la lógica binaria de la dicotomía*, a través de *un sistema raíz*. La verticalidad del clasicismo se ha sustituido en la lingüística solamente por la simple extensión de sus brazos; una complicación más del ya clásico árbol jerárquico de las categorías.

La raíz pivotante no comprende mejor la multiplicidad que la raíz dicotómica [...] la lógica binaria y las relaciones bi-unívocas todavía dominan el psicoanálisis [...] la lingüística y el estructuralismo, e incluso la informática.⁴⁴

La otra gran fórmula denunciada será la que ellos llaman *sistema raicilla*, una fórmula que caracterizaría más exactamente a las recientes manifestaciones de la informática, y que continuaría con la misma problemática; en este sistema *la realidad natural aparecería ahora en el aborto de la raíz principal, y su unidad no subsistiría menos como pasado o como porvenir, manifestando ahora la exigencia de una unidad secreta todavía más comprensiva, o de una totalidad más extensiva*.⁴⁵ El cálculo, en este caso, permite una mayor gama de posiciones, pero impide la correlación espontánea de sus elementos, éstos no pueden salirse de sus variados límites preestablecidos.

Con una autopista no se encierra a la gente, pero haciendo autopistas, se multiplican los medios de control. No digo que ésa sea la única finalidad de la autopista, pero la gente puede dar vueltas al infinito y "libremente" sin estar del todo encerrada, estando, sin embargo, perfectamente controlada. Ése es nuestro futuro.⁴⁶

⁴³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. Pre-textos, Valencia, 1977. "

⁴⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 13

⁴⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 13

⁴⁶ Deleuze, Gilles. *Tener una idea en cine*. Revista Archipiélago. Num 22, Barcelona, 1995. Pág. 57.

Cada vez que una multiplicidad se ve apresada en una estructura su crecimiento se compensa por una reducción de las leyes de combinatoria. Los abortadores de la unidad son claramente aquí hacedores de ángeles, doctores *angelici*, ya que forman una unidad propiamente angélica y superior. [...] El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya ni siquiera puede dicotomizar, pero accede a una unidad más alta, de ambivalencia o de sobredeterminación.⁴⁷ Esto puede observarse en los problemas actuales de informática y máquinas electrónicas, que todavía conservan el más viejo pensamiento en la medida que confieren el poder a una memoria o a un órgano central [...] Incluso cuando se cree alcanzar una multiplicidad, puede ocurrir que esta multiplicidad sea falsa -lo que nosotros denominamos tipo raicilla- porque su presentación o enunciado de apariencia no jerárquica, de hecho, no admite más que una solución totalmente jerárquica.⁴⁸

En último extremo, en las dos grandes manifestaciones lo *uno* sólo añade una dimensión superior a lo *múltiple*, ya sea en su particularización modal, o en la multiplicación de sus posibilidades de combinatoria. No se permite, por tanto, una consideración de la *pluralidad como tal*, y en último extremo, en el caso más benevolente, la multiplicidad queda vulgarmente articulada por el *uno singular*. En ninguno de los casos *se construye lo múltiple excluyendo añadirle una dimensión superior*, viviéndolo en su tangencialidad. Deleuze y Guattari presentan, por el contrario, al *rizoma* como la capacidad de no-ser *uno* ni *múltiple*, como capacidad de conexión con ese exterior potencialmente abierto, con una pluralidad extraña a una mera virtualidad matemática.

El rizoma no se deja reducir ni a lo uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertirá directamente en tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiple que se deriva del uno, ni al que se añadiría uno (n+1) [...] (**es**) un plano de consistencia del que siempre se sustrae el uno (n-1) [...] Contra los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y vínculos preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por la circulación de estados.⁴⁹

El rizoma es un campo de inmanencia, un campo de sensibilidad y de exterioridad que resiste, un punto de multirrelación con aquellos espacios que emergen en forma de acontecimiento. El *rizoma* cambia de naturaleza en cada conexión con otras multiplicidades, en la simple relación del plano de consistencia con su propia exterioridad. Deleuze y Guattari establecen sus características según varios aspectos:

⁴⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. Op.cit. Pág. 14

⁴⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. Ibidem. Pág. 40

⁴⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. Ibidem. Pág. 51-52

- El tronco del rizoma se puede conectar con todo y es heterogéneo.
- Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las multiplicidades arborescentes.
- Todo rizoma puede ser territorializado pero también puede desterritorializarse continuamente.
- El rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo.

Sin lugar a dudas, el rizoma puede verse envuelto en las formas de caída de los simulacros, en sus correspondientes controles y derivas, no pudiendo evitar definitivamente una ausencia del cuerpo o su desmaterialización controlada, la caída en retrocesos totalitarios o de carácter marcadamente referencialista. El rizoma no responde a la deficiencia matemática con un matemática más pura, con un metalenguaje que la supere; en él hay, tan sólo, coeficientes de desterritorialización, una profunda relación de fuerzas donde la presencia del cuerpo y del cerebro cobran protagonismo sucesivo, una gran simpatía por aquello que le queda grande; Deleuze y Guattari apelan, por ello, a una pragmática sucesiva que recomponga las multiplicidades y los conjuntos de intensidades, que permita una relación recíproca con aquello que queda permanentemente fuera de campo en el simulacro, alejado o desvirtuado.

Nos veremos a menudo obligados a entrar en atolladeros, a pasar por poderes significantes y afectaciones subjetivas, a apoyarnos sobre formaciones edípicas, paranoicas y aun peores, así como territorialidades endurecidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales.⁵⁰ **(Pero, para hacer)** lo múltiple se necesita un método que lo haga efectivamente; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad de léxico, mezcla o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica puede reemplazarlo [...] las creaciones tipográficas, de léxico o sintácticas sólo son necesarias si cesan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta para convertirse ellas mismas en una de las dimensiones de la multiplicidad considerada.⁵¹

6.2.2.2 El cuerpo y lo Otro.

Siguiendo esta argumentación, parece que algo vive en esa constante reconstrucción o itinerario del plano de inmanencia, un rizoma más bien descentrado, una experiencia externa y no equidistante del cálculo. El extremo que parece señalar Menil, de la mano de Deleuze, es el *cuerpo*, como límite donde converge el plano de

⁵⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 36-37

⁵¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 53

inmanencia, el cuerpo-cerebro que habita ese rizoma, la piel de nuestros sentidos; un cuerpo no poderoso, pero si profundamente sensible, no liberado, pero si liberador.

El cuerpo se convertirá en el punto de fuga del plano de inmanencia, alejándose de una objetividad modelizada, transformando la simulación en devenir de la exterioridad; sólo el cuerpo (aunque sea un cuerpo sin órganos) puede vivir el tiempo, catalizar la exterioridad.

Este centro que es el cuerpo, este punto privilegiado que se separa de la serie indiferenciada de todos los puntos del espacio y al cual me refiero o el que centra mi interés, este corte que separa los planos de la acción y la contemplación, y divide el tiempo mismo en duración pura o en espacio recorrido, todas estas instancias, se encuentran en la operación que consiste en seleccionar imágenes, en montarlas después de haberlas encuadrado y centrado.⁵²

El cuerpo-cerebro, según este planteamiento, deviene una instancia que se va tejiendo y destejiendo en concordancia con los acontecimientos y con la sucesión de planos del tiempo.

El cerebro es el espíritu mismo. Al mismo tiempo que el cerebro se vuelve sujeto, o mejor dicho "superjeto" de acuerdo con el término de Whitehead, el concepto se vuelve el objeto en tanto que creado, el acontecimiento o la propia creación, y la Filosofía, el plano de inmanencia que sustenta los conceptos y que el cerebro traza. Así pues, los movimientos cerebrales engendran personajes conceptuales. Es el cerebro quien dice yo, pero yo es otro.⁵³

El cuerpo, y su continuidad con el cerebro, pueden constituir, en último extremo, el lugar donde se produce esa vivencia de la exterioridad, donde converge ese plano de inmanencia; el cuerpo delata esa multidimensionalidad, siente la convergencia del *todo abierto de los conjuntos*, resiste a las voluptuosidades del cálculo; el cerebro se introduce en los entresijos del afuera, en sus contactos irregulares, en sus contradicciones enriquecedoras, movido por una imaginación sensible que no cesa de entregarse a las propias impresiones del cuerpo. En nuestro cuerpo-cerebro llevamos, inevitablemente, las marcas de la exterioridad, los espacios, inscritos en nuestra piel terrenal; el cuerpo vive esa potencialidad siempre presente del acontecer, siendo él mismo acontecimiento, plano de inmanencia, lugar donde se destejen las probabilidades y donde se producen las transacciones del sentido, marca donde se sucede el tiempo y el deseo, huella del dolor y del encuentro con la sensación.

⁵² Menil, Alain. Op.cit. Pág. 185

⁵³ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Que es la Filosofía?*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. Pág. 212.

Llevamos con nosotros, com-portamos, transportamos y soportamos, las fuerzas, los estímulos, los paisajes que nos determinan y constituyen, los Espacios inscritos en nuestra exterioridad ⁵⁴ .

La presencia del cuerpo se extiende a la de nuestras propias palabras y a la de nuestras propias imágenes, y, donde la confusión de nuestra lengua, o de nuestro imaginario, hacen su presencia, se cuele la materia, apareciendo para agrietar un terreno ya estructurado (en esa borrosa dimensión de nuestros límites aparece *el territorio no frecuentado por el sentido*). Detrás de cada arranque de tiempo arrastramos algo del continuo, sin poder nombrarlo, y es precisamente eso lo que surge cuando el “sentido” se desvanece en los márgenes de nuestro conocimiento; esa es precisamente la habitación de la materia, el sinsentido necesario para continuar. Una alteridad que nos invita a una resistencia contra todo tipo de control ajeno, pero que también nos aproxima a la comprensión del propio control que vehiculamos, del propio simulacro con que sometemos a lo que nos rodea. Un planteamiento que se abre -y abre- sus relaciones con *lo otro*, que permite que respire, intentando restablecer su identidad sensible, su distancia. Nada afable, por supuesto; terrible, en su aproximación a aquello que no somos; pero también confiado, directo ante su extraña alteridad vital.

Los espacios nos habitan mucho antes de que llegemos nosotros a habitarlos ¿Es acaso imposible habitar lo que nos habita? ⁵⁵ . Hay allí habitantes, aunque escasos y en trance de extinción; hay hábitats, aunque precarios y ruinosos; hay una lengua, por muy pocos habitantes que de ella queden; existen mapas, aunque en ellos sea parca la cantidad de tierra identificada y nombrable; y hay parajes y regiones, aunque desurbanizados y desoladores. Las preocupaciones del hombre son sus des-echos, los des-echos de los hombres. ⁵⁶ La posibilidad de habitar esa diferencia que me habita es la posibilidad de vivir con (el) otro [...] expresar la mirada del otro apresada en mi pupila ⁵⁷

Habitar lo que nos habita es *descubrir nuestro parentesco oculto con todos los seres de la naturaleza, con todos nuestros difer-entes* ⁵⁸ ; abrir nuestra mirada desde la mirada del otro, dejarnos mirar por él, restablecernos y distinguirnos en su mirada, mirar dentro y fuera de su campo, las diferentes formas de abrirse al sinsentido, son, afortunadamente, la condición de posibilidad de una estética y una sensibilidad vivas, apegadas y apegándose a su continuidad con la materia de la que forman parte, en

⁵⁴ Pardo, J.L. Op.cit. Pág. 117

⁵⁵ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 140

⁵⁶ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 132

⁵⁷ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 143

⁵⁸ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 144

Íntima relación con sus presentes y pasados, con su cuerpo y sus alteridades reflexivas.

Cuando las palabras no dicen nada [...] asistimos al nacimiento de un idioma que no es ya la designación de objetos pre-existentes según una regla de correlación pre-establecida, la denotación de las cosas anestesiadas en la objetividad, sino la lengua de la sensibilidad, la lengua estética, como sentido, como sentida, que nos permite observar la palabra como si se tratase de un signo de un dialecto desconocido: otra lengua [...] Lengua poética, geo-poética que libera el sentido de la tierra.⁵⁹ Los ojos del observador no son entonces la mirada de Dios hacia la que todos los mundos posibles convergen como hacia su foco unificado, sino al contrario, el punto de fuga en el que todos los Espacios divergen y se comunican a través de su divergencia [...] cada historia, cada "paquete de tiempo" no es más que una forma de la naturaleza, un punto en el espacio⁶⁰

6.2.2.3 La imagen invisible y el deseo: el tiempo sucede.

Frente a las imágenes que gravitan, visibles, en la órbita de nuestro tiempo, *nuestra imagen invisible -la de nuestro tiempo cronológico-* nos olvida, condenándonos a un fluir de vibraciones sin respuesta en el tejido permanente de nuestra piel. ¿Cómo poder sentir, si el deseo es permanentemente instrumentalizado, según una lógica implacable de performatividad? Baudrillard, en su crítica a Foucault⁶¹, descarta la propia validez del deseo por la instrumentalización de su hipoteca performativa, por ser una latencia a resolver, una coartada perfecta y calculada de la seducción -el psicoanálisis parece ser un buen ejemplo de ello-. Pero el deseo no sólo es un producto o un fin del egocentrismo, es, o puede ser, sensibilidad, erótica del placer. Apoyando un concepto de deseo no inevitablemente significativo y calculado, la cuestión que nos planteamos ahora es la de considerar al deseo no sólo como un proceso de actualización mental o sensorial, como un éxtasis pervertido en su propio espectro de superación, sino como una reversibilidad presente, que no cobra necesariamente fuerza gravitatoria, y que se realiza, constantemente, según movimientos de desterritorialización y territorialización, apegándose a un cuerpo que recorre sus impulsos.

La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se puede obtener.⁶²

⁵⁹ Pardo, J.L. Ibidem. Pág. 141-142

⁶⁰ Pardo, J.L. Ibidem. Pág. 154-155

⁶¹ Baudrillard, Jean. *Olvidar a Foucault*. Pretextos, Valencia, 1994.

⁶² Calvino, Italo. *6 propuestas para el próximo milenio*. Editorial Siruela, Madrid, 1990. Pág. 59

La imagen invisible vive en la búsqueda de su exterioridad, en el placer de reencontrarse en el horizonte de sus límites, acercándose a la sensación de lo otro y no a su posesión como simple objeto de deseo; la imagen invisible se aleja, incluso, del objeto narcisista que proyectan nuestros espejos, del objeto de deseo que rechaza nuestra alteridad.

Podemos pensar que el espectro de liberación no impide una infinita proliferación y control, en especial en nuestra época; pero la reversibilidad de cada proceso reside precisamente en el tiempo que se abre en cada instante, en ese tiempo corporal que es negado obsesivamente por el cálculo gravitatorio, en esa emergencia del instante que nos olvida mientras lo ironizamos con su extenuación. Podemos decir que el olvido del placer parece gravitar en la órbita de nuestra época, pero la seducción debe poder alejarse en algún punto del éxtasis, para convertirse en placer y reversibilidad sensibles. Por el simple hecho de haber medido o moldeado la realidad, no podemos apelar a nuestra autoridad para saber lo que es actual y lo que no lo es, lo que puede o no hacerse presente, la posible cadena de sucesos *por vivir*, estos invitan, sin embargo, a un fuerte olvido de nuestra vida cotidiana. Si, las historias más íntimas y cotidianas están vetadas, y, al mostrarse, las travestimos con el *reality show* - con ese deseo que se hace grande y nos incluye a todos dentro, en su exageración morbosa y espectacular-, la realidad parece ser, no obstante, más bien otra. Ciertamente, nuestra sociedad es una sociedad técnica e hiper-científica, una sociedad que hace de todo acontecimiento un instrumento de valor controlable, o una hipótesis de ficción espectacular; mucho morbo y mucho porno, mínima sexualidad o placer, nada, por supuesto, de dolor o intimidades que compartir; decididamente, sólo pánico y ciencia de las pasiones.

Pero el uso espectacular de los temas marginales, la codificación científica de los problemas, la verbenización de los anhelos personales, son sólo una forma de reconducir lo que inevitablemente se cuele en las contradicciones de nuestro sistema postindustrial. Y por eso, tal vez en el fondo, al igual que detrás de una verdad demostrable puede estar latiendo la necesidad de justificar una obstinación o una falsedad, es posible que la dramatización, la espectacularización y la evasión de lo cotidiano estén realizando igualmente un ejercicio de normalización y de control, de canalización mitológica de las experiencias más personales e íntimas, evacuando su placer fugaz o su duelo existencial.

Frente al cálculo de nuestra época, y de otras que aún nos resuenan, es la experiencia del desigual placer y la desigual decepción, el sentimiento de satisfacción y

dolor *que se extraña para ser* -y que por ello nunca es definitivamente espectacularizable-, el que nos muestra la presencia de un necesario contacto con la exterioridad, el que nos invita a la intimidad y la sensibilidad, el que hace del deseo algo posible de experimentar como placer.

Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia [...] No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque, en cierta manera, también lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia y, sin embargo, en cierta manera, también lo es.⁶³

Tal vez sea el deseo funcionalizado esa seducción a la que debemos y podamos resistir, en oposición a su reflejo redentor y espectacularizado, a la mera utilidad de su cálculo. Tal vez sea la forma más agradable de romper con el optimismo y apocalipticismo contemporáneos, introduciendo la posibilidad de un tiempo que pueda sentir sus imágenes, invocando a una sensibilidad *que se sienta*.

Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. ¿Cómo tener acceso a esa extraña relación? Tal vez mediante una forma de pensamiento de la que la cultura occidental no ha hecho más que esbozar, en sus márgenes, su posibilidad todavía incierta. Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas.⁶⁴

⁶³ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Tener una idea en cine*. Pág. 58.

⁶⁴ Foucault, Michel. Op.cit. *El pensamiento del afuera*. Págs. 16-17.

CAPITULO 7 - CONCLUSIONES.

7.1 RECAPITULACIÓN

7.1.1 Aproximaciones a una definición abierta de imagen.

En el desarrollo de esta tesis doctoral se ha querido mantener, como permanente hilo conductor, el deseo de no dejar asentado, total o parcialmente, ningún presupuesto categórico sobre la imagen, o ninguna conclusión definitiva que determinará nuestra investigación hasta el final, exceptuando aquellos momentos en los que fue necesario presentar algún esquema o cuadro explicativo para no dificultar la comprensión del texto, o su propio desarrollo narrativo. Con ello hemos dificultado, tal vez, el posible desarrollo directo de su argumentación, o el posible recorrido acumulativo de unos resultados que, sin duda, íbamos obteniendo. Pero, tal vez por ello podremos considerar también que nuestros objetivos han sido cumplidos, porque precisamente ahora, en el propio final de la investigación, todavía la imagen puede decirnos una última palabra (y tal vez un último gesto), presentándonos algo que, de haber sido hecho al principio, nos parecería ahora simple redundancia. La imagen que queremos rescatar de este trabajo ha querido expresarse en cada uno de los tramos de su recorrido, dejándose un espacio-tiempo para el final y esperando, igualmente, poder proporcionarle la capacidad de hacerlo más allá de sus propios límites investigativos -abierta ya al criterio de aquellos investigadores o comunidades sociales que la reciban-.

Pero si sería tal vez ahora, en estas páginas finales del trabajo, cuando debiéramos concluir algo definitivo sobre la imagen, intentando no demorarnos demasiado con indefiniciones o nuevas ampliaciones investigativas, ello querríamos hacerlo también con sumo cuidado, proporcionando una posibilidad para que el texto pueda hablar también por sí sólo, con independencia de resúmenes, síntesis o extractos que limiten inevitablemente su lectura. Por ello, será necesario ir construyendo una descripción ligera que nos remita, familiarmente y sin demasiados

prejuicios, a esas páginas que, apoyadas en el diálogo de textos que les da forma, puedan tener todavía la necesidad de seguir hablando entre ellas.

Pues bien, la imagen con la que debemos concluir parece situarse lejos de esas categorías que vienen a dar a la imagen por definitivamente sentada, identificadas con su carácter *retínico*, *representativo* o *mental*. Cualquiera de estas categorías, al margen de su momentánea funcionalidad práctica, no puede ser totalmente destacada del resto: la imagen *retínica*, por ejemplo, no puede separarse del complejo carácter productivo de las *representaciones* técnicas -construidas para la expresión o para la comunicación-, sobre todo porque el evento de la fotografía hace pasar a esa representación "quasi-humana" de la cámara por algo parecido a una inmediata percepción neurofisiológica, facilitando, a la inversa, que la propia recepción de imágenes se convierta, paradójicamente, en una verdadera producción representativa (el ejemplo más característico es el vídeo, que se convierte en una prótesis suplementaria de la visión). La intencionalidad comunicativa, por tanto, no puede servirnos para distinguir una representación de una percepción, ya que ésta puede convertirse igualmente en intencional; pensemos además en cómo nuestra *mirada* puede ser utilizada, por medio de la memoria, como un completo gesto representativo, usándola como modelo para posteriores inspecciones oculares, o mostrándose igualmente como signo indicativo de nuestro interés para nuestros congéneres, orientándoles a mirar donde estamos mirando (cosa que nos remonta, tal vez, al más antiguo y primitivo gesto representativo-perceptivo de la humanidad). Por último, tampoco podremos separar el carácter interno de las *imágenes mentales* de cualquier otro momento explicativo de las otras categorías, puesto que las imágenes mentales se confunden claramente con la huella grabada en la memoria desde la percepción humana o representativa, encontrando, sobre todo en ésta última, el legítimo motor de las más complejas composiciones estéticas e imaginativas de lo visual. Construcción, reproducción y recepción se convierten en un circuito complejo para la imagen.

Al final de nuestro análisis, nuestra imagen ya no podrá ser diferente de aquella representación que deviene "*otra*" en el propio decurso de la sensibilidad, de aquella impresión-representativa que se sirve del tiempo (cronológico) y del cuerpo (sensible) para aparecer en el complejo horizonte de la imaginación y de la visión. Una imagen que no sólo rehace constantemente sus categorías visuales, sino una imagen que converge también, inevitablemente, en los propios acontecimientos de nuestra piel,

en unas sensaciones que la dibujan, intensiva y repetidamente, en las grietas de una contigüidad siempre cercana. Tenemos, pues, a una imagen que se pierde en el laberinto de sus múltiples relaciones sensibles, pero que no está perdida -ni difuminada- en el amplio tejido de sus formas corporales.

Por ello, la imagen con la que contamos formará parte inevitable de nuestro mundo social, de un mundo lleno de complejas y variadas manifestaciones donde tendrá que enfrentarse a distintas barreras: la imagen aquí presentada sobrevivirá a este mundo actual que se sirve de ella como de moneda de cambio, haciéndola más sobreabundante que nunca y vaciándola de materia en el propio ejercicio de sus formas; pero también del mundo de nuestro pasado, cuyas representaciones no permitían casi verla, abillantadas por sus superficies claras y por sus recortados ángulos. En el más íntimo fondo de ese abismo mostrará la imagen sus devenires sensibles y sus recurrencias temporales, ligadas a un carácter social que después de todo siempre viene a reflexionar y a contra-impresionarse.

Difícil ha sido desde siempre, por supuesto, ver a la imagen al margen de los aparatos, de las técnicas o de las costumbres de una sociedad, pero si eso es así, tampoco es imprescindible considerarla tan sólo como un instrumento inevitablemente funcional. Si hay algo que caracteriza definitivamente a nuestra imagen es su omnipresencia, su concordancia con el predominio meta-sistémico de una sociedad hecha máquina, su imposibilidad de salirse de sus sobre-dimensiones para verse desde un afuera diverso, desde un afuera externo a esas invisibilidades teórica y mecánica que se derivan de su instrumentalidad. Por ello, constituidos ya los aparatos y técnicas como centros de nuestra cultura, y no sólo como elementos del proceso, estamos empujados a analizar nuestras categorías visuales con unos complementarios valores *no-maquínicos*, con unos valores, no necesariamente funcionales, que nos ayuden a abrir otras posibles interpretaciones para nuestra imagen contemporánea. Ha sido necesario localizar, por tanto, en el interior de los procesos de circulación de la imagen, el recorrido del *tiempo* y del *cuerpo* siempre ligados la imagen.

La recuperación de una necesaria imagen *compleja* ha debido hacerse, entonces, desde una transformación de nuestras categorías iniciales, ancladas en la noción semiótica de signo, aunque referidas inevitablemente a su necesaria comprensión histórica. La imagen retomada aquí parte hacia sus funciones más

irregulares, hacia los aspectos más metafóricos y auto-reflexivos del sentido, y por ello ha venido a encontrar en la interpretación pragmática una inestimable vía de acceso para la dimensión estética del lenguaje, y, a su vez, una vía de complicidad estética entre su propia dimensión visual y su propia comprensión lingüística, entre las propuestas del arte y de la misma literatura. En nuestra transformación, hemos visto como el signo semiológico-semiótico no terminaba de explicar el grueso de problemas que afectaban al sentido; ya fuera en su vector más convencionalista de la semiología -tradicionalista y radicalmente opuesta a lo estético-; como en su vector más pragmático y científicista -ligado a una dimensión contemporánea que reduce las variables del uso lingüístico-social a clasificaciones de contextos donde se puedan utilizar ciertos signos, convirtiendo su posible raíz estético-social en un simple catálogo personalizado de actitudes (dialectos, argots, estilos y formas de ver, corrientes, costumbres de subgrupos, etc.).

Finalmente, la imagen que ha venido a reconstruirse en nuestro análisis ha sido la de una experiencia estética apegada a la *sensibilidad*, la de una experiencia del cuerpo ligada a una *temporalidad* que recorre inevitablemente como acontecimientos todo tipo de representaciones de sentido, verbales o no verbales.

7.1.2 Una historia de la imagen

Desde siempre, el tiempo y la sensibilidad de la imagen han sido asimilados de formas muy diversas. En la eliminación iconoclasta, en la solidez referencial o en la testimonialidad naturalista tenemos buenos ejemplos de esa imagen marginal, sometida a la fuerza del sentido o del concepto. Con el nacimiento de la imagen fotográfica, el iluminismo visual iniciará ya unas nuevas relaciones con la imagen, pero no será, sin embargo, este movimiento de renovación el que libere a la imagen de su uso objetivista, ni tampoco, por contra, su inevitable versatilidad visual, abierta a una nueva complicidad con el tiempo y el espacio, la que nos impulse a la crisis de la imagen, perdida cada vez más en el laberinto de una sensibilidad fugaz y transitoria. La imagen técnica mantendrá de partida unas continuidades con la tradición, extendiéndose consiguientemente hacia una nueva optimización de su mecanismo aditivo y positivista que vendrá a encontrarse ulteriormente con la paradójica "funcionalidad" de lo estético de nuestra época contemporánea, con esa esteticidad "funcional" que incluye a las vanguardias como un argumento más de su

propia capacidad de previsión y cálculo. La actual crisis representacional es útil a la sociedad contemporánea, como lo era, y es, su continuidad con la tradición: al audiovisual clásico se enfrenta ya una matemática especulativa y una tecnología panóptica capaces de llegar a los rincones más escondidos de la imagen, construyendo una anticipación del tiempo y de la sensibilidad estéticas sin precedentes en la historia.

Será necesario ver, entonces, cómo el cuerpo, superconductor del tiempo y de la sensibilidad, contraptexto de una sensorialidad idealizada, acelerada o fanatizada, es igualmente eliminado por esa indiscriminada liberación sensible contemporánea, una liberación que en lugar de operar con el *cuerpo*, simula ya a su doble experiencial, hiperreal y matemático. El cuerpo, como argumento -presente-ausente- en toda la tradición estética de la imagen se convierte ahora en el último testigo necesario, en el único posible interlocutor frente a una imprevisible y contundente imagen contemporánea, partiendo desde un tiempo que no ha cesado todavía en su cronología y desde una sensibilidad que mantiene intactos sus anhelos sociales y personales .

7.1.3 Lo social y la estética.

La imagen se ha enfrentado repetidamente a unos usos sociales que han tendido a agotarla y explicitarla, que han mostrado su alteridad, domesticada, en la eficacia de sus elementos más útiles, en un recorrido que ha construido, reproducido y transmitido a la imagen atendiendo sólo a su comunicabilidad. Pero la imagen, y lo social, no sólo son eso, o, por lo menos, no sólo son un objeto de comunicación. Lo social ha convivido desde siempre con su instrumentalización, mostrando en las costuras de su orden algo así como un permanente corrimiento de tierras, una emergencia de erupciones recogidas por la estética, una sensibilidad mortal y material. Lo estético-social ha catalizado esa diferencia de potencial de sus anhelos, los detalles insólitos de la cotidianidad, el contacto entre su piel y la propia piel de su entorno, formas que han sorprendido desde siempre a sus receptores, y no necesariamente por su claridad y distinción, sino por ese carácter misterioso que se abría a la intensa experiencia de la vida y de sus ausencias. Ídolos paganos y gracias renacentistas, juegos barrocos y ruinas inacabables, estuvieron ahí para competir más tarde con el extraño y dulce romanticismo de la fotografía, o con los

malabarismos de unas vanguardias, híbridas de óleo y celuloide, que surgieron para unir la materia con el sueño.

Nuestra época, frente a las continuidades divergentes de la imagen, parece haber encontrado ya un aparente momento de convergencia en los procesos. Tal vez hemos situado a nuestra imagen contemporánea como el momento de mayor apertura y cercanía a las inquietudes y expectativas sociales, como el momento de mayor participación e identificación de la sociedad con los mensajes y formas artísticas; parecemos vivir un momento de encuentro entre nuestros perfiles más íntimos y el control más benevolente de sus formas, una rotura en las múltiples limitaciones y rigideces de otras épocas, satisfechos de la extensión de nuestra versatilidad y de la perfección de nuestras fórmulas individualizadas. La imagen contemporánea parece una victoria para todos. Pero, tal vez por eso, hemos comenzado a confundir el sueño con la estructuración de su invisibilidad, los rastros de materia con las piezas de un rompecabezas enumerable, o la emoción de lo sensible con una propiedad de valor infranqueable, independiente de otras emociones, de otra materia, de otros sueños.

La vibración de la imagen no parece, sin embargo, terminar en ese simple y superficial triunfo; la insoportable cercanía de la imagen nos muestra su propia perplejidad con el foco que la ilumina al paso, con ese sueño sin aristas que la envuelve, con esa luz divisoria que la disecciona, agita, y engloba en sus momentos de mayor fogosidad, sin planos de fuga entre sus variadas multiplicidades. La imagen y lo social apelan a un necesario distanciamiento para la vida, pero no por ello se consuelan en vivir ese voluminoso sueño despierto, esa simple equidistancia entre sus formas; la sensibilidad tiene más aristas que su vuelo, una posibilidad de resaltar esa emergencia de contactos siempre sorpresivos en su piel, ese permanente magnetismo descompasado de sus formas, lo que no podría suceder en la transparente atadura salvaje de su mismidad o de su otredad. En la distancia andamiada del cálculo subsiste una experiencia vivida de lo social, una imagen olvidada que supera lo errante de sus procesos, encontrándose con otros parajes, con otros nómadas, con unos universos olvidados y reencontrados de nuevo, en la transversalidad de sus planos de fuga. Si la imagen contemporánea muestra una función social exhaustivamente instrumentalizada, y también extremadamente ingrata, nos aproxima igualmente al momento de nuevas complicaciones, de unas

complicaciones que rozan con aquello que, segundo a segundo, continua sucediendo en nuestro cuerpo.

7.1.4 La crisis contemporánea de la imagen

Pero dado el esfuerzo casi definitivo de las bondades epistemológicas y estéticas contemporáneas, es comprensible que hayan crecido por el lado de la crítica, y paralelamente a su optimismo funcionalista, numerosos estudios apocalípticos que finalizan la tarea, que sitúan a la imagen en una vía muerta donde, agotados sus apogeos y ulteriores procesos de perfeccionamiento, se presentaría ya en su imposibilidad, en su entrada en el eterno callejón sin salida de la perfección, agotando todos sus resquicios expresivos y experienciables. Y, en cierto modo, no se puede negar un cierto aroma de certeza, aunque venga ligado a un profundo sentimiento de derrotismo y de cientificidad. En su favor, es muy posible que ese instante de simultaneidad con la imagen haya de conducirnos al momento de su más extrema imposibilidad comunicativa, a su imposibilidad como acontecimiento, al momento de una clara suspensión en la continuidad social y personal, reducidos a un simulacro de sociedad y de intimidad.

Pero, tal vez, el apocalipticismo estético de nuestra época esté igualmente preso de la misma marca que asalta a aquellos a quienes critica, colgado de ese presupuesto que le obliga a matar a la imagen invocando a su necesaria simultaneidad, considerando que la comunicación instrumentalizada es su única salida posible, su única salida expresiva. La imagen no sólo es eso; frente a cualquier tipo de perfectibilidad que la impulse, recorre las propias catástrofes que la comprimen, incluso la catástrofe de su propio Apocalipsis, su inexpressión como vida sorpresiva en el tiempo. La imagen presenta una vivencia en su caída del sentido, en ese escurridizo vaivén del distanciamiento forzado de sus giros, en esos complicados fragmentos que ruedan con nosotros entrelazados en el tiempo, en su perpleja incompreensión de las medidas donde viene a ser cristalizada. La imagen va en sucesión con el tiempo, y esa es una materia, a pesar de todo, difícil de escamotear, una materia que no parece necesariamente mensurable en términos de sentido. Si podemos hablar de una comunicación posible, ésta vendrá dada por su cercanía con la cara más sensible de la estética, por su contigüidad con un pasado que es todavía presente y que se reencuentra en las sorpresas de un acontecimiento siempre

pendiente de surgir; algo que *reconstruye su propio fluir con la comunicación* y que, por tanto, *no puede construirse o destruirse a partir de ella*, algo que disipa la decepción apocalíptica en un campo de emergencia de la imagen que no puede reducirse exclusivamente a una dimensión apriorística o previsor de lo expresivo, sino al encuentro con un tiempo que, a su vez, nos reformula, nos ofrece la posibilidad de una imagen como acontecimiento, deviniendo constantemente como tejido donde se encuentran el cuerpo y la sucesiva cronología de una sensibilidad siempre diversa. El tiempo como acontecimiento devendrá acontecimiento corporal, marca cronológica de una sensibilidad que se roza con los "otros".

7.2 CONCLUSIONES

1. Una imagen individualizada y personal.

Podemos situar a la imagen contemporánea, en su posibilidad de hacer coincidir más que nunca la estética y los propios procesos comunicativos, en una posición clave dentro del sistema de construcción y constitución de las sociedades técnicas, sociedades que se caracterizan por una mayor pluralidad de visiones del mundo y por una mayor integrabilidad del individuo en el propio funcionamiento general. La imagen contemporánea incluye la posibilidad de esa participación siempre esperada para los juegos de fuerzas sociales, constituye uno de los enlaces más sólidos del sistema y eleva a la comunicación a paradigma regulador de todo el conjunto de la sociedad.

2. Una determinación matemática para la imagen.

La forma base de funcionamiento de la imagen técnica contemporánea se caracteriza por un doble y simultáneo proceso. En primer lugar, una mayor división y digitalización de sus componentes y un tratamiento analítico de más cantidad de fragmentos sensibles, sobre el que no se realiza ya una simple generalización común o positiva de la imagen, sino un proceso sofisticado de cálculo; una síntesis depurada y probabilística. En segundo lugar, una consiguiente virtualización matemática de esos fragmentos y una ordenación de ellos en cadenas temporales específicas, personalizadas y ficcionalizadas, construyendo catálogos muy nutridos de opciones y todo un conjunto que puede dirigirse selectivamente a cada

uno de los receptores según sus propias particularidades; la interactividad es un buen ejemplo de ello.

El funcionamiento de esta imagen sería extensible al conjunto de las manifestaciones tecnológicas inmediatamente anteriores, si éstas no sustrajeran su propio componente subjetivo y experiencial, excluyéndolo en favor de la comunicación masiva. Hay, por contra, en ambas fórmulas comunicativas algo que se pierde: la constante experiencia social de un intercambio de ideas y de visiones del mundo (un paso de lo general a lo particular perdido en el primer audiovisual); y la necesidad de una posible experiencia de lo contiguo (un paso de lo particular a lo general que se pierde lamentablemente en la imagen contemporánea).

3. La fractura de la experiencia personal y de la relación entre los actores estéticos.

La matematicidad trae consigo una radical fractura entre la materia y los actores estéticos, unas actitudes corporales, caracterizadas por la evacuación del propio espacio y tiempo experienciales, que se insertan, sin grandes limitaciones, en el funcionamiento comunicativo de una sociedad ya orgánicamente estructurada y participativa; cada individuo debe salvar su imagen funcional, saliendo sucesivamente al encuentro de una imagen comunicativa que le represente como instancia performativa de sí mismo. Se elimina, así, la experiencia de una distancia superadora del sentido, una distancia, con nuestra exterioridad y con la del resto de los actores sociales, que lejos de convertirse en una asfixiante presencia, nos permita recuperar nuestra experiencia y la propia sensibilidad de nuestro entorno. Una vivencia, partida por la imagen, que es difícilmente recuperable a partir de ella.

4. La anticipación del tiempo.

La imagen contemporánea muestra un vaciamiento del continuo de la sensibilidad y una constante anticipación del tiempo por-venir. El tiempo se constituye como una mera potencialidad subordinada a la previsión y control, el tiempo no sucede realmente sino que es actualizado antes de su emergencia como acontecimiento. Se da una pulsión a simular la invisibilidad y el propio futuro de los materiales sensibles por medio de la combinatoria de fórmulas algorítmicas o especulativas.

La experiencia personal es sustituida por una representación electrónica o conceptual del yo que vive su tiempo en el conjunto de un cálculo.

5. La perversión, la evasión y el apocalipticismo.

El deseo de alcanzar lo invisible se convierte en presupuesto de toda especulación; ficción y ciencia se unen en un proceso que no da pie a los aspectos más irregulares y contradictorios de la imaginación. Lo ficticio no es ya irregular. Perversión y evasión se constituyen, entonces, como las dos caras de una misma moneda técnica que evacua los límites sensibles y materiales de la imagen, conteniendo, por un lado, un ansia exagerada de alcance imaginario, un control superador de lo humano, y, por otro lado, una tendencia al nuevo mundo de lo especulativo, a no pensar más allá de la experimentación posible de lo matemático. El resultado es un optimismo comunicacional que no da vías de escape, sometiendo a su propia negación a una imposible salida superadora del control. El apocalipticismo será, en ese sentido, un momento de *impasse* ante la impotencia de reconstruir una lógica superadora.

6. El sinsentido del afuera y la piel reversible de la sensibilidad.

Será, sin embargo, el propio sinsentido de la exterioridad, *ese sinsentido nunca identificable con la lógica de lo ficticio o de lo simplemente negativo, no asumible por ningún tipo de nihilismo, evasión o positividad, y siempre sometido a su afuera como extremo de inevitable autorreflexividad*, el momento necesario de la imagen, el *ver* que se transforme en *no-ver* para *recuperar la visión*, remitiéndonos a una piel que nos transmita la impresión de una realidad vivida, y la impresión de una sucesión vivida del tiempo.

El confuso afuera nos permitirá reencontrar la visión, reencontrarnos a nosotros mismos y reconocer una alteridad en los otros. Es en él donde la sensibilidad se encontrará, sintiendo que algo le ofrece resistencia, que se siente porque le sienten, encontrando una distancia cómplice para la doble cara de su piel que *mira y se mira*.

7. El espacio y el tiempo de la imagen.

La resistencia de la materia y del tiempo a la reducción performativa de la imagen, nos invita a considerar la presencia de una teoría estética en el interior del espacio

comunicativo contemporáneo. Una teoría de la sensibilidad que sobrevive - reducida e invisible - en la propia ciberesfera mediática, emergiendo por flotación a cada instante de continuidad de tiempo experiencial. Es, asimismo, una estética que no tensiona el hilo de las horas, que no pone en marcha su cronómetro ni reconoce ecos de unos tiempos acumulados o rechazados, permanentes o caducos. Es una estética que reconstruye la historia en su duelo, en la memoria de su fugacidad, correspondiendo, las veces que viene convocada, a su constante eventualidad histórica, a los recuerdos que todavía le sobreviven, pero que también se entrega a la necesaria continuación de un mundo que debe recomponerse a cada paso, reinventando sus ausencias y su presente.

8. El cuerpo-cerebro como eslabón de una estética continuada.

Llegamos, entonces, a una estética que se construye como cronología temporal y como continuidad material, y que encuentra su propio eje en el cuerpo-cerebro, como rastro del devenir material. Unas observaciones cronológicas de la imagen que no implican, por tanto, una nueva regulación o formalización epistemológica para la imagen, un sujeto y cuerpo que vengan a clausurar el sentido, sino un devenir-imagen que va ligado a la vivencia de la corporalidad y a los procesos de resistencia y de catálisis del propio cuerpo-cerebro. El cuerpo recorrerá en su piel la cronología del propio tiempo.

9. El tiempo como emergencia de sensibilidad.

Frente a las sucesivas formas de optimización del conjunto, el concepto de tiempo experiencial deviene potencialidad estética continua, en una posible aplicación a todas las formas artísticas conocidas, y según una estética que nos invita a dejar que el tiempo siga sucediendo entre imágenes. Algo que se enfrenta con las versiones optimista y apocalíptica de nuestra época, impulsando a una reconsideración de sus procesos de cálculo, de su comunicabilidad y control, pero también de su derrotismo, irreversibilidad e imposibilidad de futuro. Una posible estética del tiempo nos puede invitar a una curiosidad ante los acontecimientos de una imagen reconstruida y conectada con el presente, ante una imagen que apoya su contigüidad en una estética continua, en un pasado y un futuro cronológicos.

ANEXOS

CRONOLOGÍA DE LAS FECHAS MAS IMPORTANTES DE LA IMAGEN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Siglo XIX. Predominio de la fotografía

- 1816 - Nicephore Niepce realiza las primeras fotografías de la Historia.
- 1822 - *Diorama* de Daguerre.
- 1826 - *Punto de vista desde la ventana de Gras*, fotografía más antigua de Niepce de la que se tienen datos.
- 1829 - Joseph Plateau elabora el *principio de la persistencia retínica*.
- 1833 - Horner elabora el *Zoótropo* en Estados Unidos.
- 1838 - El *Daguerrotipo* -primera cámara fotográfica de la Historia- (Daguerre).
- 1839 - William Henry Talbot Fox inventa la *Calotipia*, primera forma de obtención de una imagen positiva a partir de una negativa.
- Exposición pública en la Academia de Ciencias de París del invento de la Fotografía.
- 1840 - Primer Grabado en *electrotipo*.
- Gran expansión de *talleres de retratistas* en las grandes ciudades.
- 1859 - Primera exposición de fotografías en el Salón de Bellas Artes de París.
- 1863 - Manet expone *Le déjeuner sur l'herbe*.
- 1869 - Primeras fotografías en color.
- 1874 - Monet expone *Impresión: Amanecer*, obra que dará nombre al movimiento *Impresionista*.
- 1876 - Invención del *Teléfono* por Bell.
- 1877 - Invención del *Fonógrafo* por Edison.
- 1880 - Se pone en uso el *fotograbado*, marcando del momento de introducción de la fotografía en la prensa.
- 1883 - Paul Nipkow pone a punto el "*disco espiral*". Primer antecedente de la TV.
- 1886 - Van Gogh llega a París.
- 1888 - Lanzamiento de la *cámara portátil* de Kodak.
- 1891 - Karl Braun diseña el "*tubo de rayos catódicos*".
- 1893 - Eduard Munch pinta "*El grito*".
- Thomas A. Edison presenta su *cinetoscopio* en Chicago.
- 1894 - Apertura en New York de la 1ª sala de explotación del *cinetoscopio*.

- 1895 - *Nacimiento del cine y primera proyección cinematográfica pública* en París, por los hermanos Lumiere.
- 1896 - *El regador regado*, primer film de argumentos.
 - Méliès inventa la técnica cinematográfica, primer estudio cinematográfico del mundo.
 - Felix Mesguich emprende los primeros reportajes cinematográficos.
 - Presentación en Londres, Bruselas y Lisboa del cinematógrafo.
 - Presentación del *vitascopio* de Edison y del *cinematógrafo* de los Lumiere en Nueva York.

1ª Mitad del siglo XX. Predominio del cine.

- 1900 - El cinematógrafo alcanza un gran éxito en la Exposición Universal de París.
- 1901 - Invención de la radio por Marconi.
- 1902 - *Viaje a la Luna* de Méliès.
- 1903 - Edwin S. Porter realiza el primer intento de montaje en el cine con *Asalto y robo de un tren*.
 - Primer *Nickel-odeon* en New York. Independencia del *Cine de Feria*.
- 1906 - Fessenden realiza la primera transmisión de la voz humana por radio.
 - Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*.
- 1908 - Braque pinta *Casas en l'estaque*. El crítico Luis Vauxcelles propone un nombre para el movimiento observando los cubos de sus figuras.
 - Los hermanos Laffite fundan *Le Film d'art*.
 - Nacimiento de *Hollywood*.
- 1909 - Manifiesto futurista de Marinetti en "Le Fígaro".
 - *1ª Ley de reglamentación de las proyecciones públicas de cine*, y *1º comité de censura* en Londres.
- 1910 - Leon Gaumont presenta el *Cronógrafo*, unión de cine y fonógrafo.
- 1912 - Fundación de la *Paramount Pictures*.
 - *Primera fotografía a color publicada en un medio de prensa*. (*Blanco y Negro*, España).
- 1913 - Guillaume Apollinaire publica "*Los pintores cubistas*".
- 1914 - Estalla la *Primera Guerra Mundial*.
- 1915 - David. W. Griffith realiza "*El nacimiento de una Nación*". Primer montaje cinematográfico oficialmente reconocido.

- Creación de la *Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército* en Francia.
- 1918 - *Yo acuso* de Abel Gance, primer film pacifista de la Historia.
- 1920 - *El Gabinete del Doctor Galigari* de Robert Wiene, primer film expresionista.
 - *Nanouk, el esquimal*. Uno de los primeros grandes films documentales (Robert Flaherty).
- 1921 - *La soubriate Madame Beudet*, primer film vanguardista francés.
- 1922 - Primeras emisiones regulares de radio.
- 1924 - Manifiesto surrealista de André Bretón.
 - Kandinsky funda el grupo de "*los cuatro azules*" con Klee, Feninger y Jawlensky.
- 1925 - *El acorazado Potemkin* de S.M. Eisenstein
- 1926 - Fritz Lang realiza "*Metrópolis*"
 - *El maquinista de la general* de Buster Keaton.
- 1927 - Irrupción del *cine sonoro*.
- 1928 - Primera película sonora: "*El cantor de Jazz*".
 - John Logie Bird transmite imágenes, a través de la radio, desde el Reino Unido a Estados Unidos.
- 1929 - La BBC crea la "Baird Television Ltd".
 - *Crack de la Bolsa* en Wall Street.
- 1930 - Primeros experimentos de TV en USA por Zworykin.
- 1931 - Primera emisora de TV en Estados Unidos: la RCA.
- 1932 - Nace "*París Television*" y la NBC y CBS norteamericanas.
- 1933 - Presentación pública del Iconoscopio de Vladimir Zworykin.
 - Acceso de Hitler al poder, creación del Ministerio de Propaganda e Ilustración del Pueblo por Goebbels.
- 1934 - *Reconocimiento estatal* para la BBC en Gran Bretaña.
- 1935 - La *Alemania del III Reich* inaugura su *primera emisora televisiva*.
- 1936 - Inauguración de los *estudios de televisión de la BBC*.
 - Transmisión televisiva de los Juegos Olímpicos de Berlín.
- 1937 - Salida del cine en *Technicolor*.
- 1938 - *Primera venta masiva de aparatos de TV* en EE.UU.
- 1939 - Estalla la *Segunda Guerra Mundial*
 - *Primeras emisiones generalizadas de TV* en USA.

- La BBC alcanza el número de 35.000 aparatos receptores.
- 1940 - Orson Welles realiza "*Ciudadano Kane*"
- 1944 - Comienza a funcionar el primer ordenador moderno de válvulas, el MARK-I.
- 1945 - Salida del *primer Telediario francés* creado por Pierre Sabbagh.
 - R. Rossellini realiza "*Roma, ciudad abierta*". Auge del *Neorrealismo italiano*.
- 1948 - Invento de la Polaroid por Edwin H. Land.
- 1949 - George Orwell publica "*1984*".

2ª Mitad del siglo XX. Predominio de la TV y de la informática.

- 1950 - *Rashomon*, de Akira Kurosawa.
- 1951 - Salida del *Eastmancolor* (Film negativo en color).
 - *Primera transmisión televisiva "costa a costa"* en Estados Unidos, de New York a San Francisco.
- 1952 - *Pather Panchali*, de Stayajit Ray.
- 1956 - Nace el concepto de *Inteligencia artificial* en Hanover, New Hampshire, EE.UU., a partir del profesor John McCarthy.
- 1957 - Inicio de la *grabación videográfica en las estaciones de TV* de EE.UU.
 - Lanzamiento del primer satélite artificial por la Unión Soviética. *Sputnik*.
- 1958 - *Eurovisión* de los campeonatos Mundiales de Fútbol.
- 1959 - Nacimiento del concepto de *iconosfera* propuesto por Gilbert Cohen-Seat, fundador del Instituto de Filmografía de París.
 - IBM pone a punto el *primer ordenador de transistores*.
 - *Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard. Auge de la *Nouvelle Vague* francesa.
- 1960 - *Eurovisión e Intervisión* (Países del Este) hacen la *primera transmisión conjunta*.
 - *Psicosis* de Alfred Hitchcock
- 1962 - Primer videojuego "*Spacewar*", en USA.
 - Lanzamiento del satélite "*Telstar*", primer satélite utilizado para la comunicación televisiva entre Europa-USA. Primera conexión televisiva planetaria.
- 1963 - Auge del *Free Cinema* inglés. *La soledad del corredor de fondo*, de Tony Richardson.

- 1964 - Primer premio de la bienal de Venecia a *Robert Rauschenberg*, primer artista Pop incorporado al gran arte.
- 1965 - Lanzamiento del satélite "Early Bird" para telefonía intercontinental.
- *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, primera obra de arte conceptual.
- 1966 - El *estructuralismo francés* despierta la atención como corriente cultural.
- 1968 - Construcción del *primer casco virtual* por Ivan Sutterland en la Universidad de Harvard.
- Aparición del concepto de *sociedad post-industrial* por D. Bell.
- 1969 - Salida del libro "*la civilización de la imagen*" por Enrico Fulchignoni, Funcionario de la UNESCO.
- El Departamento de defensa de Estados Unidos crea la red *Arpanet*.
 - *Toma el dinero y corre*, de Woody Allen.
- 1970 - Nacimiento de la *Televisión en color*.
- 1971 - Construcción del *primer microprocesador* por INTEL en Silicon Valley. Palo Alto.
- 1974 - Aparición en el mercado de la *1ª cámara portátil de Video en color*.
- 1975 - Aparición del microordenador APPLE en Silicon Valley, San Francisco, por Apple Computer (empresa de Steven P. Jobs y Stephen Wozniak).
- Gran récord de taquilla con *Tiburón*, de Steven Spielberg. Comienza el apogeo del gran cine de evasión contemporáneo.
 - *Novecento*, de Bernardo Bertolucci.
- 1977 - Aparición del microordenador APPLE II (*primer ordenador con disquete*) por Stephen Wozniak, en los alrededores de la Universidad de Stanford, San Francisco.
- "*La Guerra de las Galaxias*" de George Lucas.
 - *El amigo americano*, de Wim Wenders. Auge del *nuevo cine alemán*.
- 1981 - Lanzamiento de la *Mavica* (Magnetic Video Camera) de Sony.
- *Primer ambiente virtual para gráficos tridimensionales*, diseñado por el "Architecture Machine Group" del laboratorio de medios del MIT.
 - Lanzamiento del primer *personal computer* "PC" de IBM.
 - *En busca del arca perdida* de Steven Spielberg.
- 1982 - *Blade Runner* de Ridley Scott.
- *Tron*, de Steven Lisberg y Walt Disney, *inaugura la imagen electrónica digital en el cine*.

- 1983 - Aparición del *primer Compact Disc*.
- 1984 - Willian Gibson publica "*Nigromante*".
- *Extraños en el paraíso*, de Jim Jarmusch.
 - *Chose Me*, de Alan Rudolph.
 - Auge del *cine independiente* en USA.
- 1985 - Aparición del *primer CD-ROM*.
- 1986 - Presentación por Philips en Seattle del *CD-I* (Compact disc interactivo)
- 1989 - *Primeras comercializaciones de sistemas de Realidad Virtual* por las compañías VPL y Autodesk.
- 1991 - *Lanzamiento del CD-I* en USA.
- *Riff-Raff* de Ken Loach. Emergencia del *cine crítico-social* en el Reino Unido.
- 1992 - *Televisión en alta definición* para los juegos Olímpicos de Albertville.
- 1993 - Al Gore, como vicepresidente de EE.UU., potencia el *desarrollo de las autopistas de la información hacia la iniciativa privada*. Se planetariza la "*red de redes*" *INTERNET*.
- 1994 - *Los ingresos del sector de la telecomunicación alcanzan al 5.9 del PIB mundial*.
- En funcionamiento *25.000 redes de telecomunicación en todo el mundo con más de 20 millones de usuarios*.
- 2000 - Se prevé para las telecomunicaciones un crecimiento económico anual de más del doble del conjunto de la economía.

INDICE DE LÁMINAS E ILUSTRACIONES

Lámina 1. Fragmento de la <i>Maestá</i> de Duccio (1308-1311).....	82
Lámina 2. Detalle del <i>nacimiento de la Virgen</i> . Domenico Ghirlandaio (1494).....	86
Lámina 3. <i>Las Meninas</i> . Velazquez. (1656).....	88
Lámina 4. <i>El juego de pelota</i> . David (1796).....	92
Lámina 5. <i>Sir Herschel</i> . Julia Margaret Cameron (1867).....	95
Lámina 6. <i>Retrato</i> . Fernando Debas. (1900).....	98
Lámina 7. <i>Amanecer: Impresión</i> . Monet (1874).....	100
Lámina 7 Bis. <i>Autorretrato a los 40 años</i> . Cezanne (1880-81).....	101
Lámina 8. <i>Pintor</i> . Antoni Campañá (1937).....	105
Lámina 9. <i>Alarma aérea en Bilbao</i> . Robert Capa. (1937).....	118
Lámina 10. Detalle de <i>The Taj Majal from the Bank of the River</i> . John Murray (1858).....	128
Lámina 11. <i>The Taj Majal from the Bank of the River</i> . John Murray (1858).....	129
Lámina 12. <i>Carretera con ciprés bajo cielo estrellado</i> . Van Gogh (1890).....	130
Lámina 13. <i>Caligrama</i> . Apollinaire (1912).....	144
Lámina 14. <i>La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)</i> . Magritte (1928-29).....	145
Lámina 15. Diversos puntos de vista de una imagen.....	155
Lámina 16. <i>Uso de la fotografía como instrumento gráfico</i> . Revista la Saeta (1898).....	157
Lámina 17. <i>Fotografía publicitaria</i> . Masana (Hacia 1930).....	158
Lámina 18. Montaje fotográfico.....	159
Lámina 19. Sucesión de fotogramas de <i>Sueño eterno</i> . Howard Hawks (1946).....	162
Lámina 20. <i>Las señoritas de Avignon</i> . Picasso (1907).....	171
Lámina 21. <i>Mercurio pasa delante del sol</i> . Giacomo Balla (1914).....	172
Lámina 22. <i>Plumas</i> . Picabia (1921).....	173
Lámina 23. <i>En azul</i> . Kandinsky (1925).....	175
Lámina 24. <i>Broadway Boogie-Woogie</i> . Piet Mondrian (1942-43).....	176
Lámina 25. <i>Viaje a la luna</i> . George Méliès (1902).....	181
Lámina 26. Fragmento de la escalera de <i>El acorazado Potemkin</i> . Eisenstein (1925).....	182
Lámina 27. Transmisión televisiva de un film.....	189

Lámina 28. Anuncio de ABC (Hacia 1920).....	206
Lámina 29. Anuncio de Volkswagen (coche del pueblo).....	207
Lámina 30. <i>Ciudadano Kane</i> . Orson Welles (1941).....	224
Cuadro 1. Cercanías estéticas entre diversos núcleos de lenguaje.	230
Lámina 31. <i>Fontaine</i> . Marcel Duchamp (1917)	245
Lámina 32. <i>M-Posiblemente (retrato de una joven)</i> . Roy Lichtenstein (1965).	250
Lámina 33. <i>Medici</i> . Franz Gertsch (1971).	230
Lámina 34. <i>Una silla y tres sillas</i> . Joseph Kosuth (1965)	270
Lámina 35. <i>El espacio entre los dientes</i> . Bill Viola (1976).	272
Lámina 36. Imagen fotográfica convencional. <i>Duomo de Siena</i> (1995).....	280
Lámina 37. Conversión por scanner de una imagen fotográfica (1997).....	281
Lámina 38. Detalle de los pixels en una imagen informatizada (1997).....	282
Lámina 40. Imagen producida con la técnica infográfica.....	283
Lámina 41. Contrincantes en un videojuego.	299
Lámina 42. Tridimensionalidad infográfica y multidimensionalidad perspectiva de la cámara virtual. Objeto realizado por diseño informático	300
Lámina 43. Prótesis de Realidad Virtual	303
Lámina 44. Publicidad de los films <i>Robocop</i> y <i>Terminator</i>	324

ÍNDICE ANALÍTICO (AUTORES Y PALABRAS-CLAVE)

- Abierto*, 214-226.
Acontecimiento, 70, 211-213, 316, 340, 351-352.
Afuera, 315, 331-332.
Alba Rico, Santiago, 205.
Anamorfosis, 104.
Apel, Karl-Otto, 110.
Apocalipticismo, 311, 312, 323, 326, 327, 330-331, 334, 337, 344.
Apollinaire, Guillaume, 144.
Árbol de Porfirio, 57, 337.
Arnheim, Rudolf, 141, 164, 184, 232.
Aroldi, Piermarco, 293.
Artaud, Antonin, 165.
Arte abstracto, 174.
Arte conceptual, 268-271.
Arte por el Arte, 168-170.
Aumont, Jacques, 121, 153, 201.
Balla, Giacomo, 172.
Barthes, Roland, 16, 51, 55, 56, 58, 73, 74, 80, 114-116, 121-126, 134.
Baudrillard, Jean, 255-258, 275, 305, 306, 307, 317, 320, 321, 330-331, 342.
Bell, D., 318.
Benveniste, Emile, 48.
Benjamin, Walter, 16, 89, 99, 114, 167-168, 170, 243, 255, 314.
Bergson, Henri, 225, 336.
Bettetini, Gianfranco, 16, 102, 104, 160, 231, 274, 277, 287, 294-295.
Black, Max, 107-108.
Body Art, 271.
Brown, Spencer, 37.
Brusatin, Manlio, 81, 83, 265, 266.
Bryson, Norman, 108, 109.
Calvino, Italo, 76, 133, 139, 342.
Cameron, Julia Margaret, 95.
Campaña, Antoni, 106.
Capa, Robert, 118.
Caroli, Flavio, 85.
Carroll, Lewis, 40.
Cassetti, Francesco, 122, 228.
Cezanne, Paul, 101.
Ciberespacio, 293, 298, 304.
Colombo, Fausto, 276-278, 290, 292.
Concilio de Nicea, 83.
Concilio de Trento, 83.
Contrarreforma, 90.
Consumo productivo, 256.
Couchot, E., 274.
Cratilo (Platón), 40-45, 80.
Cubismo, 169, 174, 245.
Cuerpo-cerebro, 339-340.
Cyberpunk, 329.
Chaplin, Charles, 219, 222.
Chomsky, Noam, 49, 51-53.
Dadaísmo, 170, 245.
David, Jacques Louis, 91-92.
Debas, Fernando, 98.
Debray, Régis, 80, 81, 83, 85, 89, 90, 148-149, 254, 259-260, 263, 265, 284, 286, 305, 308.
Deleuze, Gilles, 16, 31, 44, 91, 139, 141, 142, 148, 209-232, 315, 335-340, 344.
Derrida, Jacques, 50, 74-75.
Descartes, René, 42.
De Vicente Delgado, Alfonso, 248, 251, 257.
Dorfles, Gillo, 266.
Dreyer, Carl-Théodor, 225.
Duchamp, Marcel, 244-245.
Epiménides, el cretense, 37.
Eco, Umberto, 17, 31, 34, 43, 50, 61, 62, 63, 80, 111-113, 119-120, 123, 229, 328.
Eisenstein, Serguei, 182, 219.
Espectacularización de la cultura, 318-319, 325.
Exterioridad, 311-312, 331-334, 338-344.
Expresionismo alemán, 181.
Ferrater Mora, José, 32.
Fedro (Platón), 41, 66, 80.
Film d'art, 180.
Foucault, Michel, 31, 34-35, 42, 44, 50, 59, 68, 71-74, 93, 140-143, 194-197, 241, 310, 320, 322, 332, 344.
Frege, Gotlob, 61.
Función-signo interactiva, 294.
Futurismo, 170, 245.
Galileo Galilei, 94.
Garassini, Stefania, 274, 277, 285.
Gertsch, Franz, 250.
Ghirlandaio, Domenico, 84.

- Gomez de Liaño, Ignacio, 309.
 González Requena, Jesús, **262-263**.
Gramática generativa, 51.
 Grande, Maurizio, 185, 220, 222.
 Greimas, A.J., 56.
 Griffith, David Wark, 180.
 Groupe μ , 106, 131, 132, 134.
 Guattari, Félix. **336-340**.
 Gubern, Román, 80, 83, 85, 87, 90, 94,
 116, 126, 127, 132, 161, 180,
186-187, 231, 261, 264, 265,
 284, 286, 293, 304, 306.
Happening, 271.
 Hawks, Howard, 163.
Hermógenes, **40-45**.
Heterotopía, 239, 240, 310.
Hiperrealismo, **244-246**, **250-251**
Hipótesis Berlin e Clay, 48.
 Hjemslev, L., 46, 53, 114, 138.
 Hollywood, 178, 220.
 Holtz-Bonneau, Françoise, 278, 297.
 Ibañez, Jesus, 36.
Ilustración, 43, **195-199**.
Iconosfera, 265.
Infografía, 275, **284-285**, 291, **296-298**
Interactividad, **288-297**, 301, 312, 321,
 329.
Interespacio informático, 294, 301.
 Jameson, Frederic, 239, 241, 242.
 Jarque, Vicente, 89, 99, 168.
 Kandinsky, Wassily, **174-175**.
 Kosuth, Joseph, 270.
 Landow, George, 329.
Land Art, 271.
 Lasky, Jesse, 178.
 Lichtenstein, Roy, 247.
 Lipovetsky, Gilles, 322.
 Lozano, Jorge, 64.
 Lotman, Yuri, 80, 123, 264.
 Lyons, John, **48-49**.
 Lyotard, J.F. 70, **256-257**, 316.
 Lumière, Louis, 177.
Ludopatía, **321-323**, **328-330**.
 Lledó, Emilio, 67.
 Magritte, René, 143, 145.
 Maldonado, Tomás, 17, 304, 329.
 Mariniello, Silvestra, 255.
Mediaesfera, 261, 264.
 Méliès, George, **179-181**.
 Menil, Alain. **335-337**, 339.
Meninas, Las, 87.
 Metz, Christian, 107, 111, 140.
 Mill, John Stuart, 61.
 Mitchell, W.J.T., 17
 Mitry, Jean, 123.
 Mondrian, Piet, 176.
 Monet, Claude, 100.
 Morey, Miguél, 195.
Modelo KF, Katz y Fodor, 52.
 Murnau, Friedrich-Wilhelm, 181, 219.
 Murray, John, 128.
 Nacci, Michela, 329.
 Napoleón Bonaparte, 91.
 Navarro, Pablo, 36, 37, 65.
Navegación interactiva, **293-296**, 310.
 Nietzsche, Friedrich, 194.
Nosferatu (Murnau), 181.
Numericidad integral, **277-278**.
Optimismo comunicacional, 316, 327,
 334, 344.
Op Art, 251.
 Ortoleva, Peppino, 329.
Panóptico, 199, 320.
 Pardo, Jose Luis, 44, 188, 189, 191,
332-334, **341-342**.
 Pasolini, Pier Paolo, 34.
 Peirce, Ch.S., 16, 53, 62, **110-111**,
 216, **229-230**.
 Pérez Jiménez, Juan Carlos, 190.
Performatividad, **257-258**, 288, **316-**
317, **322-325**, **330-331**, 342.
Pharmakon, **67-71**.
 Picabia, Francis, 173.
 Picasso, Pablo, 170.
Pinolepsia, **252-253**.
Pixel, **278-279**, **284-285**, 297, 313.
Plano de inmanencia, **335-340**.
 Platón, **40-41**, **66-68**, 81.
Pop Art, **244-252**, 269.
Postmodernismo, 243, **326-330**.
Psicología Generativa, 51.
 Puig Peñalosa, Xavier, 258, 307.
 Quine, Willard Van Orman, 37.
 Rafael, (Raffaello Sanzio), 84.
Ratio difficilis, 120.
 Rauschenberg, Robert, 247.
 Renaud, Alain, 287.
 René, Jeanne, 177, 179.
 Renoir, Pierre-Auguste, 219.
La República (Platón), 41.
Revolución Francesa, 91.
 Ricoeur, Paul, **135-137**, 230.
 Rosenquist, James, 247.
 Rubent de Ventòs, Xavier, 169.
 Salabert, Pere, 319.
 Saussure, Ferdinand de, **43-48**, 71.
Simulacro, **257-259**, 264, 315, 323,
 330, 332, 337, 341.
 Sini, Carlo. **318-319**.
Sinsentido estético, **331-333**, 341.
Sociedad de la velocidad, 259.
Sociedad sintética, 290.
Sociedad del conocimiento, 317.
 Sócrates, **40-43**.
El Sofista (Platón), 41
Star system, 161, 262.

Surrealismo, 174.
Tagliasco, Vincenzo, 69.
Thomas, Karin, 174, 249, 269.
Tractatus Logico-Philosophicus
(Wittgenstein), 64.
Transversalidad, 315.
Valor-signo, **256-257**.
Van Gogh, Vincent, 130.
Varela, Francisco, 38.
Vattimo, Gianni, 199, 203, 239, 314.
Vázquez Montalbán, Manuel, **197-200**,
202, 204.
Velázquez, 87.
Videosfera, **261-266**, 277, 290.
Videoinstalaciones, **272-273**.
Viola, Bill, 273.
Vilches, Lorenzo, 66.
Virilio, Paul, 16, **154-156**, 170, 178,
252-254, 259, 266, **274-276**, 292,
305, 306, 307, 321.
Vittadini, Nicoletta, 292, 293, 308.
Waismann, F. 33, 38.
Walter Bruno, Marcello, 279, 285, 309.
Warhol, Andy, 248, 249.
Welles, Orson, 224.
Weltanschauungen, 239.
Wittgenstein, Ludwig, 33, 63, 64, 74,
136.
Wooley, Benjamin, 297, 302, 304.
Zunzunegui, Santos, 106, 113, 151,
153, 163, 164, 191, 261, 262.

Los intervalos en negrita y separados por guiones (**56-60**) señalan un análisis detallado del autor o del tema. El resto nos indican una entrada documental en el trazado de la tesis.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CONSULTADAS

ALBA RICO, SANTIAGO.

1995 *Las reglas del caos*. Anagrama, Barcelona.

APEL, KARL-OTTO

1997 *El camino del pensamiento de CH.S. Peirce*. Visor, la Balsa de la Medusa, Madrid.

ARACIL, ALFREDO y RODRÍGUEZ, DELFÍN

1982 *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Ediciones Istmo. Madrid.

ARNHEIM, RUDOLF.

1995 *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid.

1986 *El cine como arte*. Paidós, Barcelona.

AUMONT, JACQUES.

1992 *La imagen*. Paidós, Barcelona.

1997 *El ojo interminable*. Paidós, Barcelona.

BARTHES, ROLAND.

1971 *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón, Madrid.

1982 *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France*. Siglo XXI, México.

1983 *Ensayos Críticos*. Seix Barral, Barcelona.

1986 *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.

1990 *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona.

1992 *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona.

BAUDRILLARD, JEAN.

1981 *De la seducción*. Cátedra, Madrid.

1982 *Crítica de la Economía Política del signo*. Siglo XXI, México.

1985 *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, México.

1992 *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila, Caracas.

1993 *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona.

1993 *La Transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona.

1994 *Olvidar a Foucault*. Pretextos, Valencia.

1996 *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona.

BAZIN, ANDRE.

1966 *¿Que es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid.

BELL, D.

1973 *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Universidad, Madrid.

BENJAMIN, WALTER

1988 *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*. Taurus, Madrid.

1988 *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Península, Barcelona.

1989 *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid.

BEST, STEVEN y KELLNER, DOUGLAS

1991 *Postmodern Theory. Critical interrogations*. The Guilford Press. New York.

BETTETINI, GIANFRANCO

1975 *Produzione di senso e mesa in scena*. Bompiani, Milano.

1978 *Cinema: lingua e scrittura*. Bompiani, Milano.

1979 *Tempo del senso*, Bompiani, Milano.

1991 *La simulazione visiva*. Bompiani, Milano.

1991 *L'occhio in vendita*. Marsilio Editori. Venezia.

BETTETINI, GIANFRANCO, et alia.

1993 *Le nuove tecnologie della comunicazione*. Bompiani. Milano.

BLACK, MAX, et alia.

1983 *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona.

BRUSATÍN, MANLIO.

1992 *Historia de las Imágenes*. Julio Ollero Editor, Madrid.

BRYSON, NORMAN.

1991 *Visión y pintura*. Alianza Editorial. Madrid.

CALABRESE, OMAR.

1987 *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona.

1994 *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid.

CALVINO, ITALO

1990 *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid.

1994 *Punto y aparte*. Tusquets editores, Barcelona.

CARROLL, LEWIS.

1994 *Alicia en el País de las Maravillas*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

CASSETTI, FRANCESCO.

1993 *Teorie del cinema*. Bompiani, Milano.

CATALÀ DOMÉNECH, JOSEP M.

1993 *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Fundesco, Madrid.

COMBALÍA, VICTORIA

1975 *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Anagrama, Barcelona.

COUCHOT, E.

1988 *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris. Hermes.

CURRAN, JAMES et alia.

1981 *Sociedad y Comunicación de Masas*. FCE. México

CHOMSKY, NOAM.

1986 *Lenguaje y Entendimiento*. Seix Barral, Barcelona.

1992 *El lenguaje y los problemas de conocimiento*. Visor lingüística y conocimiento, Madrid.

DEBRAY, REGÍS.

1994 *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación,

DELEUZE, GILLES.

1972 *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona.

1987 *Foucault*. Paidós, Barcelona.

1987 *La Imagen - Tiempo*. Paidós, Barcelona.

1988 *Diferencia y Repetición*. Ediciones Júcar, Madrid.

1991 *La imagen - Movimiento*. Paidós, Barcelona.

1994 *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona.

1996 *Conversaciones*. Editorial Pre-textos, Valencia.

1996 *Empirismo y subjetividad*. Gedisa, Barcelona.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FELIX.

1977 *Rizoma*. Pre-textos, Valencia.

1993 *¿Que es la Filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona.

DERRIDA, JACQUES

1978 *La vérité en peinture*. Flammarion, París.

1989 *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.

DESCARTES, RENÉ.

1977 *Meditaciones Metafísicas con objeciones y respuestas*. Alfaguara, Madrid.

DE VICENTE DELGADO, ALFONSO.

1989 *El arte en la Postmodernidad. Todo vale*. Ediciones del Drac, Barcelona.

DUDLEY, ANDREW

1989 *Las principales teorías cinematográficas*. Libros de cine Rialp, Madrid.

ECO, UMBERTO.

1975 *Trattato di Semiótica Generale*. Bompiani, Milano. (Traducción española: *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977).

1976 *Signo*. Editorial Labor. Barcelona.

1987 *Lector in Fabula*. Editorial Lumen, Barcelona.

1989 *La Estructura Ausente*. Editorial Lumen, Barcelona.

1995 *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen y Tusquets editores, Barcelona.

ECHEVERRÍA, JAVIER.

1987 *Análisis de la identidad*. Ediciones Juan Granica, Barcelona.

1994 *Telépolis*. Ediciones Destino, Barcelona.

FONTCUBERTA, JOAN

1997 *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona.

FOUCAULT, MICHEL .

1981 *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona.

1984 *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, México.

1987 *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona.

1988 *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México.

1989 *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia.

1991 *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México.

1991 *Historia de la locura en la época clásica. Vol. I*. FCE, Madrid.

- 1991 *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI.
- 1992 *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- 1992 *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Madrid.
- 1992 *Historia de la Sexualidad. Vol.I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Madrid.
- 1994 *Hermeneútica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- 1996 *De lenguaje y literatura*. Paidós, Barcelona.

FREGE, GOTTLÖB

- 1984 *Estudios sobre semántica*. Orbis, Barcelona.

GARÍ, JOAN.

- 1995 *La conversación mural. Ensayo para una lectura sobre el graffiti*. Fundesco, Madrid.

GIANNETTI, CLAUDIA

- 1997 *El arte en la era electrónica. L'angelot / Institut Goethe*, Barcelona.

GOMBRICH, E.H.

- 1987 *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial, Madrid.
- 1996 *Arte, Percepción y realidad*. Paidós Comunicación, Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS.

- 1995 *El discurso Televisivo: espectáculo de la Postmodernidad*. Cátedra, Madrid.

GOODMAN, NELSON

- 1990 *Maneras de hacer mundos*. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid.

GROUPE μ.

- 1992 *Tratado del signo visual*. Cátedra, Madrid.

GUATTARI, FÉLIX.

- 1996 *Chaosophy. Soft subversions*. Semiotext [e], New York.

GUBERN, ROMAN.

- 1987 *La mirada opulenta*. Gustavo Gili MassMedia, Barcelona
- 1987 *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid, 1987.
- 1996 *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona.

HARVEY, DAVID

- 1991 *The condition of postmodernity*. Blackwell Publishers, Cambridge/Oxford, USA.

HJELMSLEV, L.

1974 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.

HOLTZ-BONNEAU, FRANCOISE.

1986. *La imagen y el ordenador*. Fundesco, Madrid.

IBAÑEZ, JESÚS.

1991 *El regreso del sujeto*. Amerindia estudios, Chile.

JAMESON, FREDRIC.

1991 *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona.

JARQUE, VICENTE.

1992 *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Univ. de Castilla- La Mancha. Cuenca.

KROKER, ARTHUR y COOK, DAVID

1986 *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. St. Martin's Press, New York.

LANDOW, GEORGE

1993 *Ipertexto, il futuro della scrittura*. Baskerville, Bologna.

LEYRA, ANA M^a

1993 *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Ediciones Península, Barcelona.

LIPOVETSKY, GILLES.

1994 *La era del Vacío*. Anagrama, Barcelona.

LOTMAN, YURI

1979 *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili, Barcelona.

LOZANO, JORGE et alia.

1993 *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra. Madrid.

LYONS, J.

1981 *Lenguaje, significado y contexto*. Editorial Paidós, Barcelona.

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS.

1986 *La Condición Postmoderna*. Cátedra, Madrid.

1987 *La Postmodernidad contada a los niños*. Gedisa, Barcelona.

LLEDÓ, EMILIO.

1994 *El surco del tiempo*. Círculo de Lectores, Barcelona.

MCLUHAN, MARSHALL

1993 *La galaxia Gutenberg*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.

MALDONADO, TOMÁS.

1994 *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona.

MARINIELLO, SILVESTRA.

1992 *El cine y el fin del arte*. Cátedra, Madrid.

METZ, CHRISTIAN

1973 *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona.

METZ, CHRISTIAN, et alia.

1982 *Análisis de las imágenes*. Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

MILL, JOHN STUART

1917 *Sistema de Lógica: inductiva y deductiva*. Daniel Jorro, Madrid.

MITCHELL, W.S.T.

1986 *Iconology. Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press.
Chicago.

MITRY, JEAN.

1989 *Estética y Psicología del cine. Vol.1 Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid.

MOLES, A.A.

1990 *Art et ordinateur*. Blusson, Paris.

MOREY, M.

1983 *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid.

ORWELL, GEORGE

1979 1984. Ediciones Destino, Barcelona.

PARAIN-VIAL, JEANNE

1972 *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*. Amorrortu editores,
Buenos Aires.

PARDO, JOSÉ LUIS.

1989 *La banalidad*. Anagrama, Barcelona.

1990 *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Editorial Cincel. Madrid.

1991 *Sobre los Espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal,
Barcelona.

PASOLINI, PIER PAOLO

1995 *L' orrendo universo del consumo e del potere*. Editori Riuniti, Roma.

PEIRCE, CH. S.

1958 *Collected Papers*. Vol. VII-VIII. Harvard University Press, Cambridge.

1960 *Collected Papers*. Vol. I-VI. Harvard University Press, Cambridge.

PÉREZ JIMÉNEZ, JUAN CARLOS.

1995 *La imagen múltiple*. Julio Ollero Editor. Madrid.

PLATÓN.

1983 *Cratilo*. Gredos, Madrid.

1988 *Fedro*. Gredos, Madrid.

POSTMAN, NEIL.

1995 *Tecnópolis: La rendición de la cultura a la tecnología*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.

RICOEUR, PAUL.

1980 *La metáfora viva*. Ediciones Europa, Madrid.

ROSZAK, THEODORE

1970 *El nacimiento de una contracultura*. Kairós ensayo. Barcelona.

1988 *El culto a la información*. Editorial crítica. Barcelona.

RUBENT DE VENTÓS, XAVIER.

1997 *El arte ensimismado*. Anagrama, Barcelona.

SAUSSURE, F. DE.

1971 *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE

1990 *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid

SEBEOK, THOMAS A. y UMIKER-SEBEOK, JEAN

1987 *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*. Paidós, Barcelona.

SERRES, MICHEL

1995 *Atlas*. Cátedra, Madrid.

SONTAG, S.

1981 *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona.

TAGLIASCO, VICENZO.

1995 *Scrivere, Comunicare, apprendere con le Nuove Tecnologie*.
Bollati Boringhieri, Torino.

THIBAUT-LAULAN, ANNE MARIE.

1976 *La imagen y la sociedad contemporánea*. Editorial Fundamentos, Madrid.

VATTIMO, GIANNI.

1990 *La sociedad Transparente*. Madrid, Paidós.

VÁZQUEZ MONTALBÁN.

1985 *Historia y Comunicación social*. Alianza editorial, Madrid.

VILCHES, LORENZO.

1992 *Lectura de la imagen*. Paidós, Barcelona.

VIRILIO, PAUL.

1984 *Logistique de la perception (Guerre et cinema)*. Col. Cahiers du cinema. Ed. Gallimard, Paris.

1988 *La estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona.

1989 *La maquina de la visión*. Cátedra, Madrid.

VV. AA.

1965 *Panorama de las ideas contemporáneas*. Compilación por Gaetan Picon. Editorial Guadarrama, Madrid.

1972 *Semiótica y praxis*. A. Redondo Editor, Cuadernos beta, Barcelona.

1978 *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*. Compilador Roger Bastide, Paidós, Buenos Aires.

1984 *Orwell: 1984. Reflexiones desde 1984*. Austral, Madrid.

1985 *La Postmodernidad*. Kairós, Barcelona.

1988 *Problemas en torno a un cambio de civilización*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona.

1990 *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra. Madrid.

1994 *Il corpo tecnologico*. Barkerville, Bologna.

WAISMANN, F.

1970 *Los principios de la Filosofía Lingüística*. UNAM. México.

WALKER, JOHN A.

1975 *El arte después del Pop*. Labor, Barcelona.

WITTGENSTEIN, LUDWIG.

1988 *Investigaciones Filosóficas*. Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM y Editorial Crítica, Barcelona.

1992 *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Paidós, Barcelona.

1997 *Sobre la certeza*. Gedisa, Barcelona.

WOOLLEY, BENJAMIN.

1994 *El universo virtual*. Acento Editorial, Madrid.

ZUNZUNEGUI, SANTOS.

- 1990 *Metamorfosis de la mirada. El Museo como espacio de sentido.* Ediciones Alfar, Sevilla.
- 1995 *Pensar la imagen.* Cátedra, Madrid.

ARTÍCULOS

ARTAUD, ANTONIN

- 1965 *Cine y Realidad.* VV. AA. Panorama de las ideas contemporáneas. Guadarrama, Madrid. Págs. 443-444.

BARTHES, ROLAND.

- 1960 *Le problème de la signification au cinema.* Revue internationale de filmologie n. 32-33. París. Págs. 40-49.

BROWN, SPENCER.

- 1990 *Laws of Form.* Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos NÚM. 22. Barcelona. Págs. 46-50.

CAROLI, FLAVIO.

1979. *I Segni e il profondo: Contributi per un'antropologia dell'immaginario.* Testuale. Mazzotta Editore, Milano. Págs. 11-30.

DELEUZE, GILLES.

- 1995 *Tener una idea en cine.* Revista Archipiélago, NUM. 22. Barcelona. Págs. 52-59

FOUCAULT, MICHEL.

- 1985 *Cómo se ejerce el poder.* Revista Saber, NUM. 3 (mayo-junio). Págs.19-25.
- 1994 *Espacios diferentes.* Catálogo de la exposición *Toponimias- 8 ideas del espacio.* Fundación La Caixa, Madrid. Págs. 31-38.

GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO

- 1994 *Fantasías y realidades.* Revista de Occidente NUM. 153, Madrid. Págs- 51-72.

GRANDE, MAURIZIO.

- 1996 *Ocupaciones de la mirada. Aparatos metafóricos y dispositivos simbólicos.* Eutopías, Vol. 119. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Ediciones Episteme. Valencia. Págs. 1-23.

GUATTARI, FÉLIX.

- 1994 *La refundación de las prácticas sociales.* Revista Letra Internacional. NUM. 34, Barcelona. Págs. 20-25.

IBAÑEZ, JESÚS.

- 1990 *Las posiciones del sujeto*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos núm. 22, Barcelona. Pág. 34-36.

LOZANO, JORGE.

- 1984 *Baudrillard: De la Teoría Crítica a la Teoría Irónica o de la Resistencia al Hiperconformismo*. Revista Cuadernos del Norte. Núm. 26, Oviedo. Págs.14-16.

MENIL, ALAIN.

- 1997 *Filosofía e Historia del Cine: Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento*. Archivos de la Filmoteca. Num. 25-26 (Febrero-Junio). Madrid. Págs. 175-195.

MOREY, MIGUEL.

- 1994 *El sueño traiciona la noche*. Revista Archipiélago NUM.17, Barcelona. Págs. 29-34.
- 1994 *Del pasar de las cosas que pasan y su sentido*. Prologo a la edición castellana de la "Lógica del sentido" de Gilles Deleuze. Paidós, Barcelona. Págs. 13-21.

NACCI, MICHELA y ORTOLEVA, PEPPINO

- 1995 *Tecnopolítica. Il cyberpunk e le ideologie di fine millennio*. Revista Il Mulino NUM. 362. Bologna. Págs. 1121-1131.

NAVARRO, PABLO.

- 1990 *Tipos de sistemas reflexivos*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos Núm.22 Barcelona. Págs. 51-55.

PISCITELLI, ALEJANDRO.

- 1991 *Los híbridos hombre-máquina y la ciberpolítica ¿alienación final o atisbos de liberación?* Resumen Ponencias del Coloquio Internacional sobre el imaginario social contemporáneo. Universidad de Puerto Rico, Colegio Universitario de Cayey. Río Piedras. Págs. 121-136.

SALABERT, PERE.

- 1989 *Estética del Todo o Teoría de lo light*. Eutopías, Vol. 14. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Editorial Episteme, Valencia. Págs. 1-44.

SINI, CARLO.

- 1994 *La cultura como espectáculo*. Revista Archipiélago. Num. 16. Barcelona. Págs. 52-59.

VARELA, FRANCISCO.

- 1990 *El círculo creativo, esbozo histórico-natural de la reflexividad*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos

Anthropos núm.22. Barcelona. Págs. 56-61.

VIRILIO, PAUL.

- 1994 *Live show*. Eutopías, Vol. 41. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, Editorial Episteme, Valencia. Págs. 1-10.
- 1994 *Dal corpo profano al corpo profanato*. AA.VV. *Il corpo tecnologico*. Baskerville, Bologna. Págs. 7-15.
- 1994 *El arte del motor*. Revista de Occidente NUM. 153. Madrid. Págs. 35-50.
- 1995 *El cine de Fem Andra*. Revista Archipiélago Num. 22, Barcelona. Págs. 31-41.
- 1996 *De la perversión a la diversión sexual*. Revista Letra Internacional, NUM.44. Págs. 15-21.

TESIS DOCTORALES

FLORES ASENSIO, LUIS

- 1991 *De la forma icónica o figurativa a la forma anicónica o abstracta: Factores que condicionaron un proceso de desintegración analítica en la pintura moderna de las primeras vanguardias*. Universidad Complutense. Facultad de Filosofía. Madrid. Directora: Dra. Ana M^a Leyra Soriano.

PUIG PEÑALOSA, XAVIER.

- 1992 *La crisis de la representación en la era Postmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y CC.EE. San Sebastián. Director: Dr. Jesús Arpal Poblador.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, EDUARDO.

- 1993 *La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Universidad Complutense, Facultad CC. INFORMACIÓN. Dpto. Periodismo II, Madrid. Director: Dr. Mariano Cebrian Herreros.

VARGAS MARTINTO, ROSEMARY

- 1995 *Fotografía y estética de la recepción*. Universidad Complutense. Facultad de Filosofía. Madrid. Directora: Dra. Ana M^a Leyra Soriano.

DICCIONARIOS, MONOGRAFÍAS Y OBRAS DE CONSULTA.

ALONSO, GUILLERMO y BECERRIL, JOSÉ LUIS

- 1993 *INTRODUCCIÓN A LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL*. Multimedia Ediciones, Instituto de Ingeniería del Conocimiento, Barcelona.

ESCANDELL VIDAL, M. VICTORIA.

- 1993 *INTRODUCCIÓN A LA PRAGMÁTICA*. Anthropos / U.N.E.D, Barcelona.

FERRATER MORA, JOSÉ.

- 1990 *DICCIONARIO DE FILOSOFÍA*. Alianza Editorial, Madrid.

GREIMAS, A.J.- COURTES, J.

- 1990 *DICCIONARIO RAZONADO DE LA TEORÍA DEL LENGUAJE*, Editorial Gredos, Madrid.

GUBERN, ROMAN

- 1989 *HISTORIA DEL CINE*. Editorial Lumen, Barcelona.

MUÑOZ, BLANCA

- 1989 *CULTURA Y COMUNICACIÓN. Introducción a las teorías de la Comunicación*. Barcanova, Temas Universitarios, Barcelona.

RENE, JEANNE y FORD, CHARLES

- 1994 *HISTORIA ILUSTRADA DEL CINE*. Alianza Editorial, Madrid.

SOUGEZ, MARIE-LOUP

- 1988 *HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA*. Cuadernos Arte-Cátedra, Madrid.

THOMAS, KARIN.

- 1981 *ESTILOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

VOLLI, UGO

- 1994 *IL LIBRO DELLA COMUNICAZIONE. Idee, strumenti, modelli*. Il Saggiatore. Milano.

VV. AA.

- 1988 *HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA*. Ed. Alcor, Martínez Roca, Barcelona.

WOLF, MAURO.

- 1994 *TEORIE DELLA COMUNICAZIONE DI MASSA*. Strumenti Bompiani, Milano.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

BILL VIOLA: MAS ALLÁ DE LA MIRADA (Imágenes no vistas)

1993 *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.*

LAS FUENTES DE LA MEMORIA - Fotografía y sociedad en España (1900-1939) -

1992 *Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Madrid.*

THE WAKING DREAM: Photography's First Century.

1993 *City Arts Center, Edinburgh, Scotland. The Metropolitan Museum of Art, New York.*

TESTUALE: Le parole e le Immagini.

1979 *Comune di Milano / Mazzota Editore, Milano.*

TOPONIMIAS - ocho ideas del espacio -

1994 *Fundación La Caixa, Madrid.*