

RECUERDO, IMÁGENES CONTEXTUALIDAD Y SUBJETIVIDAD: EL EXPERIMENTO FARBER*

Salvador Rubio Marco

En un pasaje de *Obabakoak*¹ de Bernardo Atxaga, el protagonista se dispone a mantener una curiosa conversación con Julián y Benito, dos jubilados del pueblo castellano de Villamediana:

Instalados en lo alto del altozano, los jubilados de Villamediana controlaban el trabajo que se desarrollaba en los campos y la vida de la llanura; controlaban quién iba, quién venía, cuánto le faltaba a uno para finalizar la siembra, cuánto a otro para arar el barbecho. Y así como los viejos pescadores reconocen al instante el barco en la lejanía, también aquellos jubilados divisaban tractores en lontananza —*ya viene Purísimo, ya se ha puesto en marcha José Manuel*—, allí donde ningún forastero era capaz de intuir siquiera el más leve rastro.

—Ya sé que usted es más listo que un conejo, pero apostaría lo que fuera a que no ve desde aquí tantas cosas como yo —me dijo en cierta ocasión Ju-

* Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de los proyectos de investigación del Estado español HUM2005-02533 y FFI2008-00750/FISO, y de la Fundación Séneca (Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia) 03089/PHCS/05 y 08694/PHCS/08, así como a mi colaboración en el grupo de investigación *Phrónesis*.

¹ Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, Madrid, Punto de Lectura, 2008 (ed. or. 1988), pp. 161-163.

lián. Benito, él y yo estábamos sentados en el pretil de una bodega, y aquella llanura que ellos controlaban tan bien se extendía ante nosotros.

—Me parece que está en lo cierto, pero ¿por qué lo dice? —quise saber.

—Porque usted sólo ve lo que hay. En cambio yo, veo lo que hay y lo que no hay.

—¿Por ejemplo?

—¿Ve ese camino?

Y me señaló con el bastón una calzada que atravesaba la llanura y desaparecía hacia el páramo. Benito, como siempre, se inclinó hacia delante y entornó los ojos.

—¿Qué ve usted ahí? Pues un simple camino, y nada más. Yo, en cambio, veo un camino que conduce a Encomienda. Quiero decir que eso es lo que pienso, y que al pensarlo veo ese lugar al que llaman Encomienda, y que en mi mente surge la vieja casona que hay allí y la fuente. Y lo mismo me sucede con todo lo demás. ¿Ve aquellos árboles de allí?

—Yo no —dijo Benito. Ciertamente, los árboles estaban bastante lejos, a orillas del Pisuerga.

—¿Te acuerdas del plantío donde hacíamos la fiesta cuando éramos jóvenes?

—¿Aquel sitio donde nos bañábamos?

—Sí, Benito. Y de eso se trata. De que cuando yo veo aquellos árboles, veo a su vez las fiestas que hacíamos en nuestra juventud. Veo a las chicas, a los chicos, a Benito y a mí mismo. Pero no con este aspecto alicaído que ahora tenemos, sino con el garbo de nuestros veinte años y luciendo camisas blancas. ¿No le parece maravilloso?

Hay que observar, para ser justos, que en la narración de Atxaga en la que encaja este fragmento la aparente solemnidad filosófica de la argumentación de Julián queda desactivada por el hecho de que los jubilados son unos conversadores extenuantes y chuscos, y por el propio personaje de Benito («¡Tú sí ves cosas que no ve nadie!», le dice Julián). No en vano, Benito está convencido de que en el pueblo hay una estatua ecuestre de Trajano de oro macizo, que «dentro de poco encontrarán los de la Diputación», pero, como le confiesa Julián al protagonista, «parece ser que fue un ángel quien se lo contó».

Hace algún tiempo encontré una argumentación similar, en cierto modo, a la de Julián en un artículo de Roger Odin² sobre el film docu-

² «El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático», *Archivos de la FilMOTECA* n° 57-58, vol. II, p. 202.

mental familiar (o mejor, como diría él, el «film familiar» a secas). Para Odin, la razón principal por la cual el funcionamiento de un film familiar en el marco familiar no tiene nada que ver con un documento³, e incluso es lo contrario de un documento, y, de paso la explicación de por qué un film familiar suele ser tan aburrido para los que no son miembros de la familia, radican en el hecho de que «lo que se dice, lo que es importante en su funcionamiento, no está en lo que muestran sus imágenes»⁴. Por eso se aburren quienes «no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilachadas que les enseñan»⁵. Eso tan importante que falta no «está» en las imágenes («cuanto menos muestren, mejor»⁶, dice Odin), sino en «las interacciones colectivas (en las tomas de vistas o durante el visionado del film) o en los discursos individuales suscitados (el discurso interior)»⁷. Por eso el ‘¿te acuerdas de lo contento que iba papá con el tomavistas nuevo entre tanta gente ese día?’ o la emoción compartida de volver a ver la imagen de la abuela que ya murió (o de verla por primera vez para el nieto que tanto ha oído hablar de ella), o la cantidad de sentimientos casi olvidados, de recuerdos asociados a objetos, voces o movimientos, quedan fuera del alcance de alguien ajeno al contexto familiar.

Las dos citas anteriores me parecen una antesala excelente (y no sólo por su amenidad) para abordar la cuestión general en la que se enmarca el cometido específico de este texto: ¿cómo *están* las emociones en las imágenes? O, si queremos proponer la pregunta de un modo algo más exacto, ¿cómo *no* están las emociones en las imágenes que, sin embargo, nos emocionan, o mejor aún, nos llegan emotivamente? En ambas citas aparecen claves que retomaremos al final, aunque a nadie se le escapa que un común denominador de ellas es que sus imágenes funcionan de tal manera que en ellas no *está* (aunque, en cierto sentido, *está*) lo que acaban viendo sus espectadores.

El objeto específico de mi investigación, al que me iré aproximando gradualmente, son las imágenes que representan el recuerdo. Mi hipóte-

³ Aunque, eventualmente y fuera de su marco natural, pueda ser leído como un documento: por su interés sociológico o histórico, por su singularidad formal o de contenido, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

sis de trabajo central es que podemos dar cuenta del modo de funcionamiento significativo de esa clase de imágenes mediante dos conceptos complementarios, aunque cada uno de ellos parece tirar en dirección contraria al otro: *contextualidad* y *subjetividad*. Si la *contextualidad* parece establecer una fuerza centrífuga que lanza el significado de la imagen hacia afuera de ella, la *subjetividad* parece instaurar, por contra, una fuerza centrípeta que dirige el significado de la imagen hacia su interior. La metodología de mi exposición consiste, en buena medida, en ir acercándome al objeto específico de mi investigación desde lo general, esto es, desde reflexiones generales sobre las imágenes que incluyen subtipos diversos de éstas hasta las imágenes que representan el recuerdo.

Por desarrollar un poco la pregunta anterior (¿cómo están las emociones en las imágenes?), digamos que en el marco amplio de esta cuestión general se incluyen, en primer lugar, las imágenes entendidas como visiones de escenas de la realidad (acontecimientos, paisajes, objetos, etc., como en la cita de Atxaga). Julián ve en el camino lo que el protagonista de *Obabakoak* no ve, y ese *ver* lleva aparejada una subjetividad y, en ella, una emocionalidad o afectividad, como la del plantío de las fiestas juveniles de Julián y Benito. En segundo lugar, se incluyen las imágenes artificiales, aún sin pretensión artística alguna, como es el caso de los films familiares de Odin, pero también las imágenes artísticas, en un sentido amplio que incluye las creaciones pictóricas, escultóricas, fotográficas, cinematográficas o videográficas. Mi investigación quiere acotar ese ámbito centrándose, dentro de las imágenes creadas o artificiales, en aquellas que aluden al recuerdo. Ciertamente, los films familiares de Odin son objeto de una experiencia de recuerdo, pero en lo que sigue preferiré centrarme en las imágenes que son el resultado de un intento de representar lo recordado, más que en las imágenes que suscitan el recuerdo (como, por ejemplo, una fotografía, hecha por mí o no, de un conocido o de un acontecimiento vivido por mí)⁸. También las esculturas o pinturas no he-

⁸ Parece como si la fotografía hubiese asumido mayoritariamente esta función de suscitar el recuerdo, más que de representarlo. Eso se debe, claro está, a su propia naturaleza como medio icónico: la fotografía captura el aspecto efectivo de una escena, y sólo en un ejercicio retórico *fictionalizante* a partir de lo efectivamente fotografiado puede aludir a (o evocar) algo recordado o imaginado. Aunque rara (y demonizada por la estética fotográfica *purista* históricamente dominante), esta última posibilidad existe, y podemos encontrar ejemplos (muy heterogéneos, eso sí) en la obra de J. M. Cameron, G. Cualladó, Bleda y Rosa, etc.

chas del natural pueden ser consideradas representaciones de un recuerdo, pero yo me refiero a algo más explícito y central que eso.

Un matiz fundamental aquí es que la emocionalidad de las imágenes en las que yo represento mis propios recuerdos suscitan una emocionalidad distinta en el receptor si soy yo quien las contempla y si es una persona que no recuerda *stricto sensu* lo representado, aunque puede identificar y ver esas imágenes como representación de un recuerdo. Así, por ejemplo, en *Recuerdo del jardín en Etten* (1888), Van Gogh evoca el jardín de su casa familiar y nosotros, que no tuvimos la experiencia de vivir en esa casa, vemos el cuadro como representación de un recuerdo de Van Gogh. Cuando hablo de representación de un recuerdo, no doy por supuesto que haya de existir una imagen mental previa que sea, de algún modo, *copiada* en la pintura, la fotografía o la película, sino que podríamos hablar perfectamente de una representación *recordante*, más que *del* recuerdo, en la que el recuerdo no es algo previo o separado, (o incluso puede que, *in extremis*, no exista efectivamente⁹), sino que se hace en, mediante o a través del propio proceso de elaboración de la obra. En definitiva, lo que me interesa aquí es preferentemente la imagen creativa que representa el recuerdo del creador en tanto que tal recuerdo, no sólo para él, sino para otros (los espectadores de la imagen). Y me interesa en tanto que abre la pregunta en torno a la peculiar subjetividad que comporta ese modo de representación.

Pero antes de cerrar el foco de lleno sobre la emocionalidad de las imágenes que representan recuerdos, es oportuno que me ocupe de ciertas intersecciones que pueden aclarar algunas cosas y que subrayan lo que, de manera muy vaga aún, podemos denominar el carácter *contextual* del funcionamiento emotivo de las imágenes. Para ser rigurosos, hay que decir que mi pregunta se entrecruza con viejas (y sin embargo nuevas) cuestiones de la estética filosófica.

Una de ellas es el problema de la expresión de las emociones o de las «pasiones» en la obra de arte. Ben Tilghman, en uno de sus artículos¹⁰, reivindica a Charles Le Brun, el famoso creador de las tablas de rostros

⁹ No es impensable que un artista proponga una obra que sea sustancialmente leída como representación de un recuerdo suyo, aun cuando el presunto recuerdo no haya existido nunca, o sea un recuerdo falso.

¹⁰ B. R. Tilghman, «Charles Le Brun: Theory, Philosophy and Irony», *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, nº 2, April 1992, pp. 123-133.

para representar emociones concretas (como la ira, el arrobo, la veneración, etc.). Le Brun ha sido denostado por la ingenuidad de su optimismo representativo o por su academicismo. Tilghman, sin embargo, destaca cómo los teóricos y artistas del s. XVII manejan un concepto de expresión bien distinto del romántico: el pintor no pretende representar sus temas filtrados a través de sus propias reacciones emocionales, sino que la expresión se refiere a cómo el artista representaba la emoción de las figuras en su pintura. «La expresión es también una parte [del cuadro] que marca los movimientos [agitaciones] del alma, la que hace visibles los efectos de la pasión»¹¹. Hay dos presupuestos en la teoría de la expresión como fisiognomía: el dualismo cartesiano cuerpo / alma y la creencia en que la conexión entre la pasión «interna» y la manifestación «externa» puede explicarse mediante principios extraídos de *Las pasiones del alma* de Descartes. Ahora bien, mientras que Descartes cree que no hay una batería única de respuestas y expresiones fisiológicas y fisiognómicas a una emoción particular del alma, Le Brun cree que sí, de ahí sus famosas tablas de rostros. Para Tilghman, Descartes y Le Brun fallan en no reconocer que nuestra capacidad para reconocer los estados emocionales de otro depende de una serie de factores, entre los cuales sólo uno implica los gestos y expresiones faciales que tanto preocupaban a ambos; tanta o más importancia tienen la idiosincrasia de la persona en cuestión, la situación en la que la persona actúa o reacciona y la historia de la persona y su relación con la situación. En suma, ambos ignoran el *contexto*. Como diría Wittgenstein¹², que vea una sonrisa pintada como franca o como maliciosa depende de que imagine que el sujeto sonríe a un niño que juega o que sonríe ante el sufrimiento del enemigo. Pero lo interesante (e irónico, a un tiempo) que Tilghman encuentra en Le Brun es que, curiosamente, concede mucha importancia al contexto en su descripción de la expresión de otras pinturas: cuando en un Rafael, por ejemplo, dice que los ojos hinchados del demonio expresan rabia y furia porque ha sido derrotado por San Miguel, o cuando describe *Los israelitas recogiendo el maná en el desierto* de Poussin situando a las figuras en determinado contexto y mostrando cómo sus respuestas están dirigidas a determinado objeto. Ya tardíamente, Le Brun pa-

¹¹ De Ch. Le Brun, *L'expression générale et particulière* (1698), citado por Tilghman, *op. cit.*, p. 126. La traducción es mía, y será así en adelante cuando no exista traducción castellana editada de los textos.

¹² Véase *Investigaciones filosóficas*, § 539.

rece haber luchado con la sospecha de que la expresión no es simplemente fisiognomía, sino fisiognomía vista en un contexto. Su error nos revela en qué consiste el problema artístico y cómo la comprensión de este problema requiere una clarificación filosófica (esto es, conceptual) de la verdadera idea de la emoción humana y su expresión.

Otra de las intersecciones iluminadoras con respecto a mi problema de la emocionalidad de las imágenes es la crítica típicamente analítica a la antropomorfización emotiva de las obras de arte. Es ya una referencia clásica el argumento de O. K. Bowsma «The Expression Theory of Art» (1950)¹³: la proposición 'La música es triste' no significa que el autor exprese su tristeza en la pieza (en el sentido de que hubiera de estar triste cuando la compuso y que la música hubiera de significar como expresión de ese estado anímico concreto), ni tampoco es literal que la música 'exprese' tristeza (sólo los humanos experimentan emociones). La pieza musical posee algunas propiedades que son las que reconocemos en una persona cuando está triste (o finge estarlo). La relectura que B.R. Tilghman hace del argumento de Bowsma es lo que más nos interesa aquí. Para Tilghman, si entendemos que 'El recitado es triste' y 'La música es triste' emplean la palabra 'triste' en un sentido secundario (y no primario), «entonces no hay necesidad de buscar conexiones destinadas a justificar la descripción, porque no hay necesidad de que haya tales conexiones en absoluto»¹⁴. La instrucción de Bouwsma de mirar y ver («Mira y verás», recomienda, en la estela de Wittgenstein) aparece ahora bajo una luz diferente. Según Tilghman, «En lugar de parecer enigmática, nos aparece como exactamente la correcta, sólo que no por las razones que nos inclinábamos a pensar. No es una instrucción para buscar similitudes, lo único que hay que hacer es mirar o escuchar, y dejarse uno mismo alcanzar por lo que tenemos delante, y entonces estaremos inclinados a describir el recitado o la música de esa manera. Tiene sentido preguntar qué tienen en común Cassie y la música sólo cuando estamos ya inclinados a hablar de la música del mismo modo en que hablamos de las vicisitudes de un alma apasionada»¹⁵. Efectivamente, en la teoría de los significados secundarios con la que Tilghman pretende hacer luz en el problema de la expresividad emocional del arte el

¹³ In *Philosophical Analysis*, edited by Max Black, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 71-96.

¹⁴ B. R. Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, Valencia, PUV (Col. Estética & Crítica), 2005, p. 228.

¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

uso de términos emocionales por relación a sonidos o imágenes no necesita ser avalado por ninguna explicación de malabarismo o traslocación conceptual alguna, sino que descansa antes que nada sobre el hecho de que hemos dispuesto un *contexto* complejo en el que tiene sentido decir que una pieza musical es triste. Es ese mismo contexto que hace que un *mirar* se convierta en *ver*: vale decir, si se me permite la comparación, que no dista mucho del *contexto* complejo que permite a Julián y a Benito decir con sentido que el camino a Encomienda es alegre, melancólico o nostálgico cuando lo *miran* y lo *ven* así, mientras que el protagonista de *Obabakoak* *mira* y *ve* simplemente un camino. Y lo digo, naturalmente, salvando todas las distancias: las condiciones complejas que posibilitan y construyen esa *contextualidad* en lo artístico no son las mismas que en cualquier situación cotidiana.

Hay también la reivindicación de un cierto *contextualismo* (o *holismo*) en los actualísimos debates estéticos sobre emoción y ficción en el que enfrentan sus argumentos emotivistas y cognitivistas más o menos radicales o moderados. En su balance sobre las aportaciones y carencias de este debate en el marco de las relaciones entre emoción y ficción en cine, J. Choi¹⁶ afirma que la teoría cognitiva de la emoción y la ficción (de la mano de autores como Carroll, Walton, Neill, Gaut, Currie o Knight¹⁷) ha hecho aportaciones importantes, pero debería ser menos limitada: la experiencia del espectador del film de ficción no se limita al contenido o la historia de la película (como presuponen a menudo los teóricos), sino que «es más *holística*», esto es, debería incluir otros elementos estilísticos del film y preguntarse cómo contribuyen al compromiso del espectador con la película «como un todo». Un ejemplo de eso que Choi llama «elementos estilísticos» se encuentra en la crítica que D. Knight hace a la teoría de la simulación defendida por G. Currie (según la cual los espectadores del cine simulamos las creencias y deseos de los personajes, pero no como los de personas reales, sino como algo análogo a ellos). Para Knight, el espectador predice la conducta de los personajes, no gracias a esa simulación, sino a conocimientos extra-ficcionales concernientes a elementos como las convenciones de género o de la estrella cinematográfica: por ejemplo, en la comedia romántica raramente la pareja se enamora en la primera secuen-

¹⁶ J. Choi: «Introduction to Part V» (Film and Emotion) en R. Read and J. Goode-nough (eds.): *Film and Philosophy*, London, Palgrave Mac Millan, 2005, p. 213.

¹⁷ Véase la antología citada en la nota anterior.

cia de la película. Naturalmente, estos elementos estilísticos no anulan el papel que desempeña, sin duda, la empatía o simpatía del espectador con respecto a los personajes y sus vicisitudes, pero justifican la necesidad de dar cabida a otro tipo de elementos en el *todo* receptivo. En clave *contextualista*, el *ver* del espectador cinematográfico (un *ver* que incluye un *sentir*, esto es, que comporta una dimensión emocional o subjetiva de ese *ver*) no puede ser explicado sin cierto tipo de *saberes* que forman parte del marco incluso previo al propio discurso audiovisual concreto o, si se quiere, que forman parte del acervo competencial de cualquier espectador. Sabemos que vamos a ver una película de Johnny Deep y no nos creemos que desaparezca de la película tras una fugaz aparición en la primera secuencia. En el ejemplo cinematográfico del film de Wenders que veremos luego, este tipo de *saberes* tiene relevancia a un doble nivel: dentro del experimento Farber que forma parte del argumento de la película y en la interpretación que el espectador hace del film de Wenders a la luz de su filmografía y de su biografía.

Es el momento de que nos centremos en el objeto principal de esta investigación: la emocionalidad de las imágenes que representan recuerdos.

Hasta ahora he dado por sentado que una imagen (como *Recuerdo del jardín en Etten* de Van Gogh) es el resultado de un proceso por el cual, a la propia subjetividad del acto del recuerdo (esto es, al filtro que media entre mi percepción en presente de un acontecimiento del pasado y mi recuerdo de eso mismo) se le añade otra subjetividad que consiste en representar en una imagen artificial los aspectos visuales de ese recuerdo. Y a esas subjetividades cabría sumar otra correspondiente a la experiencia de recepción de la imagen, y no sólo en el caso de las imágenes artísticas, como testimonia el ejemplo del cine familiar de Odin. Esto es crucial especialmente para entender cómo funcionan algunas obras de arte en las que se apela a la memoria no experiencial del espectador, esto es, donde el espectador ha de movilizar una subjetividad no vivencial (en relación con el acontecimiento concreto que propicia el recuerdo del autor de la obra), pero necesaria para activar la potencia significativa de la obra en tanto que arte del recuerdo. Eso valdría para *À la recherche du temps perdu* de Proust, en lo literario, pero también para las instalaciones de Ilya Kabákov¹⁸, por ejemplo. Una típica tentación filosófica consiste en poner en

¹⁸ Véase al respecto el artículo de F. Pérez Carreño «Memoria, arte contemporáneo e identidad: Ilya Kabákov» (*Er*, nº 33, 2004, pp. 95-118). En sus instalaciones, Kabákov

cuestión esos filtros que imponen un cierto paralelismo a todas esas imágenes, en la medida en que no es posible (ni necesario, en la praxis normal cotidiana y artística) establecer un isomorfismo objetivo o un criterio de verificación transversal entre ellas. Sin embargo, ¿qué pasaría si alguien se propusiese que la imagen final fuese una exteriorización directa de las experiencias de percepción y de recuerdo? ¿Qué pasaría, por ejemplo, si alguien llegase a inventar una máquina capaz de reproducir en una pantalla los recuerdos de las personas?

Hasta el fin del mundo (*Bis ans Ende der Welt*, Wim Wenders, 1991) contiene algunos elementos, tanto visuales como narrativos, que me fascinan como no lo hacen otras películas más redondas. La razón de que traiga a colación aquí la película de Wenders es el interés filosófico de uno de los hilos de la trama en el que se plantea, literalmente, la posibilidad de hacer visibles los recuerdos y los sueños.

Sam Farber (William Hurt) es hijo del doctor Heinrich Farber (Max von Sydow) y de su esposa Edith (Jeanne Moreau), que es ciega desde la infancia. Heinrich Farber se ha pasado la vida experimentando con un método que logre transferir imágenes grabadas a la «visión» mental de una persona y que permita, por tanto, mostrar imágenes a una persona ciega como Edith. Sam ha viajado por el mundo para grabar, con una revolucionaria cámara, imágenes de familiares de Edith (su hija, su nieta, su hermana, su cuñado) para el experimento Farber. Durante el viaje, Sam conoce a Claire (Solveig Dommartin) y se enamoran. A su regreso a la casa paterna, el experimento será culminado con éxito gracias a la colaboración de Claire, aunque tendrá también consecuencias inesperadas: Edith muere sumida en la inconfesable decepción que le producen los resultados de la nueva «visión», los responsables del experimento (con Heinrich Farber a la cabeza) son víctimas de una ciega obsesión cientifista que traiciona a la comunidad en la que viven, e incluso Sam y Claire acaban siendo unos alienados *jonkies* del experimento Farber que visionan sin descanso sus propios sueños y recuerdos en unas minipantallas portátiles. Sam y Claire se curarán de su enfermedad gracias a la ayuda del ex-compañero escritor de ella y de los amigos aborígenes de él. Henry, tras bus-

reconstruye espacios de la URSS en la que vivió su infancia y juventud para un público que, en su mayoría, no vivió en esos lugares y que, por consiguiente, no puede «recordarlos» estrictamente hablando, aunque, por otro lado, es crucial en su obra que sea recibida como un genuino arte del recuerdo o de la memoria.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

car en sus sueños y sus recuerdos a la Edith perdida, muere en el anonimato, llevándose consigo el secreto de su máquina. En la película, los temas de la visión, de las imágenes, del amor y del viaje se encuentran relacionados por complejos vínculos, incluso metafóricos, que no son ajenos a lo que aquí me interesa.

Evidentemente, Wenders inventó el experimento Farber para construir una metáfora sobre la frialdad de las imágenes en una sociedad *postmoderna* (dirían algunos) en el que la total visibilización del mundo, la multiplicación exponencial de las imágenes, y de las imágenes de imágenes, han cortocircuitado la relación onto-epistemológica de las imágenes con la realidad y han vaciado a las mismas de su emotividad, esto es, de la subjetividad que hacía de algunas de ellas algo importante e insustituible para nosotros en nuestra vida cotidiana. Un diagnóstico que conduce a Wenders, fascinado de otro lado por las nuevas tecnologías de la imagen, a reclamar la necesidad de mirar con emoción de nuevo, de curarnos de las imágenes (mediante las imágenes, incluso) para volver a recargarlas de su relevancia ontológica, epistémica y, fundamentalmente, emotiva.

Pero lo que más me interesa es, sin embargo, la cocina, o la letra pequeña, del experimento Farber. En el texto «The Act of Seeing [El acto de ver]»¹⁹, Wenders explica algunos de los entresijos de esa idea para la que no dudó en recabar información científica especializada:

Tras muchas investigaciones y entrevistas con oftalmólogos, así como con especialistas en informática y bioquímicos, en la fase de preparación de la película nació una tesis titulada «el acto de ver», que aquí simplemente querría citar²⁰.

El primer elemento de la idea está teñido de un cierto futurismo ingenuo, o simplemente trivial, a nuestros ojos: que en el año 2000 (el texto es de 1991) habrá ordenadores que hayan aprendido a «ver».

En el año 2000 habrá ordenadores que hayan aprendido a «ver». Una programación de varios años con informaciones cada vez más detalladas les permitirá distinguir e interpretar los colores, los contornos y las formas.

¹⁹ En W. Wenders, *La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, pp. 153-156.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

Los ordenadores podrán leer e interpretar informaciones en imágenes. Podrán «ver» una imagen y «saber» lo que representa. Podrán distinguir algunas cosas de otras, un gato de un perro, un hombre de una mujer y una cara de otra. He aquí el primer elemento de la idea²¹.

Es verdad que nuestros ordenadores distinguen presencias, formas, rostros, identidades, géneros, etc. en nuestros aeropuertos, hospitales, laboratorios de criminalística (¡tan de moda!) y hasta en los PCs, pero que ese *ver* con su correspondiente *saber* autorice a hablar del salto cualitativo futurista que Wenders augura con su afirmación (un *ver* y un *saber* en sentido pleno, similar al de los humanos), es, desde el punto de vista filosófico, harina de otro costal.

El segundo elemento de esa idea es bastante más interesante, dado que Wenders, para explicar cómo se consigue transferir las imágenes grabadas a la mente de una persona ciega, despliega aquí las nociones de «Primera Visión» y «Segunda Visión»:

El otro elemento de esta idea: una persona que ve mira el mundo para el ciego. Este «cameraman» ve a través de una cámara que lleva como una especie de casco o de gafas especiales, y la cámara graba exactamente lo que él ve para obtener una imagen de vídeo en alta definición. El sonido se graba al mismo tiempo como con un casco de grabación. Se obtiene de esta manera un «documento objetivo» de lo que el cameraman ha visto. Lo cual no es, naturalmente, una utopía, sino algo que en principio ya es posible hoy mismo. Pero un ciego no puede hacer nada. No basta con grabar esta «imagen objetiva». Hay que grabar en la misma banda aún otra información, información paralela: la actividad cerebral del cameraman durante la grabación. Con la resolución más fina posible, una multitud de electrodos perciben los impulsos que atraviesan el cerebro del que ve, fijando, por así decirlo, «el acto de ver» mismo. Esta información, aun cuando en principio no sea más que una construcción cacofónica y amorfa, representa «la imagen subjetiva». Cuanta más precisión, atención, concentración e interés emocional para ver la «imagen objetiva» haya puesto el cameraman (hombre o mujer), más compleja y precisa será la «imagen subjetiva». Denominaremos a este proceso de grabación «Primera Visión».

Las dos informaciones de la «Primera Visión» se archivan en la misma banda y se introducen en un ordenador gigante que asigna a la imagen real

²¹ *Ibid.*, pp. 154-155.

los impulsos del cerebro. Como ya puede reconocer las imágenes, «comprende» la «imagen objetiva». Pero la «imagen subjetiva» continúa siendo un enigma para el propio ordenador. Para descifrar los innumerables datos del plasma cerebral, es decir, para comprender qué impulsos pertenecen a los diferentes elementos de la imagen y cómo la visión se ha reflejado, por así decirlo, en estas informaciones del cerebro, aún hace falta que el ordenador tenga una llave, una fuente de conocimiento suplementario que le permita descifrar el código.

El cameraman de la grabación inicial se somete a un procedimiento que llamaremos, para simplificar, «Segunda Visión». En una habitación aislada y oscura, se le confronta con sus propias imágenes. En una pantalla de alta definición, vuelve a ver las tomas de vistas que él mismo ha realizado. También esta vez el ordenador graba los impulsos del cerebro. Como la persona que ve conoce ya la imagen, se trata de un reconocimiento, de un acto de volver a ver y de acordarse. El ordenador sigue los movimientos de los ojos sobre la pantalla y, como en el momento en que se fija la «Segunda Visión» dispone de la imagen objetiva y subjetiva de la «Primera Visión», puede por fin ponerse manos a la obra: clasificar la información global para saber a partir de qué impulsos del cerebro se forma la imagen. Los diferentes estratos de información acumulados funcionan como una criba y, al comparar todos los datos seleccionados, el ordenador está ahora en condiciones de construir una nueva «imagen subjetiva» y de definirla en términos de impulsos cerebrales. Envía estos impulsos a la corteza cerebral de la persona ciega, suponiendo que en el centro óptico se constituirá una experiencia cercana a la de la «visión»: y ello con la esperanza de que se transmita a la persona ciega, de forma reconocible, la grabación de la «Primera Visión».

Así pues, cuanto más concentración ponga la persona que ve al grabar las imágenes de la Primera y de la Segunda Visión, más posibilidades hay de que el ordenador forme, a partir de ellas, imágenes reproducibles en el cerebro de la persona ciega. Por supuesto, el sonido de la grabación forma parte de la imagen simulada, y el ciego lo escucha de forma sincronizada.

El ordenador también podría mostrar al mismo tiempo sobre una pantalla lo que está «emitiendo». Desde luego, esta simulación no sería idéntica a lo que, en efecto, ve el ciego. Esto jamás podríamos saberlo con exactitud, sólo podríamos remitirnos a las declaraciones de la persona ciega.

Ciertamente, el experimento Farber tiene muchas posibilidades de lectura y de desarrollo desde un punto de vista filosófico. El más directo de esos desarrollos parte de la consideración del experimento Farber como

una simulación referida a la subjetividad de las imágenes perceptivas, más que a la subjetividad del espectador de imágenes creadas (como las obras de arte). En ese sentido, la primera «subjetividad» de la que habla Wenders sirve para salvar la imposibilidad de la que tantas veces nos han hablado los científicos de la visión: la imagen retiniana no es *vista* por nadie, dado que *ver* consiste precisamente en el proceso complejo por el que la información de la imagen retiniana pasa a través de nervio óptico y, junto con otras informaciones adicionales (sobre el espacio o sobre el movimiento de mi propio cuerpo, por ejemplo), es elaborada en mi sistema nervioso. Esa primera «subjetividad» de la Primera Visión consiste simplemente en vincular, en la misma «banda» de grabación, la imagen y el ver (simplificado aquí como los impulsos cerebrales correspondientes). Reparemos en que ya aquí, Wenders recurre a elementos de otra subjetividad, digamos «externa» («Cuanta más precisión, atención, concentración e interés emocional para ver la 'imagen objetiva' haya puesto el cameraman...») como argamasa o refuerzo de esa correspondencia que constituye la «Primera Visión». Es el esfuerzo que agota a Sam y a Claire en su trabajo de cameraman con el extraño casco-cámara Farber. También remite a esa subjetividad «externa» el hecho de que Claire, enamorada de Sam, se revele como una excelente cameraman a la hora de grabar las tomas de los familiares de los Farber.

Con todo, como hemos visto en el texto de Wenders, esta subjetividad primera de la Primera Visión no es suficiente para el ordenador, que «comprende la imagen objetiva» (sic), esto es, «reconoce las imágenes» pero es aún incapaz de acceder a la imagen subjetiva. Por eso es necesaria la Segunda Visión, en la que el ordenador escanea (por así decirlo) al individuo visionando (reconociendo) las imágenes grabadas y poniendo en funcionamiento la correspondencia de la *imagen* y el *ver* (la «imagen objetiva» y la «imagen subjetiva» primera). Con ello, ahora sí, el ordenador es capaz de producir una imagen subjetiva *pura* (una imagen sin imágenes, esto es, ya sólo a base de impulsos cerebrales codificados) lista para ser captada por la ciega Edith como algo similar a la visión de imágenes original. El propio Wenders nos pone en guardia frente a la cuestión de la evaluación del éxito del experimento, al decir que sólo disponemos de las declaraciones de la persona ciega para saber si dicha *similaridad* entre ambos extremos del experimento es efectiva, por más que la banda sonido sincronizada aparezca como un paralelo fácil que apoya la verosimilitud de la transmisión de las imágenes en el

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

experimento. No olvidemos, por otra parte, que el aparente éxito del experimento es contrarrestado en la película con la decepción y la muerte de Edith.

Lo que más me interesa, por una parte, del experimento Farber en esta película es precisamente cómo existe una significativa ambigüedad al hablar de *subjetividad* de las imágenes. Cuando parece tratarse de la subjetividad puramente perceptiva de las imágenes directas del mundo, esto es, de la parte propiamente mental (de lo visible a lo visual) del *ver*, Wenders nos *cuela* múltiples elementos que remiten a la subjetividad que yo he llamado externa o no intrínseca, esto es, la que tiene que ver con las emociones, la atención o la concentración que experimentamos al ver, ya no sólo escenas directas del mundo, sino (recordemos la «Segunda Visión») al visionar las imágenes *artificiales*, grabadas y reproducidas. Y no es casual que, a pesar del aparatoso *attrezzo* tecnológico que envuelve al experimento Farber en la película, el éxito del mismo dependa de esa *segunda subjetividad*. Será Claire quien desbloquee el *impasse* al que habían llegado los investigadores (con un *bloqueado* Sam como transmisor principal). Y será Edith quien subraye esa segunda subjetividad al evidenciar el fracaso *emocional* del experimento. Esa mezcla de *subjetividades* me interesa porque conecta con algunas ideas de los actuales debates estéticos en torno a la relación entre imágenes, saber y emoción. En esa clave la retomaré luego.

Pero aún hay algo más en el texto de Wenders sobre el experimento Farber. Continúa diciendo Wenders:

Así nos imaginamos, al escribir el guión, cómo gracias a su hijo Sam el doctor Heinrich Farber podría mostrar a su mujer Edith lo que se le había negado que viera toda su vida: a sus hijos y a sus nietos, a sus amigos y los lugares del mundo que marcaron su existencia.

Nos dijimos: «Es una buena cosa, es un invento filantrópico, aunque sea utópico». Pero, como tantos otros «buenos inventos», ¿no entraña el peligro de que se haga un mal uso de él? ¿No podría utilizarse el método con otros fines, es decir: en la situación ficticia de los Farber, no podría ser la base de una explotación perniciosa de la idea? Si un ordenador es capaz de transformar imágenes en impulsos cerebrales, seguro que puede aprender pronto a hacer lo contrario: es decir, imágenes a partir de impulsos cerebrales. Y si puede hacerlo, ¿quién le impedirá hacer visibles los sueños y los recuerdos? ¿Qué sucedería si pudiesen verse los sueños en una pantalla de control a modo de un nuevo género de vídeos?

Salvador Rubio Marco, Universidad de Murcia

De ahí nació el último capítulo de nuestra película. Y nuestra interpretación de esa perspectiva futura de la visión fue la siguiente: observar las imágenes más profundas del alma humana no puede ser más que un acto pernicioso, profundamente inmoral o narcisista. En nuestra historia, los únicos que se sublevan contra ello son los aborígenes. Tienen como religión las imágenes interiores sagradas, las «imágenes oníricas», a las que otorgan más importancia que a las imágenes profanas de la «realidad». Ahora bien, fue aquí, entre este viejo pueblo de 40.000 años, donde, hace doce años, nació, como un sueño diurno, mi idea del doctor Farber y de su invento.

Efectivamente, lo que está a la base de la historia del experimento Farber es la posibilidad de hacer visibles los sueños y los recuerdos, de convertir en imágenes exteriores las imágenes interiores del hombre. Hay una dimensión filosófica de este problema que me interesa mucho (y que, en cierto modo, ya he explotado en mis investigaciones alrededor de la imagen mnemónica²², o imagen mental del recuerdo): qué malentendidos y confusiones conlleva la caracterización de este tipo de fenómenos internos en relación con las imágenes no-internas o artificiales. Por supuesto, mi aportación es sólo un enano subido a los hombros del gigante que es la crítica de la estética analítica (desde Wittgenstein, cuanto menos) a los *mitos de la interioridad* (por utilizar la expresión de J. Bouveresse). Pero hay también otra dimensión propiamente estético-artística de esta cuestión. Una dimensión que aparece rápidamente a poco que esquivemos la deriva *sacralizante* (o *tabú*) que adopta Wenders en el último párrafo de su texto. «Hacer visibles los sueños y los recuerdos»: ¿acaso no hace eso (y lo hace bien) una buena parte de la historia de la pintura, de la escultura, de la fotografía o del cine? ¿Acaso no es *Hasta el fin del mundo*, como reconoce el propio Wenders en la última línea, la representación de un sueño diurno concebido entre los aborígenes australianos? ¿Qué otra cosa hacen los cuadros o dibujos de Füssli o de Goya, las fotografías de Julia Margaret Cameron o las películas de Fellini? Naturalmente, la operación adquiere

²² El resultado es mi libro *Como si lo estuviera viendo. (Imagen, recuerdo y estética)*, Madrid, Antonio Machado Libros, en prensa. Una idea principal del mismo consiste en glorificar el eslogan wittgensteiniano según el cual la imagen mnemónica (la imagen mental del recuerdo) no es como una fotografía.

un cariz *problemático* cuando le aplico una mirada *perversa*: el problema filosófico adviene cuando me pregunto en clave filosófica (aunque también podría hacerlo en clave práctica) si lo que yo veo en el cuadro, la fotografía o la película es exactamente «lo mismo» que estaba en la imagen mental del sujeto recordante o soñador, esto es, si la imagen externa es una exteriorización fidedigna o exacta de la imagen interna. En clave práctica, no es otra cosa lo que hacemos cuando sospechamos y comprobamos que alguien sólo simula estar recordando algo que dice recordar *como si lo estuviera viendo*.

Pero Wenders construye el experimento Farber como una máquina capaz de resolver literalmente la ecuación filosófica (o, al menos, entendiendo aquí por «filosófico» un modo típicamente tradicional en filosofía, por desgracia, de plantear las preguntas): esto es, una máquina capaz de transferir (¿o trasladar?, ¿o traducir?) imágenes externas al interior de la mente y viceversa. En esa operación existe un presupuesto sobre el que voy a apuntar mi foco ahora directamente y que me parece maravillosamente sugerido en el texto de Wenders: cómo la *subjetividad* de las imágenes descansa en un aspecto que es a la vez contextual y emotivo, y que escapa, en el fondo, a un experimento Farber.

Aunque Wenders habla de hacer visibles los sueños y los recuerdos, a mí me interesa particularmente lo segundo, esto es, lo concerniente a la visibilización del recuerdo. En otros textos me he ocupado de la imagen mnemónica, glosando el eslogan de Wittgenstein según el cual una imagen mnemónica no es como una fotografía, ni como una película, lo que significa por ejemplo que no son como «ver el pasado». Naturalmente, la cuestión de la representación *externa* (pictórica, cinematográfica o fotográfica) de esas imágenes mentales añade un grado de complejidad más a la cuestión intrínseca de la naturaleza de las imágenes mentales que denomino imágenes mnemónicas (aunque a veces contribuye realmente a aclarar la cuestión primaria, más que a complicarla, como he intentado mostrar en los ejemplos de mi libro). Mi investigación se suma a una cierta corriente filosófica actual que pretende abordar ciertos fenómenos mentales internos (como los estados mentales) asumiendo la profunda crítica analítica (postwittgensteiniana, especialmente) al «mito de la interioridad», pero sin caer en un abolicionismo de lo interno (de corte conductista, por ejemplo), ni en un retorno a posiciones pre-wittgensteinianas en lo que se refiere al estatuto de dichos fenómenos.

Una de mis tesis con respecto a la imagen mnemónica era que la selección, fijación y emergencia de este tipo de recuerdos está mediado afectivamente o emotivamente, pero no de una manera añadida o asociada, sino de manera constitutiva.

Siendo eso cierto, a mí me parece que el experimento Farber ofrece alguna lectura interesante en lo concerniente al problema de la subjetividad de las imágenes (también artísticas) y en particular a la subjetividad de las imágenes del pasado. La utilidad de desvelar el malentendido filosófico del experimento Farber no es (literalmente) evitar consecuencias como las de la película: que los humanos nos quedemos *colgados* visualizando constantemente nuestros recuerdos o nuestros sueños, o que quedemos desencantados del mundo de resultados del reflejo de él que nos dan nuestras imágenes artificiales. (Aunque Wenders ha considerado seriamente estas hipótesis.) Las claves que yo he buscado en esta clarificación están más cercanas a algunos debates actuales en estética (como los antologados en el citado libro de Read y Goodenough [eds.]). En mi investigación es quizás más significativo que vemos los recuerdos (o los sueños) en las imágenes, y que lo vemos emotivamente, es decir, el *ver* es ya constitutivamente emotivo, porque ese ver incorpora, una vez desembarazados de la pregunta filosófica tradicional (¿cómo es posible ver lo irreductiblemente interno en algo externo?), una *contextualidad* y una *subjetividad* que son connaturales en nuestro trato habitual con ellas (esto es, en su funcionamiento efectivo).

En lo cotidiano, no me hace falta que nadie proyecte sus imágenes mentales en ninguna pantalla para compartir con él un recuerdo común. Tampoco para saber que está simplemente exagerando la vividez de un recuerdo para congraciarse conmigo o para enfatizar nuestra relación de amistad o de mutua simpatía. En lo artístico, suelo aceptar como expresiones (más o menos reelaboradas) de sueños y recuerdos, algunas imágenes pictóricas, fotográficas o cinematográficas. Esta dimensión funciona diferentemente en cada uno de esos medios (y, curiosamente, lo hace de manera parecida a los *modi operandi* de la literatura). Pero lo más interesante de los modos artísticos de elaborar lo pensado, lo sentido, lo imaginado, lo recordado o lo soñado son las maneras *indirectas*, en las que no se recurre a una visualización directa (ni tampoco a una transcripción sonora o escrita de esa *interioridad* (o mejor, si se quiere, *subjetividad*, de los personajes). El cine de Dreyer, de Rohmer o del propio Wenders (por

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

citar casos bien distantes) son ejemplos magníficos de esos modos de elaboración.

Es bastante evidente que existen algunas diferencias importantes entre la imagen creativa que representa un recuerdo y el experimento Farber. En primer lugar, las imágenes que Sam y Claire graban en su cámara-casco no son directamente recuerdos de nadie, y lo empiezan a ser forzosamente en el visionado de las mismas que impone la segunda fase del experimento. Es decir, se parecen más al caso de las imágenes (fotográficas, por ejemplo) que suscitan la experiencia del recuerdo en el espectador, que a las imágenes en las que se representa un recuerdo de su autor. Finalmente, Edith tampoco recibe en su mente las imágenes como un recuerdo de alguien, sino, de nuevo, como un extraño híbrido entre la percepción directa, aunque diferida, de la realidad y la experiencia de recuerdo suscitada por una fotografía o una película familiar. El carácter recordante de las imágenes, queda, pues, relegado a la mecánica del experimento Farber en tanto que éste exige la intermediación de los grabadores-recordantes Sam y Claire. Lo cual no es óbice para que la finalidad secundaria, en principio, del experimento Farber, consistente en reproducir en una pantalla los recuerdos y sueños de uno mismo, acabe atrapando a los protagonistas tras el éxito (¿?) con Edith. En este caso, el estatuto de *representación* de las imágenes de las minipantallas ya no es comparable al de nuestras imágenes artificiales que representan recuerdos o sueños y queda encerrado en la hipótesis del universo ficcional del film de Wenders.

La inversión del proceso (esto es, desde los impulsos cerebrales a las imágenes en la pantalla) que propicia la adicción de Sam y Claire a la visualización de sus propios recuerdos y sueños tampoco sería muy interesante para nuestra comparación con las imágenes creativas del recuerdo, porque parece evidente que se trata de un ejercicio solipsista en el que uno sólo puede tener interés por sus propios recuerdos, los cuales son reconocidos como tales recuerdos sólo por el propio espectador y sujeto a la vez de la experiencia recordada. No tendría, pues, ningún interés para ellos la representación del recuerdo mío para otros. Algo que sí ocurre, aunque sea por exigencias de la mecánica del experimento Farber, en el proceso de visión de Edith, donde es preciso que los recuerdos de Sam y Claire sean para otro (Edith).

El elemento contextual es clave en ambos casos, dado que sólo para Edith (que sabe quiénes son las personas que aparecen en las imágenes y

que ha tenido y tiene una relación biográfica y afectiva con ellos) las imágenes acaban teniendo (al menos en el propósito teórico del experimento) el significado completo. El golpe de timón que Wenders y Dommartin imprimen al guión con la trágica decepción de Edith no hace más que subrayar, *per negationem*, esa misma *contextualidad*: Edith ha perdido su ilusión por el mundo y el aspecto de éste que las imágenes del experimento Farber le dan a *ver* no hace sino agravar ese hecho. Quienes hemos visto la película ya hemos advertido previamente que Edith, como también Sam, son víctimas de la obsesión cientifista de Heinrich Farber y colaboran en el experimento como una extensión de la relación simbólica que les une al padre y marido. De ese modo, es también lo que *no está* en las imágenes la clave de la decepción de Edith, como había de serlo del éxito del experimento.

En segundo lugar, como decíamos, es crucial en el experimento Farber no tanto que las imágenes grabadas y recordadas puedan ser vistas en una pantalla, sino que puedan ser vistas por una ciega. Eso reaviva para nosotros un interés del experimento Farber del que carecería si sólo (¡sólo!) consistiese en lo primero. Precisamente porque de este modo se aproxima más a las imágenes creativas (artísticas o no) que representan para nosotros el recuerdo de alguien, que a las imágenes (fotográficas o cinematográficas) que suscitan en nosotros experiencias de recuerdo. Las grabaciones de Sam y Claire son, en principio, como nuestras fotos familiares, y la relación de Edith, si no fuese ciega, con ellas sería la de cualquier abuela con las fotos de sus nietos que viven en el extranjero. Pero que Edith sea ciega obliga a que las imágenes sean disueltas y reconstituidas como tales imágenes mediante un filtro puramente científico (su traducción en impulsos cerebrales) y otro filtro que podríamos llamar *subjetivo* (la mediación *emocional* y *emocionada* de Sam y Claire). Recordemos que en el libro de instrucciones del experimento Farber que constituye el texto de Wenders anteriormente citado se pone énfasis en la necesidad de «precisión, atención, concentración e interés emocional» por parte de los mediadores, tanto en la fase de grabación como en el proceso posterior. Recordemos además que el papel clave de Claire como agente desbloqueador del experimento es sospechosamente paralelo al papel que ella misma desempeña en su relación afectiva con Sam (llamado Trevor en la primera parte de la película), ocupándose de su ceguera temporal (una ceguera simbólica también por lo que respecta al amor que Claire le profesa) e

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

incluso sustituyéndolo como cameraman. La implicación emotiva de Claire en las fases más aparentemente mecánicas del experimento no parece, pues, en el contexto global de la película, una mera formalidad científica, sino todo lo contrario: una extensión natural (o en continuidad) de su aventura afectiva.

La *contextualidad* (ese *no estar* en las imágenes) inherente al significado final de las imágenes del recuerdo queda patente en la película, pues, de varias maneras y a varios niveles incluso superpuestos. En las imágenes grabadas por la cámara-casco no *está* aún el componente subjetivo del experimento Farber que permite transmitir las a Edith. En ellas tampoco *está* lo que significan para Claire, para Sam y para Heinrich. Ni aún menos lo que se supone que han de significar para Edith y lo que acaban significando para ella. Heinrich se refugia en las imágenes de sus recuerdos en las que el espectro de Edith es ya sólo el síntoma y el rastro de lo que ya no *está* (la propia Edith). Sam y Claire viven enganchados a las minipantallas hasta que recomponen el vínculo que da sentido a la representación, a cualquier representación en su fundamento simbólico más esencial (significar lo que no *está*). Todo el experimento Farber es un *mac guffin* hitchcockiano en la primera parte de la película (el secreto revolucionario que funciona como motor oculto de la trama de persecución) y en la segunda parte se revela como epicentro simbólico de un conflicto familiar de tintes edípicos en el que las propias filmaciones que se dan a ver a Edith parecen remedar los films familiares de los que hablaba Roger Odin donde lo relevante no *está* en el propio film sino en el *contexto* complejo.

Eso afecta también a la reivindicación de un *contextualismo* de corte *holista*, subrayando los elementos estilísticos que intervienen en la identificación (empática o simpática) de los espectadores, que defendía J. Choi en una cita del principio de este texto. Apuntábamos entonces que ese saber contextual funciona a un doble nivel por referencia a esta película. Uno, desde dentro del propio film, donde la intensidad emotiva del grabar, visionar y revisar no es ajena a ciertos elementos «estilísticos» metaforizados en la hipertrofiada parafernalia del experimento Farber (el posado cuasi-televisivo de los familiares filmados con la cámara-casco, el ritual tipo NASA de las visualizaciones, y hasta el cansancio y la decepción final en la que Edith *simula* estar satisfactoriamente emocionada); todos en la película *saben* lo que significa el experimento Farber fuera de la emocionalidad in-

trínseca del contenido de las imágenes. Pero a un nivel metacinematográfico, yo, como espectador, no puedo dejar de ver *Hasta el fin del mundo* como un experimento Farber del propio Heinrich-Sam-Wim Wenders en el que Solveig-Claire Dommartin-Tourneur ejerce un papel tan ambiguo como emocionante precisamente por lo que sabemos del antes y el después de la película (su relación sentimental y profesional con Wenders, sus papeles posteriores, su prematura muerte en 2007), ni tampoco como un ejercicio ya metacinematográfico en sí mismo de cine sobre el cine de género. Mi emocionalidad como espectador de esta película está ya inevitablemente marcada por todo eso que podríamos relacionar *grosso modo* con lo que Choi llama genéricamente «elementos estilísticos».

No debe parecer que una tesis *contextualista* como la que estoy defendiendo esté cercana a posiciones constructivistas (de corte semiótico, sociologista, psicoanalítico, u otra) y no a posiciones más perceptualistas o *visivas* (como la de Wollheim, o la de un Wittgenstein bien entendido): que lo que acaba significándonos la imagen no *esté en* la imagen no implica que no sea la imagen misma quien lo signifique, ni tampoco implica que yo no lo *vea* en la imagen. Por lo que, en cierto sentido, tampoco es erróneo decir que sí *está* en la imagen. Cuando subrayo la contextualidad del significado de la imagen no estoy diciendo nada muy distinto de lo que dice Wollheim cuando alude a un espectador competente e informado o a las *marcas intencionales* que hay en la obra. Por eso, decir que el significado no *está* en la imagen no es más que un modo de exorcizar una vez más el peligro del formalismo extremo o de la comprensión del significado como mero desciframiento.

En cuanto a eso que he denominado la *subjetividad* (o también, por extensión, emocionalidad, emotividad, afectividad, etc.) de la imagen creativa que representa el recuerdo, tampoco estoy afirmando nada muy lejano a lo que otros han defendido con respecto al discurso artístico en general, o a lo que yo mismo he defendido con respecto a la imagen mnemónica (o imagen mental del recuerdo) en otros textos. La crítica a las concepciones *sentimentalistas* o *interioristas* de la comunicación artística y estética (de herencia romántica, en buena parte) tuvo su lado positivo, pero también sus excesos. El peor de ellos desembocó en una despsicologización radical de lo artístico y lo estético, y un arrumbamiento de nociones como emoción, subjetividad, sentimiento o afectividad en este ámbito.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

La dialéctica sigue viva en la actualidad (aunque con una munición argumental mucho más fina y precisa) en los debates entre cognitivistas y emotivistas en el terreno de la teoría de la ficción, por ejemplo. Mi posición está al lado de los cognitivistas moderados (como Carroll) en tanto que mi *contextualismo* no es más que la reivindicación de un saber inherente a cualquier *ver* que es ya, por otra parte, constitutivamente emocional. En otras palabras, entiendo con ellos que la cognición es un componente esencial de la emoción, pero cuando los cognitivistas moderados como Carroll hablan de respuestas afectivas «causadas» por estados cognitivos, no me pliego a considerar ese vector causal de manera unívoca y unidireccional (del saber al sentir). Me inclino, por contra, a pensar que lo que uno *siente* también permite que uno acceda a determinado *saber* en el *ver* (al fin y al cabo, la curación de Sam no consiste menos en volver a sentir el mundo que en restablecer el nexo lógico entre representación y realidad). O más aún, me inclino a pensar que *saber* y *sentir* se encuentran íntimamente ligados en la experiencia del ver (especialmente en contextos artísticos y estéticamente complejos) de tal manera que resulta difícil (si no imposible, o cuanto menos poco explicativo) establecer vínculos causales simples entre ellos. Evidentemente, mi análisis de los ejemplos de este artículo no pretende afirmar nada sólido en esta dirección y me limito tan sólo a trazar meras inclinaciones muy generales.

Vuelvo a mi propuesta más austera de repsicologización que tiene que ver con el concepto de subjetividad, del que he hablado antes, por referencia a la imagen del recuerdo. No se trata de restaurar concepciones caducas, pero sí es momento de resituar esa nueva subjetividad en el lugar que le corresponde. Y ese lugar no está sólo en la potencia recreadora del recuerdo mismo, ni tampoco en la capacidad del creador para aderezarlo en su representación creativa (más o menos artística) con el estilo, la retórica del medio o su propia fantasía. Está sobre todo en la mezcla compleja de *saber*, *percibir* y *sentir* que articula cualquier imagen incardinada en un acto de comunicación estético-artística: Julián *ve* en el camino o en la lejana floresta algo más que un camino y unos árboles (y *ve* lo que ve porque *sabe* y *siente* también); el extraño en la proyección familiar de Odin se aburre porque no *ve* lo que los otros *ven*, pero también porque, al mismo tiempo, no *sabe* ni *siente* lo que ellos al *ver*. Igualmente, en la película de Wenders las imágenes del experimento Farber fracasan porque en cada personaje se produce un particular desajuste entre *ver*, *saber* y

sentir. Edith acaba viendo, pero el *ver* no le aporta el *saber* ni el *sentir* previstos por el experimento Farber, sino todo lo contrario. Sam y Claire están hipnotizados por el don de *ver* sus sueños y recuerdos en sus mini-pantallas, pero también están anestesiados y desconectados del mundo (esto es, desprovistos del *sentir* y del *saber*). Por último, Heinrich Farber ya sólo puede *ver* a Edith en sus recuerdos y sus sueños, porque *sabe* y *siente* que la ha perdido para siempre.