

El imaginismo

RAIMUNDO KUPAREO, O. P.

Imaginismo sería una teoría filosófica (*Bild-philosophie*) que toma la imagen como instrumento de interpretación de la realidad. Crear, formar los seres a su propia imagen y semejanza sería la finalidad de los *imaginistas*. Es la *metafísica* de la era contemporánea. Ya no se trata del servicio que prestan las imágenes o *fantasmas* —como decían los antiguos— para la formación de nuestras ideas, conceptos o nociones. Nuestro *intelecto agente*, este poder activo o dinámico del espíritu, abstrae las *especies inteligibles* virtualmente contenidas en las imágenes o fantasmas para que el *intelecto posible*, este poder asimilativo del espíritu, produzca su fruto: el verbo mental o la idea abstracta. La palabra *fantasma* ya etimológicamente contiene esta virtualidad *abstractible*, pues significa *traer a la luz, hacer que algo aparezca* (faino, en griego). Santo Tomás insiste que “nuestro entendimiento —en su estado actual— nada puede entender sino dirigiéndose a los fantasmas”. (*Summa theol.* I,85,1. ad 4). Mas el fantasma o la imagen es sólo una “semejanza de la cosa” en el órgano corporal (vista, oído, etc.). Depositados en la memoria estos fantasmas o imágenes se constituyen fuente de nuevas intuiciones de las cuales surgen, por la iluminación del intelecto agente, obras de técnica y de arte. Es allí donde tiene el origen dicha *fantasía creadora*. No es este el lugar para hablar de las diferentes clases de imágenes, ni de su diferencia con la percepción. Sin embargo, debemos notar que la imagen puede estar bajo influjo de la voluntad y ser trasformada o modificada en su conjunto o en sus particularidades por aquélla, lo que no podemos decir de la percepción, porque un objeto percibido es visto como presente delante de nosotros y localizado en el espacio. La libertad de la fantasía tiene su raíz en la libertad de la imagen o fantasma. Mas todo esto nos lleva fuera del ámbito de este pequeño ensayo. Queremos hablar del imaginismo y no de la imagen, aunque sin imagen no habría imaginismo. Este se vislumbra ya en el Génesis cuando el hombre quiso ser como Dios. “Se-

réis como dioses quienes distinguen el bien y el mal” (Gén. 3,5). La imaginación *creadora* no la tienen ni los animales ni los ángeles. Lo sabía bien el demonio. Atacó en lo propio del hombre. Y lo engañó proponiéndole como real algo que era sólo conceptual, *simbólico*. La imaginación “creadora” puede encontrar nuevas relaciones conceptuales entre las imágenes y la idea. Lo demuestra el arte.

Hablando del imaginismo, como visión filosófica del hombre y del mundo, no pensamos en la corriente literaria —alrededor de 1912— llamada *imagismo* (francés *imagisme*, inglés *imagism*), con la cual se denomina un grupo de poetas ingleses y americanos cuyo programa formuló en 1912 Ezra Pound. Imagismo es sucesor del simbolismo francés, pero mientras éste buscaba su afinidad con la música, los imagistas la buscaban con la escultura. Por tal razón exigían imágenes precisas, contornos claros, etc. Existe un imagismo ruso del poeta Sergio Yeseñin y que terminó con el suicidio del mismo poeta en 1925. Su movimiento estaba contrapuesto al movimiento futurista del poeta Vladimir Mayakovski. El imaginismo, al contrario quiere formar un nuevo hombre y un nuevo mundo. Algo como Pígmalión, escultor griego quien se enamoró de la estatua que él mismo había esculpido y a la cual Afrodita infundió la vida dando así nacimiento a la Galatea. ¿Quién de nosotros no se acuerda cómo, por ej., los nazis quisieron formar un nuevo hombre mediante las imágenes auditivas —usando de la radio—? Ellos no tenían a su disposición las imágenes visuales —las de la televisión—, que son mucho más convincentes que las auditivas. Hoy día, por ej., en Italia, además de los canales estatales, existe una centena de canales de TV privados y casi tres mil emisoras de radio privadas. Las imágenes están formando una nueva generación que piensa, habla, se viste, gesticula y actúa como los protagonistas de las pequeñas y grandes pantallas. Incluso el orden del día en las comunidades religiosas debe ajustarse a las exigencias de los programas

favoritos. Cómo estos programas cambian relaciones y costumbres familiares y vecinales, *no es necesario hablar*. Las cosas más inverosímiles, incluso los hechos que no corresponden a la realidad histórica, se toman como verdaderas formando así una conciencia errónea de peligrosas consecuencias para la moral, religión y el futuro de una nación. Nos volvemos esclavos de las imágenes. La imagen quiere reemplazar al concepto, a la idea. Ella quiere ser la idea.

El famoso director Roberto Rossellini dijo en una entrevista publicada en la revista canadiense *Take one* —en 1974— que el verdadero cineasta creaba *imágenes esenciales*. “Lo que nosotros llamamos imágenes son, en realidad, sólo ilustraciones. Nuestra manera de pensar es verbal. Cuando os preparáis para un filme, la primera cosa que hacéis es escribir el escenario. Y esto es absolutamente una tarea verbal. Después volvéis y usáis la técnica de ‘imágenes’ para ‘ilustrar’ vuestros pensamientos. Al contrario, cuando por primera vez aparecimos en la tierra con el cerebro capaz de

filmes, lo hacemos con un procedimiento mental que es verbal. Por esto, estas imágenes se vuelven ilustraciones y no una ‘imagen esencial’. Esta debería decir todo por sí misma y no con ayuda de las ilustraciones verbales”. Confieso que estas palabras de Roberto Rossellini no están citadas según el original inglés sino según la traducción que encontré en una revista de cine de Zagreb. Confío, sin embargo, que la traducción no ha traicionado el pensamiento del autor. Rossellini expresa con este sintagma —“imágenes esenciales”— el deseo profundo del hombre de ver, captar las esencias de las cosas. Es la posición de los existencialistas, quienes acentúan demasiado el deseo por una concreta percepción de la esencia. Esta tendencia va hacia un conocimiento total, vital de la realidad. Sin embargo, no debemos olvidar los límites naturales del conocimiento humano.

No existen ni pueden existir *imágenes esenciales*. No hay verbo humano que pueda agotar la plenitud del ser ni la imagen que adecuadamente revele la riqueza de la esencia de la cosa ni del mundo. Necesitamos de muchas imágenes, de muchas palabras para captar, de una manera imperfecta, la *quididad* de la cosa. Por tal razón, no existían en el ser humano *imágenes esenciales*. Como cristianos decimos que “en el principio era el Verbo y el Verbo se ha hecho carne”, mas para el hombre, primitivo y actual, primero es la imagen, *fantasma*, y mediante ella se hace el verbo.

No se debe mezclar la filosofía con el arte. Son dos distintas *démarches de l'esprit* (René Le Senne), es decir, distintos valores que se complementan, conservando, sin embargo, su propia fisonomía y autonomía. Las imágenes son la fuente del conocimiento filosófico y de la creatividad artística. Las ideas son sacadas de las imágenes por el proceso de abstracción, mientras que por el proceso de concreción son encarnadas en las obras de arte. Tal proceso se verifica no sólo en el arte moderno, sino en el más antiguo. Hemos leído, con gran sorpresa y gozo el libro *Liriche Cinesi* (1753 a.C.-1278 d.C., ed. Mondadori, Milano, 1966, 270 págs.), donde el dolor, miedo, amor, la tristeza, soledad, añoranza, etc., están envueltos en un ropaje simbólico tan exquisito como si se tratara de un poeta “semiabstracto” de nuestros días. Y ¡qué gozo nos producirían estos pequeños poemas si los pudiéramos leer

No existen ni pueden existir imágenes esenciales

observar, de almacenar los pensamientos, etc., nuestra percepción del mundo estaba hecha por las imágenes, con ayuda de la vista, que yo llamo ‘imágenes esenciales’. Mas para acordarnos de lo que habíamos registrado nos vimos obligados a inventar alguna técnica, y ésta consiste en el hallazgo del habla. Así, hemos edificado nuestro pensamiento dialéctico sobre las palabras en vez de hacerlo sobre las imágenes. La dialéctica surgió con ayuda de las palabras y el entendimiento. Ahora, cuando tenemos la posibilidad de construir las imágenes, es decir, cuando creamos los

en el original, donde la sonoridad de las palabras se confunde con la plasticidad de las imágenes! Citamos sólo un poema:

Luciérnaga

*Una tenue luz chispea nadando:
allí está dando vueltas la luciérnaga
con alas frágiles, ligeras.
Reluce en las tinieblas
porque tiene miedo de quedarse ignota.*

En este ensayo no hacemos distinción entre el imaginismo fílmico y el televisivo, porque estamos convencidos de que no hay una diferencia *esencial* entre los medios expresivos de un telefilme y de un filme corriente destinado a las grandes salas (cinematógrafos). Las diferencias son accidentales por las exigencias de la pequeña pantalla y del ambiente-espectador reducido. Ya en 1958 el teórico Stanley Field —“Television and Radio Writing”— afirmaba que el teleteatro o telefilme no son una nueva clase de arte a pesar de que —según algunos expertos europeos— exista una fuerte opinión contraria. Ni siquiera los filmes hechos expresamente para la TV muestran principios estéticos que no estén contenidos en la estética del cine o del drama. Existen filmes hechos para la TV —especialmente los “seriales”— que posteriormente se adaptan para las pantallas grandes y viceversa, pero los principios estéticos son los mismos.

Es difícil sustraerse a la influencia del imaginismo fílmico. Andrew Sarris, uno de los críticos más influyentes en los EE.UU., representante de la “teoría del autor” (es decir: la personalidad del regista es el punto de partida para estudiar el filme como arte), dice en su libro *The Village Voice*: “Lo más difícil es convencer al nuevo estudiante que ‘mirar’ un filme no significa ‘ver’. Nosotros percibimos sólo una de tantas subestructuras posibles que están debajo de la superficie de la pantalla. Algunas personas buscan lo *narrativo* —¿qué es lo que sucede?—, otras lo *temático* —¿qué quiere decir?—, otras lo *psicológico*, etc. Lo menos que les interesa es lo *formal* —la coherencia estructural de la obra— o lo *estilístico*”.

No me detengo aquí en hablar de la teoría, lingüística, psicología, sociología o metodolo-

gía del análisis fílmico, aunque todo esto ayuda a entender mejor la influencia del filme en la conducta y actitudes de los espectadores. Espero lo hagan otros colaboradores de este número de “Aisthesis”. El cineasta tiene múltiples posibilidades de expresión humana a través del dinamismo de la imagen. Este dinamismo no abarca sólo el montaje o el encuadramiento en sus elementos interiores y exteriores, sino también el dinamismo del color y del sonido. Más un verdadero cineasta puede expresar este dinamismo también en la técnica de blanco y negro, como lo ha hecho Woody Allen en su filme *Manhattan*. Mirando esta excelente película uno se pregunta si esta manera de filmar no es acaso una forma pura del cine. Tampoco este dinamismo consiste sólo en un movimiento acelerado, porque un ralenti artístico no es algo mecánico, a veces cómico, como sucede, por ej., en los reportajes deportivos. Un ralenti manual, sensible, con aceleraciones y *hesitaciones* se distingue de la técnica meramente fotográfica; puede sugerir

*No es lo mismo “mirar” que “ver”
un filme. Normalmente uno percibe
sólo una de las muchas subestructuras
posibles que están debajo de
la superficie de la pantalla.*

expectación, tensión, miedo, etc. Esta múltiple posibilidad de expresión de un mismo procedimiento técnico se refiere también a la música (al sonido en general). Mientras, por. ej., John Ford en sus películas *acentúa con ella la pertenencia al grupo*, Enrico Morriconi en *Terra nova* aísla más que une a los personajes (el hombre, por ej., silba cuando se encuentra solo). A veces múltiples procedimientos técnicos concurren a expresar un mismo sentimiento, como, por ej., en el filme *El último tango de París*, de Bernardo Bertolucci, donde los movimientos, cámaras, fo-

tografías, duración del encuadramiento, la selección de los colores, escenografía, los movimientos de los actores, etc., ayudan a formar una atmósfera exóticamente fuerte. Mas el mismo Bertolucci no convence cuando en su filme *El siglo XX* usa un color completamente arbitrario: rojo, para los oprimidos, negro para los fascistas, pálido para los neutrales. Cualquier tendencia ideológica daña al arte.

No hay una receta cómo usar el color o el sonido, ni cómo emplear el montaje, planos gruesos, contracampos, cortes, etc. Cada genial registra encuentra su manera de usar los medios expresivos fílmicos. Lo mismo sucede con el "uso" de los actores. Luis Buñuel mostrará con una sola actriz dos distintos modos de existir de una misma persona (*Belle du jour*) o dos actrices revelarán el existir de una sola persona. (*Este oscuro objeto del deseo*). Ingmar Bergman no trata los actores como personas, sino como medio, como muñecas para transmitir al mundo sus traumas, contrariamente a Rénoir, Hawks, etc.

¡Qué fuerza de la imagen fílmica! Anualmente se producen alrededor de tres mil películas sin contar las hechas para la TV. La inmersión en la imagen es tan fuerte que ni siquiera los "expertos" se dan cuenta a veces de los engaños de la máquina fotográfica. Muchos de mis amigos que se entusiasmaron con la película *Estas lindas creaturas* —*Beautiful People*, de Jamie Uys, 1974—, no se dieron cuenta de estas fallas. Cuando los animales

están muy cerca de la cámara aparecen las sombras de los miembros del equipo, y las luces laterales caen sobre los animales que no podrían ser de ninguna manera las del sol, sino de los reflectores; se notan también las sombras de las manos, etc. La *distancia estética* —*aesthetic distance*—, tan necesaria para la apreciación de una obra, casi desaparece y el espectador se confunde con la imagen. No cabe duda de que sin participar en el filme no hay comprensión posible. Pero una cosa es la participación (tener o tomar parte en algo) y otra la inmersión (introducirse, perderse en algo). Es necesario convencerse de que el arte es *arreal* (ni sólo concreto, ni sólo imaginario) y *ahistórico* (ni temporal, ni extra-temporal). El arte crea *su* realidad, *su* tiempo y espacio. Las "ideas" —sentimientos intuitivos— de un filme trascienden lo contingente y lo temporal.

Y para terminar estas breves reflexiones, digamos que, según Santo Tomás, una obra de arte no puede ser *imagen perfecta* del ejemplar —*idea*— que el artista tiene en su mente. Sólo el Hijo es *imagen perfecta* del Padre. La obra artística es producida *según la imagen* —*ad imaginem*—, porque una igualdad entre la obra y la idea conduciría a la identidad hegeliana entre la idea y la realidad. Por esto, el imaginismo que quiere crear, formar al hombre a su imagen es más una propaganda que arte. El hombre tiene su estructura ontológica. No la puede cambiar ninguna ideología ni política. El hombre las sobrevive, y el arte también.