

Acerca de la memoria, el cine y la mimesis**

Durante los últimos veinticinco años como académico dedicado a lo que me gustaría llamar “películas” (*motion pictures* o imágenes en movimiento), nombre genérico que abarca el cine, la televisión, el video y las tecnologías digitales, he disfrutado mucho la investigación sobre las imágenes mentales y la mentalización^a. La memoria es una faceta de esta investigación porque parece ser simbólica en gran parte, aunque no por completo. Innumerables películas y *shows* de televisión han plasmado el recuerdo de un personaje generalmente en forma de *flashback*, algunas veces terminándolo con el mecanismo de “imágenes difusas”. Mi interés ha sido la representación. Es decir que dada la fenomenología de nuestros propios recuerdos, ¿cuánta precisión, fidelidad y verosimilitud marcan este simulacro que la cinematografía hace de fenómenos psicológicos muy comunes? Por consiguien-

te, mi búsqueda ha sido, de muchas maneras, una investigación sobre el interés clásico de Aristóteles por la *mimesis*.

Esta búsqueda también está relacionada con la teoría clásica del cine como el lema representable de Siegfried Kracauer: “Las películas adquieren identidad propia cuando registran y revelan la realidad física”¹. En comparación (y quizás como antecedente) el teórico francés de la cinematografía, André Bazin, también proscribió el problema de la mentalización tratado en el cine porque, según argumentaba, tanto la fotografía como la cinematografía “se pronostican con base en un vínculo “ontológico” especial con los objetivos (en francés, *objectifs*) que su lente capta. Como lo escribió Bazin en los años posteriores a la Segunda Guerra mundial: “La fotografía, al igual que el objeto como tal, comparten un ser común después de la moda de la huella dactilar”². Aquí el “objeto” de Bazin es por definición una “cosa” externa.

Curiosamente, las posiciones representables de Bazin y Kracauer (desde finales y mediados de la década de 1950, respectivamente) concuerdan diacrónicamente con lo que se denomina la “corriente conductista” de la disciplina de la psicología (desde la década de 1920 hasta la década de 1950). Es decir, los teóricos del cine europeo crecieron literalmente dentro de premisas conductistas que comenzaron por crear polémica acerca del interés de Freud, James y Jung por las imágenes mentales/

* Doctor en Teoría de la comunicación cinematográfica en la Universidad de Iowa en 1972. Actualmente, es Profesor de Teatro y Cinematografía, Animación, Cine experimental y video, Cinematografía y video documental, y Producción cinematográfica de la Universidad de Kansas. Es miembro del Institute of Cognitive Studies for the Moving Image -que ayudó a fundar- y de la University Film and Video Association, en la que ha sido vicepresidente ejecutivo. Correo Electrónico: esmall@ku.edu

** Traducción de Emma Cristina Montaña. Coordinadora del área de Traducción. Departamento de Lenguas Pontificia Universidad Javeriana.

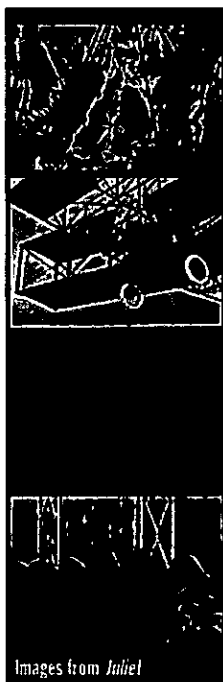
a *Mentation* en el original inglés. (n del t.)

1 Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960, pp. ix.

2 Bazin, André, *What is Cinema?*, I, Ensayos seleccionados y traducidos por Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967, pp.15.

mentalización y terminaron por negar su propia existencia. Mientras que Bazin y Kracauer una vez enfatizaron y solucionaron la inhabilidad de la cámara para registrar las imágenes mentales, psicólogos como Watson, Hall y Spence argumentaron que, puesto que no podemos ver, registrar o medir dichos fenómenos directamente, lo mejor era considerarlos “inexistentes”³.

Sin embargo, durante las décadas de 1960 y 1970 la corriente conductista fue remplazada por una ciencia cognitiva más antigua. Por ejemplo, en 1964 Robert Holt publicó un artículo en *American Psychologist* titulado “Imagery: the Return of the Ostracized”⁴. Por supuesto que desde finales de siglo, el cine con frecuencia había plasmado no sólo el mundo externo de eventos, objetos y personajes reales y ficticios, sino también el mundo interno del “ojo de la mente” al cual se tiene mucho menos acceso. Consideremos la dicotomía canónica francesa del cine de Lumière/Méliès de la década de 1890. Mientras que los hermanos Lumière utilizaban su invento del *cinematographe* para registrar principalmente realidades no ficticias, George Méliès simultáneamente recreaba recuerdos, sueños, fantasías y alucinaciones. En Estados Unidos, Edwin S. Porter, discípulo de Edison, tomó las pesadillas como tema de *Dream of a Rarebit Fiend* (1906). De otra parte, *Nanook of the North* de Robert Flaherty presentaba un documental sobre los esquimales de la Bahía Hudson en 1922 y el expresionismo cinematográfico alemán presentaba las alucinaciones y sueños que llevaban a la demencia durante la década de 1919-1929. Y mientras la Italia del periodo posterior a la Segunda Guerra mundial creaba el “Neo-realismo” tan importante para las teorías de Bazin, los directores italianos que vinieron después



Tomado de www.members.aol.com/gerym22&intro.htm

como Federico Fellini —quien aprendió el oficio en la película neorrealista *Roma, Ciudad Abierta* de Rossellini (1945)— produjeron películas con una entremezcla compleja de sueños, fantasía y memoria en películas como “8 1/2” (1963) y *Julietta de los Espíritus* de Fellini (1965).

Julietta de los Espíritus (*Giulietta degli spiriti*), realizada a color y protagonizada por la esposa de Fellini, Giulietta Masina, es un ejemplo ampliamente conocido del interés por este ensayo de imágenes mentales y *mimesis*. La diégesis de la película revela a una mujer en el punto álgido de un ataque nervioso debido a la deslealtad de su propia familia y de su esposo. Como se señala en *History of Narrative Film* de David Cook, “su enfoque es... la psicodinámica de la memoria, la obsesión, la fantasía y el sueño”⁵. En efecto, los sueños de *Julietta* en la playa se fabricaron para que se vieran y sonaran diferentes a las imágenes y sonidos de los estados de conciencia. Con el uso destacado de la subexposición del grano (es decir, la “granularidad” de la película de alta velocidad) y de las sutiles desincronizaciones del sonido, Fellini pudo imitar tan bien la forma de mi propia fenomenología de los sueños que de muchas maneras despertó mi interés inicial en este tema de la precisión mimética de las imágenes mentales en el cine. De hecho, cuando vi por primera vez *Julietta de los Espíritus*, estaba curiosamente confuso y por un momento me sentí incapaz de darme cuenta de que no estaba (yo mismo) soñando, sino observando una simulación cinematográfica de los sueños.

Para los fines de este ensayo, les pido a mis lectores que le den a la memoria el valor de otra modalidad de imágenes mentales, como los sueños. Esto no es desconocido en la literatura de la ciencia cognitiva. Por ejemplo, *Image Formation and Cognition* (1970) de Mardi Horowitz, obra en la que se argumenta que la fenomenología de las imágenes mentales está limitada por interpretaciones verbales de introspección, se ofrece una cantidad de elementos formales que le permiten a los investigadores catalogar varios *géneros* de imágenes mentales.

3 Sheehan, Peter (ed.), *The Function and Nature of Imagery*, Academic Press, New York, 1972, pp. xiii.

4 Holt, Robert R. “Imagery: The Return of the Ostracized,” en *American Psychologist* 19, 1964, pp. 254-264.

5 Cook, David A., *A History of Narrative Film*, New York; W.W. Norton & Company, 1981, pp. 502.

Una persona puede describir una imagen de muchas maneras, dando información sobre su contenido, realismo, claridad, color, sombreado, forma, movimiento, características del primer y segundo planos y otras relaciones espaciales. Además, con frecuencia puede decir cómo la imagen penetró su nivel de conciencia, la duración de la misma, las emociones relacionadas, la relación de la imagen con los objetos en el mundo exterior [*sic*] y el arreglo secuencial o simultáneo de una serie de imágenes.⁶

En aras de la simplicidad, utilizaré sólo tres características categóricas de Horowitz: claridad, duración y secuencialidad. Por ejemplo, a diferencia de la claridad y la continuidad de las percepciones de mi estado de conciencia, las imágenes de los sueños de Julieta eran (adecuadamente) más borrosas, más breves y algo fragmentadas. Como lo escribe Horowitz: “Las imágenes de la memoria pueden ser borrosas, casi intangibles por naturaleza . . . [sin embargo cuando] son especialmente vívidas, se llaman *imágenes eidéticas*...”⁷ Para mi propia fenomenología, las imágenes de los sueños son mucho más vívidas y tienen menor duración que las imágenes de mi memoria.

Además, con base en la fenomenología de mis propios recuerdos, a veces esas imágenes no son simbólicas sino más bien un discurso o una serie de sonidos subvocalizados. Le pido al lector ensayar un experimento sencillo. Si le pregunto su número telefónico, tenga en cuenta su mentalización. Luego le pido que recuerde, digamos, los muebles de su dormitorio universitario. Si yo mismo intento realizar estas tareas, el número telefónico es un fenómeno auditivo, producido como un renglón memorizado de un poema. De otra parte, sólo le puedo decir que mi dormitorio universitario de Hope College tenía una litera, dos escritorios y sus sillas, dos armarios y dos tocadores al “ver” una foto transparente, cuya duración no tarda más de unos pocos segundos.

Ahora, las interpretaciones cinematográficas de la memoria con frecuencia rinden poco o ningún homenaje a estas características formales. Por ejemplo, recuerdo innumerables películas donde la memoria del personaje se presenta justamente como

imágenes de ese personaje en el resto de la diégesis. Quizás está delimitada por una “imagen difusa” o (menos probable y un poco más mimético) aparece en pantalla con la brevedad de un *flash cut*.^b Sin embargo, pocas películas presentan la destacable verosimilitud de *Julieta* de Fellini. Además, es sólo en el género principal de la cinematografía experimental / de vanguardia que vemos un intento genuinamente serio por construir de alguna manera las simulaciones cinematográficas para estos fenómenos fugaces de nuestra cerebración. Sin embargo, antes de pasar a ver ese recurso especial, daré unas pautas generales sobre la historia de la memoria y las imágenes mentales anteriores a la invención de la cinematografía.

En 1966, Frances Yates (1899-1981) publicó un estudio, ahora clásico, de las estrategias de la memoria empleadas antes del invento de la imprenta de Guttenberg (cuando la civilización no tenía ni lenguaje impreso ni películas que funcionaran como representantes de la memoria). El libro llamado *The Art of Memory*, abarca los periodos de la Antigua Grecia pasando por la Edad Media y el Renacimiento hasta la década de 1600. Tal como el autor lo explica en el prefacio:

El tema de este libro resultará poco familiar para la mayoría de los lectores. Pocas personas saben que los griegos, inventores de la cultura y de muchas de las artes, inventaron el arte de la memoria que, como otros, fue heredado a Roma y de allí pasó a la tradición europea. Este arte busca memorizar con la técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imágenes’ en la memoria. Por lo general se ha clasificado como ‘mnemotécnica,’ que en la época moderna parece una rama poco importante de la actividad humana. Aunque en la época anterior a la imprenta una memoria entrenada era de vital importancia, la manipulación de las imágenes en la memoria debe incluir, hasta cierto punto, la psiquis como un todo. Además, un arte que utiliza la arquitectu-

6 Horowitz, Mardi, *Image Formation and Cognition*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1970, pp. 69.

7 *Ibid.*, pp.22.

b Este término se refiere al corte en el lenguaje de auto-edición. (n del t.).

ra contemporánea para los lugares de la memoria y las metáforas contemporáneas para las imágenes tendrá su periodo clásico, gótico y renacentista como las demás artes. A pesar de que el aspecto nemotécnico del arte siempre está presente —en la antigüedad y de ahí en adelante— y forma la base objetiva de las investigaciones, la exploración de este aspecto debe incluir más que la historia de las técnicas. Mnemosina, decían los griegos, es la madre de las musas; la historia del entrenamiento de ésta, la más fundamental y alusiva de las facultades humanas, nos sumergirá en aguas profundas.⁸

El estudio de Yates demuestra que la interrelación de la memoria y las imágenes no es sólo una cuestión moderna. Sin embargo, el “arte” de esta *oculus imaginationi* fue diseñado como recurso retórico, una ayuda nemotécnica tan antigua como Cicerón, que le permitía al orador “...pronunciar largos discursos de memoria con precisión infalible”⁹. Sospecho que los principios básicos se mantuvieron en secreto, como un mago guarda el secreto de su magia ante la audiencia. En muchos casos de trucos de magia, uno se decepciona cuando aprende la “treta” del mago. Yates asegura que “no es difícil recurrir a los principios generales de la nemotecnia”.

El primer paso consistía en imprimir en la memoria una serie de *loci* o lugares. El tipo de sistema de lugares nemotécnicos más comúnmente utilizado, aunque no el único, era el arquitectónico. La descripción más clara del proceso es la que da Quintiliano. Para formar una serie de lugares en la memoria, dice él, se recordará un edificio si es espacioso y variado, y el patio delantero, la sala, las alcobas y salones, sin omitir las estatuas y otros ornamentos con que se decoran las habitaciones. Las imágenes por

las cuales se recordará el discurso —Quintiliano dice que se puede usar, por ejemplo, un ancla o un arma— se ponen luego en la imaginación en los lugares del edificio que se han memorizado. Una vez se ha hecho esto y tan pronto como la memoria de los hechos requiera ser revivida, todos estos lugares a su vez son visitados y se solicitan diversos depósitos a sus guardianes. Tenemos que imaginar al orador antiguo cuando se desplazaba en la imaginación por el edificio de la memoria *mientras que* elaboraba su discurso y dibujaba, a partir de los lugares memorizados, las imágenes que les había colocado. El método garantiza que se recuerden los puntos en el orden correcto puesto que el orden es determinado por la secuencia de los lugares del edificio.¹⁰

El intento de Yates por proporcionar las características formales a estas imágenes de la memoria, la conduce al recurso poético del oxímoron, al llamarlas “dibujos invisibles”¹¹. En su capítulo “Memory and the Soul”, la autora hace referencia a *Las Confesiones* de San Agustín para poner de manifiesto el componente religioso que generalmente se otorga al poder de la memoria. Cuando San Agustín “reflexiona... profundamente sobre los problemas de la memoria y el alma... trasciende en su interior hasta encontrar a Dios en [su propia] memoria, pero no como imagen en ningún lugar específico”¹². Inmediatamente me acuerdo del discípulo/adversario de Freud, Carl G. Jung, y sus conceptos religiosos de los “arquetipos” y de una “memoria” universal, eterna e intrínsecamente humana que denominó “el inconsciente colectivo”.

Los arquetipos de Jung son notablemente simbólicos. Escogeré un ejemplo representativo: el *mandala*. En medio de las presiones de la Primera Guerra Mundial, Jung se dedicó a esbozar dibujos circulares que no conectaba directamente con las formas ubicuas antiguas y contemporáneas que han marcado quizás todas las religiones a través de la historia de la civilización. En la publicación póstuma de su libro, *Mandala Symbolism*, comienza con la definición de este término antiguo. “La palabra *mandala* en *sánscrito* significa ‘círculo’ en su sentido más común. En el campo de las prácticas reli-

8 Yates, Frances A., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, pp. xi.

9 *Ibid.* pp.2.

10 *Ibid.* pp.3.

11 *Ibid.* pp.91.

giosas y en psicología, denota imágenes circulares [sic] que se dibujan, pintan, moldean o se mueven... Con frecuencia contienen una cuaternidad o un número múltiplo de cuatro en forma de cruz, estrella, cuadrado, octágono, etc.”¹³

Jung había encontrado que muchos de sus pacientes esquizofrénicos de clase media y de edad madura que no sabían nada acerca de las religiones o del arte antiguo —asiáticos, europeos, amerindios, africanos, suramericanos, etc.— dibujaban espontáneamente imágenes *mandala* durante su proceso de recuperación. Tan comunes eran estos dibujos “terapéuticos” concéntricos, simétricos, cuaternos, con frecuencia no representables (abstractos) que Jung los llamó “el arquetipo de lo absoluto”¹⁴. La publicación de Bollingen, *Mandala Symbolism*, contiene muchas placas de imágenes a color y monocromáticas dibujadas por pacientes (anónimos) y varias imágenes *mandala* clásicas, incluyendo pinturas en la arena de nativos norteamericanos, el *yantra* del budismo tibetano y un diagrama taoísta. De otra parte, la psicología pos-Jungiana no se fiaba del valor introspectivo de las imágenes mentales. Por lo tanto, le sugiero al lector que examine las imágenes de Jung en busca del poder mudo de sus formas similares aunque siempre distintas. Además, no se trata de las explicaciones verbales que parecen haber sido la preocupación principal de los conductistas. Más directamente relacionados con el tema de los medios y la memoria están los grandes artistas del cine y video experimentales —mayoritariamente desde mediados hasta finales del siglo XX, y principalmente en la costa oeste de Estados Unidos, donde el arte y las religiones asiáticas están más asimiladas en la cultura norteamericana debido a la proximidad geográfica— quienes han construido simulacros cinematográficos de imágenes *mandala* con frecuencia a partir de sus propias experiencias durante la meditación del yoga y el budismo. Para dar un ejemplo, discutiré la obra de uno de estos artista, Jordan Belson.

A Belson se le califica de ermitaño y ha publicado poco o nada de su producción. Sin embargo, el ensayo *The Cosmic Cinema of Jordan Belson*, del historiador y crítico de cine experimental Gene Youngblood, abunda en entrevistas y descripciones de la obra de Belson. En el capítulo *Expanded Ci-*

nema, Youngblood menciona periodos (por ejemplo 1966-67) cuando el arte de Belson surgió de una “disciplina de yoga rigurosamente ascética” [...] “Cortó los lazos emocionales y familiares, redujo las excitaciones y estimulaciones físicas, reversó su proceso sensorial para concentrarse exclusivamente en su conciencia interior y sus recursos físicos”¹⁵

Más aún, Youngblood registra, en el ensayo, el uso que hace Belson de la terminología esotérica en sánscrito, la cual revela un artista sofisticado, de gran erudición acerca de sus intenciones religiosas y artísticas interrelacionadas. Uno de los términos es *dhyana* (en pali, *Jhana*), palabra técnica traducida generalmente como “meditación”.¹⁶ Otra es *mandala* (literalmente “círculo”), que fue el título de una de las primeras obras de Belson (c. 1952). Al hablar con Youngblood acerca de su película *Samadhi* de 1967, Belson explicó lo siguiente:

Llegué a un punto [en mi meditación] en que fui capaz de producir externamente con el equipo lo que estaba viendo internamente. Pude cerrar los ojos y ver estas imágenes en mi propio ser y pude mirar al cielo y ver lo mismo allí. La mayoría de las veces las veía cuando miraba a través del lente de mi cámara que estaba montada en el trípode. Siempre he considerado el equipo de producción de imágenes como una extensión de la mente. La mente produce estas imágenes y hace que el equipo las produzca físicamente. En cierto modo es una proyección de lo que ocurre en el interior; es decir, de los fenómenos liberados por la conciencia que después somos capaces de mirar.¹⁷

Como lo ha escrito David Curtis, historiador del cine experimental: Belson “... insiste en que no puede crear sus efectos hasta que los haya descu-

12 *Ibíd.* pp.46-47.

13 C.G. Jung, *Mandala Symbolism*, traducido por R.F.C. Hull, Bollingen Series, Princeton, 1959, pp.3.

14 *Ibíd.* pp.4; el énfasis es de Jung.

15 Youngblood, Gene *Expanded Cinema*, Dutton Press, New York, 1970 pp.169-171.

16 *Ibíd.* pp.171. Señalaría que *Dhyana* fue transcrito al *Ch'an* chino y luego al *Zen* japonés, un término que es más conocido en Occidente.

bierto por sí mismo en la realidad... En ellos ha concentrado la suma de toda su experiencia visual además de su profunda búsqueda espiritual”¹⁸.

De nuevo, las estructuras *mandala* se pueden considerar fácilmente ubicuas. Su simetría y concetricidad, a menudo abstracta (aunque a veces representable), tienen literalmente asociaciones antiguas con el arte religioso y las prácticas de meditación, no sólo en el budismo de Belson, sino también en otras religiones. Por ejemplo el *Tai-Chi* del Taoísmo, la Estrella de David, los dibujos arabescos de las alfombras islámicas o los azulejos de las mezquitas, la mayoría de las pinturas en la arena de los Amerindios o la Ventana Rosa de la Catedral de Chartres —todos tienen las “propiedades” estructurales básicas de Arguelles: un centro, una simetría y los puntos cardinales que ayudan a caracterizar estos mecanismos¹⁹. Por lo tanto, fue Carl Jung quien llegó a considerar la forma como arquetipo por excelencia: “El arquetipo de lo absoluto ... el esquema para todas las imágenes de Dios”²⁰.

Como especialista en cine, debe señalar de nuevo que la teoría cinematográfica ha encontrado frecuentemente que los fenómenos intangibles, como las imágenes mentales, son muy problemáticos. Recordemos que la obra *Theory of Film* de Kracauer se basa en la premisa de que las construcciones cinematográficas para las simulaciones / simulacros de los fenómenos incorpóreos carecen de la verosimilitud y precisión intrínsecas de las tomas cinematográficas de fenómenos externos. “Todo esto significa que las películas se aferran a la superficie de las cosas (escribe Kracauer). Parecen ser más cinematográficas cuanto menos se concentren directamente en la vida introspectiva, la ideología y el aspecto espiritual”²¹.

17 *Ibid.* pp.173.

18 Curtis, David, *Experimental Cinema*, Universe Books, New York, 1971, pp.58-59.

19 Arguelles, José y Argüelles Miriam, *Mandala*, Shambala Press, Berkeley, 1972; pp.13.

20 Jung, Op. Cit. pp. 4.

21 Kracauer, Op. Cit. pp. xi.

22 Entrevista telefónica con R. Kemp, Pyramid Films, 1991.

23 Small, Edward S., *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1994.

Quizás Belson llegó a estar de acuerdo con esta premisa. Durante la década de 1980, misteriosamente retiró de circulación todas las impresiones de su obra; peor aún, “destruyó los negativos”²². En efecto, las películas que se proyectan hoy existen sólo porque fueron adquiridas previamente para colecciones privadas.

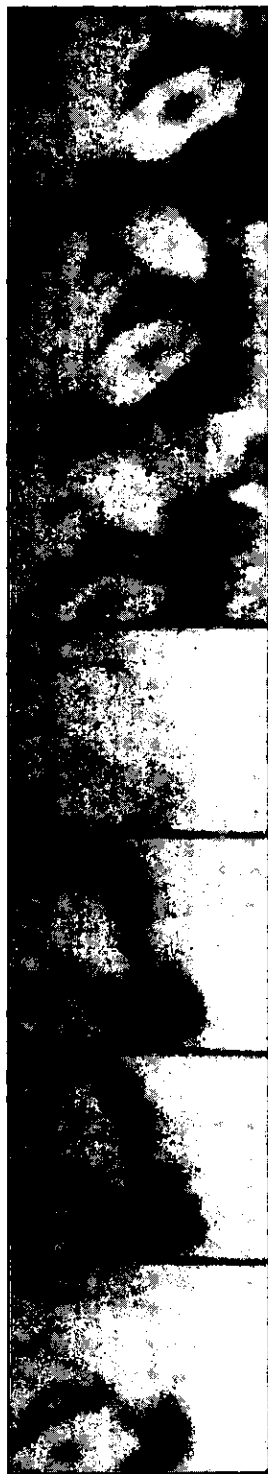
El cine y el video experimental son realmente muy distintos de otros géneros importantes, como el majestuoso cine de tipo teatral de ficción o los documentales (películas de no-ficción). En mi libro, *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre* (1994), presenté ocho características, algunas de las cuales son la construcción colectiva, la brevedad, la exploración de estructuras no narrativas y una afinidad por las imágenes mentales. Creo que uno de los artistas dignos de imitar es Stan Brakhage, el decano del cine de vanguardia norteamericano. El interés de Brakhage por las imágenes mentales es tan marcado que ha escrito sobre su representación cinematográfica bajo un término que él mismo acuñó: visión de ojos cerrados²³. En 1963 publicó el número especial *Film Culture* (bajo la dirección de P. Adams Sitney) que constituye una monografía perspicaz sobre el tema. El siguiente pasaje es quizá la parte más citada de la obra.

Imagine un ojo ingobernable por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo imparcializado por la lógica composicional, un ojo que no responde al nombre de las cosas, sino que debe conocer los objetos que se encuentra en la vida a través de una aventura de la percepción... Suponga que la Visión del santo y el artista son una habilidad mejorada para ver —visión. Permita que las llamadas alucinaciones entren en el campo de la percepción... acepte los sueños diurnos y nocturnos... al punto que se perciban realmente las abstracciones que se mueven de manera tan dinámica cuando se presionan los ojos cerrados.²⁴

Para la psicología cognitiva y perceptual contemporánea, muchas imágenes de Brakhage de la “visión con los ojos cerrados” se nombran y catalogan. Éstas serían las imágenes de la memoria, imágenes de la meditación, alucinaciones, sueños, imá-

genes eidéticas, imágenes del pensamiento, imágenes diferidas, imágenes hipnapómpicas/hipnagógicas e imágenes entópticas (por ejemplo percepciones de “flotadores con los ojos cerrados”, manchas ópticas reales, no una imagen mental real). Por ejemplo, *Prelude to Dog Star Man* (1961) de Brakhage es un catálogo directo de dichas imágenes mentales. Justo en menos de treinta minutos, *Prelude* comienza en la oscuridad y el silencio. (La devoción típica de Brakhage por la visión en la mayoría de sus obras, el silencio se retiene permanentemente). La oscuridad repetidamente se intercala con simulaciones sorprendentes de la fenomenología estética de Brakhage de su visión con los ojos cerrados. Algunas imágenes son como los sueños, muchas tienen la brevedad y transparencia de la memoria, otras tienen la claridad efímera de las imágenes hipnagógicas (por ejemplo las imágenes mentales, que usualmente son breves, que se remplazan rápidamente y que anteceden al estado real de los sueños). Al emplear construcciones sin cámara (Brakhage dibuja y pinta sobre cuadros individuales o conjuntos de cuadros para imitar las formas de sus propias imágenes mentales), lentes de distorsión o super-imposiciones; desde macrotomas de la nieve, tomas cósmicas del sol hasta breves imágenes de relaciones sexuales similares a la memoria; enriquecidas con abstracciones que paradójicamente explotan la presentación de patrones estimulantes para el nervio óptico o “flotadores” entópticos, *Prelude* monta silenciosamente imagen por imagen, desde la oscuridad hasta el color puro de las representaciones “distorsionadas” sin dependencia alguna del atractivo popular por la narrativa de Hollywood.

Brakhage no ignora los términos y categorías técnicas empleadas por la ciencia cognitiva para discutir las imágenes mentales. Además, es meticulosa su destreza para reconstruir los simulacros de



Tomado de www.cosmicbaseball.com/brakhage8.html

sus propias imágenes mentales, como la memoria. “He estado trabajando desde hace dos años y he realizado tres segundos” escribió en 1967:

Durante años, he ideado la película, utilizado película de alta velocidad y le he puesto hipoclorito para obtener los cúmulos de grano. Se pensaría que está inspirada en el impresionismo, aunque es mucho más contemporánea que éste. He intentado durante años obtener esta calidad de visión, de la visión con los ojos cerrados. Veo películas en la memoria por medio de los puntos y patrones en movimiento de la visión con los ojos cerrados – las explosiones que usted puede ver cuando se frota los ojos; existe todo un mundo de patrones en movimiento.²⁵

A pesar de que la retención que Brakhage hace del silencio concuerda con mi propio sentido de la memoria, la cuestión de las relaciones entre las imágenes mentales (el sentido de la vista) y nuestros otros sentidos (oído, tacto, gusto y olfato) es muy compleja. Por ejemplo, la frase en inglés “sentido común” se deriva del latín *sensus communis*, que según el *Oxford English Dictionary* es: “Un sentido ‘interno’ que se consideraba la unión o centro común de los cinco sentidos, en donde las diferentes impresiones recibidas se redujeron a la unidad de una conciencia común”²⁶. El teórico de los medios clásicos, Marshall McLuhan, estaba dedicado a estos asuntos de acuerdo con su biógrafo, Paul Levinson, en especial al predominio de uno de los sentidos sobre los

24 Brakhage, Stan, “Metaphors on Vision,” en *Film Culture* (Fall 1963): N.p.

25 Brakhage, Stan, *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*, Robert A. Haller, ed., New Palty, New York, Documentext, 1982, pp.115.

26 *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 573.



El Vaticinador, Giorgio de Chirico, 1915.

demás debido a los cambios tecnológicos de los medios. Levinson discute el concepto de McLuhan de espacio acústico en la siguiente cita.

Una característica relacionada con el sonido —y una que lo distingue de los objetos

de la vista, el tacto, el gusto y el olfato— es que parece estar con nosotros en todas las ocasiones y que proviene de todos los ambientes. El mundo se torna oscuro todas las noches (y literalmente interrumpe la visión) aunque nunca es realmente silencioso; cerramos los ojos (otra forma de interrupción visual) pero no nuestros oídos. El tacto y el gusto son incluso más específicos y más delineados que la visión en cuanto a su desempeño: tocamos o gustamos solo aquello que está sobre nuestra piel o lengua. Sin un estímulo próximo, estos sentidos no se relacionan. (La brisa sobre la piel o una prenda incómoda probablemente brindan la experiencia más continua de tacto, aunque incluso éstos son mucho más importantes para un ambiente específico, con un comienzo y un final, que la continua serenata de un sonido u otro en nuestro mundo). El olfato es más difuso que el tacto o el gusto, aunque juega un papel secundario en el sistema sensorial humano de manera que la mayoría de las veces no discernimos una fragancia u olor significativos.

Entonces buscamos la palabra a través de la visión y la escucha (y en menor grado a través del olfato); nos relacionamos con el mundo a través del tacto y el gusto. Al igual que los exploradores, tanto la visión como la escucha nos informan primero sobre los aspectos del mun-

do con el cual no nos hemos aún relacionado, aunque de forma radicalmente diferente. Mientras que la visión nos da detalles precisos y rápidos acerca de las premisas sobre las que posamos nuestra vista, la escucha nos mantiene en contacto con el mundo veinticuatro horas al día, bien sea que escojamos prestar nuestros oídos a ese mundo o no. Un torrente de luz a través de la ventana es por lo general insuficiente para despertarnos de un sueño profundo —en cambio requerimos de un reloj despertador que suene despiadadamente, que despierte esa parte de nuestro sistema sensorial que nunca descansa, que no da tregua o está de vacaciones. Si no fuera por la escucha, es probable que no hubiéramos sobrevivido como especie a muchas noches oscuras.²⁷

Más empíricamente, el fallecido neurofisiólogo canadiense Wilder Penfield llegó a comprender bien en 1933 las cualidades simbólicas de la memoria. Penfield estaba haciendo cirugía experimental en pacientes que sufrían de fuertes ataques de epilepsia. Su premisa era que si podía excitar varias partes del cerebro con suaves choques eléctricos y podía arreglarlas para provocar esos ataques en la mesa de operaciones, entonces podría extirpar esa parte del cerebro y quizás curar al paciente. Observe que cuando lea el siguiente informe, el cerebro (que es donde se reconoce el dolor) paradójicamente es incapaz de experimentarlo directamente. Así, los pacientes de Penfield estuvieron “despiertos” durante el procedimiento.

Durante el tratamiento quirúrgico de pacientes que sufrían de ataques del lóbulo temporal (ataques epilépticos causados por una descarga que se origina en ese lóbulo), nos encontramos con el hecho de que la estimulación eléctrica de las áreas interpretativas de la corteza ocasionalmente produce lo que Hughlings Jackson ha llamado “estados fantasiosos” o “ataques físicos”... Algunas veces el paciente nos informaba que habíamos producido en él “estados fantasiosos” y lo aceptamos como evidencia de que nos acercábamos a la causa de los ataques. Inmediatamente fue

27 Levinson, Paul, *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*, Routledge, New York, 1999, pp. 47.

evidente que éstos no eran sueños. Eran activaciones eléctricas del registro secuencial de la conciencia, un registro que se había descartado durante la experiencia anterior del paciente. El paciente “revivió” todo de lo que había sido consciente en ese periodo anterior de tiempo como en un *flashback* del cine.

La primera ocasión, cuando un paciente consciente me informó sobre uno de esos *flashbacks* (1933), fui incrédulo. En las ocasiones siguientes, me maravilló por ejemplo que una madre me dijera que se había dado cuenta de repente, cuando mi electrodo tocó la corteza, de que estaba en la cocina escuchando la voz de su hijo que estaba jugando en el patio. Estaba consciente de ruidos del vecindario, como el motor de los carros que pasaban, lo que podría ser peligroso para el niño.

Un hombre joven afirmó que estaba sentado viendo un partido de béisbol en una ciudad pequeña y observando a un pequeño gatear por debajo de la cerca para llegar hasta la audiencia. Otra persona estaba en una sala de conciertos escuchando música. “Una orquesta” explicó. Podía oír los diferentes instrumentos. Todos eran eventos sin importancia, aunque los recordó con lujo de detalles.

D.F. podía oír instrumentos que tocaban una melodía. Yo re-estimulé el mismo punto treinta veces (!) intentando inducirla al error y dicté cada respuesta a un estenógrafo. Cada vez que yo reestimulaba, ella oía de nuevo la melodía. Comenzaba en el mismo lugar y pasaba del coro al verso. Cuando tarareaba un acompañamiento de la música, el tempo era lo que se esperaba que fuera.²⁸

Al leer una explicación anterior de este descubrimiento, le escribí al Dr. Penfield directamente en septiembre de 1971 para averiguar sobre su uso reiterado de metáforas cinematográficas como el *flashback*. Encontré dificultad para creer que el uso de términos tan pertinentes para mi propia investigación como “fotográfica”, “franja continua de película cinematográfica” etc., fueron exclusivamente incidentales. Además, sentía yo gran curiosidad sobre la cantidad de sentidos que experimentaban los

pacientes que respondían a los procedimientos de Penfield. Es decir, ¿eran omnisensoriales estos “registros” de la memoria que Penfield denominó “enigramas”? La siguiente cita es de su carta fechada 30 de septiembre de 1971:

Es interesante el asunto que usted menciona acerca de si toda experiencia sensorial pudiera registrarse de la misma manera como [lo hacen las películas]. Las reproducciones de las experiencias previas *han sido en gran parte auditivas y visuales* por experiencia propia por supuesto. Podría ser porque estaba trabajando con la corteza. El recuerdo del olfato y el recuerdo de experiencias sensoriales más elementales se podrían grabar en el cerebro viejo en lugar de la corteza. *En efecto creo que no son grabadas en la corteza sino que solamente evocadas por la estimulación de esta área.*²⁹

He enfatizado “auditivo y visual” anteriormente porque (después de treinta años) siguen siendo los únicos dos sentidos en la que se basa la cinematografía. Por supuesto que a medida que lo escribo, nuestra civilización incursiona en una nueva era, comúnmente denominada la revolución digital que en parte está dedicada a la búsqueda de experiencias de realidad virtual (R.V.) que agregarían tactilidad, y quizás olor y gusto. Sin embargo, si la investigación de Penfield (después abandonada) resulta precisa, las simulaciones R.V. de la memoria también serían más precisas si permanecieran en el nivel de solo visión y/o escucha.

¿Entonces cuál es el valor de esta verosimilitud? Creo que es maravillosamente heurística y recíproca. Para los científicos cognitivos, obras como las de Brakhage muestran perspicacia no verbal en el meollo de estos fenómenos tan insustanciales y fugaces como la memoria. De manera recíproca, para artistas como Brakhage, una confirmación empírica de la fenomenología personal (tautológicamente)

28 Penfield, Wilder, *The Mystery of the Mind: A Critical Study of Consciousness and the Human Brain*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1975, pp. 22.

29 Penfield, *Carta personal*, Montreal Neurological Institute, McGill University, 30 September 1971; el énfasis es mío.

de uno parecería en especial valiosa. Sin embargo, en última instancia todo esto se trata de la mentalización, del funcionamiento de la mente humana. Como se cita a Ferdinand de Saussure en la publicación póstuma de las anotaciones de clase de sus estudiantes (c. 1906-1911): “Sin el lenguaje, el pensamiento es una nebulosa vaga e inexplorada. No existen ideas preexistentes y nada es nítido ante la apariencia del lenguaje”³⁰. Durante los últimos 25 años, que he estado dedicado a la ciencia cognitiva y al trabajo de fenomenología de imágenes mentales y la mentalización, he sido persuadido progresivamente por el *Cours* de Saussure. Recuerde su párrafo profético:

...cuando la semiología se organice como ciencia, surgirá la pregunta de si contiene o no adecuadamente modos de expresión con base en signos completamente naturales, como la pantomima. Suponiendo que la nueva ciencia los acoge, el principal interés seguirá siendo todo un grupo de sistemas basado en la arbitrariedad del signo. En efecto, todo medio de expresión utilizado en la sociedad se basa en principio en el comportamiento colectivo o—lo que viene a ser lo mismo— en las convenciones... Los signos que son totalmente arbitrarios dan mejor cuenta que los demás acerca del ideal del proceso semiológico; por esta razón el lenguaje, el sistema de expresión más complejo y universal de todos los sistemas de expresión, es también el más característico. En este sentido la lingüística puede convertirse en el patrón maestro [*patrón general*] para todas las ramas de la semiología aunque el lenguaje es solo un *sistema semiológico* particular.³¹

He hecho énfasis en la frase sistema semiológico que (en mi propia investigación) he denominado

sistema semiótico. Teniendo en cuenta este énfasis, parafrasearé la anterior cita: “Sin (semiosis), el pensamiento es una nebulosa vaga e inexplorada. No hay ideas preexistentes y nada es nítido antes de la apariencia de los (sistemas semióticos)”.

Cuando estos nítidos sistemas semióticos no se basaban en la arbitraria vinculación del signo al *significante* y *significado* y cuando el vínculo era “completamente natural”, Saussure llamaba “símbolo” a la nueva unidad relacional. Estos símbolos se mencionan brevemente en el “curso”. “Un comentario incidental: cuando la semiología se organice como ciencia, surgirá la pregunta de si contiene o no adecuadamente modos de expresión con base en signos completamente naturales, como la pantomima”. (Compárelo con la anterior Nota 31). “El símbolo de la palabra se ha utilizado para designar el signo lingüístico. Una característica del símbolo es que nunca es totalmente arbitrario... puesto que existe la noción de un vínculo natural entre el significante y el significado”³². Parece que los escritos sobre Saussure siempre ignoran su concepto de símbolo. Incluso Roland Barthes, quien explícitamente amplió la semiótica de la ciencia de Saussure para incluir las películas, no lo tuvo en cuenta cuando escribió que “Una prenda, un automóvil, un plato de comida, una película, una pieza musical, una imagen publicitaria, un mueble, un titular de prensa. ¿Qué podrían tener en común? Mínimo que todos son signos [*sic*]”³³.

Lo que debemos darnos cuenta es que no sólo Saussure llamaría a las imágenes de la memoria cinematográfico “símbolos”, sino que su creciente mimesis les da mayor poder estético, un recurso especial que no es compartido por los “signos” porque de hecho son procesadas por una parte diferente del cerebro.

30 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: McGraw-Hill, 1966), pp.112.

31 *Ibid.*, pp. 68; el énfasis es mío.

32 *Ibid.*

33 Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, traducción: Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1988, pp. 157; el énfasis es mío. (Observe que el uso del término “símbolo” por parte de Saussure es sorprendentemente opuesto al de Charles S. Peirce).

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, José y Argüelles Miriam, *Mandala*, Shambala Press, Berkeley, 1972.
- Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, traducido por Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1988.
- Bazin, André, *What is Cinema?*, I, Ensayos seleccionados y traducidos por Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967.
- Brakhage, Stan, *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*, Robert A. Haller, ed., New Palty, New York, Documentext, 1982.
- "Metaphors on Vision," en *Film Culture* (Fall 1963): N.p.
- C.G. Jung, *Mandala Symbolism*, traducido por R.F.C. Hull, Bollingen Series, Princeton, 1959.
- Cook, David A., *A History of Narrative Film*, W.W. Norton & Company, New York, 1981.
- Curtis, David, *Experimental Cinema*, Universe Books, New York, 1971.
- De Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, McGraw-Hill, New York, 1966.
- Entrevista telefónica con R. Kemp, Pyramid Films, 1991.
- Holt, Robert R. "Imagery: The Return of the Ostracized," en *American Psychologist* 19, 1964.
- Horowitz, Mardi, *Image Formation and Cognition*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1970.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.
- Levinson, Paul, *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*, Routledge, New York, 1999.
- Penfield, *Carta personal*, Montreal Neurological Institute, McGill University, 30 September 1971.
- Penfield, Wilder, *The Mystery of the Mind: A Critical Study of Consciousness and the Human Brain*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1975.
- Sheehan, Peter (ed.), *The Function and Nature of Imagery*, Academic Press, New York, 1972.
- Small, Edward S., *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1994.
- The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1974.
- Youngblood, Gene *Expanded Cinema*, Dutton Press, New York, 1970.