

## Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador

### Imagination and cinema: the notion of anthropos from the figure of the spectator

Ignacio Riffo<sup>1, a</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-6691-3572>

Rubén Dittus<sup>2, b</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-7613-1643>

<sup>1</sup> Universitat Autònoma de Barcelona, España

<sup>2</sup> Universidad Central de Chile

<sup>a</sup> [ignacioriffopavon@gmail.com](mailto:ignacioriffopavon@gmail.com)

<sup>b</sup> [ruben.dittus@ucentral.cl](mailto:ruben.dittus@ucentral.cl)

Recibido el: 29/03/2019

Aceptado el: 28/11/2019

#### RESUMEN

El presente trabajo se plantea como un acercamiento entre la noción del imaginario con la teoría del espectador cinematográfico, formulada en 1956 por Edgar Morin, en su clásico texto *El cine o el hombre imaginario* y ampliada por Francesco Casetti con la tesis de la enunciación en el cine. De este modo, el objetivo principal de este artículo es plasmar unas bases teóricas provenientes de la reflexión de ambas conceptualizaciones. Así este trabajo iniciático pretende ser un aporte epistemológico para futuros proyectos investigativos. Para ello, a nivel metodológico, se desarrolla un recorrido teórico inicial que tiene su anclaje –y su respectiva lectura crítica– en los aportes de Gilbert Durand y Cornelius Castoriadis, en la permanente preocupación de ambos por “dibujar” aquellos elementos inherentes al anthropos que permiten la construcción de su entorno histórico-social desde la subjetividad. Esta última concebida como particularidad intrínseca al ser humano. Se concluye que a través de un estado artificial-imaginario el espectador se siente cercano y es capaz de reconocer la realidad de las imágenes que la gran pantalla le ofrece, entrando en contacto directo con sus fantasías, miedos y sueños. Dicho de otra manera, aquí se observa la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva.

**Palabras clave:** cine, espectador, imaginación, subjetividad, Edgar Morin.

#### ABSTRACT

The present work is presented as an approach between the notion of the imaginary with the theory of the film viewer, formulated in 1956 by Edgar Morin, in his classic text *The cinema or the imaginary man* and enlarged by Francesco Casetti with the thesis of the enunciation in the cinema. In this way, the main objective of this article is to capture theoretical bases from the reflection of both conceptualizations. Thus, this initiatory work aims to be an epistemological contribution to future research projects. For this, at the methodological level, an initial theoretical path is developed that has its anchor –and its respective critical reading– in the contributions of Gilbert Durand and Cornelius Castoriadis, in the permanent concern of both for “drawing” those elements inherent in *anthropos* that allow the construction of their historical-social environment from subjectivity. The latter conceived as intrinsic peculiarity to the human being. It is concluded that through an artificial-imaginary state the viewer feels close and is able to recognize the reality of the images that the big screen offers him, coming into direct contact with his fantasies, fears and dreams. In other words, here the double dimension of the film is observed as an artifact and as a subjective experience.

**Keywords:** cinema, spectator, imagination, subjectivity, Edgar Morin

## INTRODUCCIÓN

Comprender al ser humano, escribir sobre él o pensar en torno a él, es una tarea nada fácil. Trazar bosquejos sobre nosotros, una profunda autobiografía, una abstracción de uno mismo, cómo hacer y por dónde empezar si es tan complejo sólo recordar nuestra propia historia de la que somos protagonistas. El Ser ostenta soberbiamente su capacidad intelectual, hace gala de su raciocinio, sus amplias capacidades cognitivas es uno de los estandartes de la especie humana. En la actualidad el Ser vive en un mundo de opulencia de información y conocimiento, rinde pleitesía a lo operativo y a lo tecnológico. Tristemente para la humanidad, este Ser posee más conocimiento pero menos sabiduría que oriente el tránsito armonioso y filantrópico del planeta y de sus habitantes. A no olvidar las bombas atómicas creadas gracias a la ingeniería y la técnica a sabiendas que éstas son capaces de aniquilar a ciudades completas.

El ser humano es una especie gregaria que necesita estar en una constante interacción con los demás. Por ende, el Ser tiene la particularidad de que se vale de mediaciones para vivir en sociedad. Si bien se presenta como un ente individual, no puede alcanzar su total y complejo desarrollo sin la relación con los demás en el entorno pre-dado que habita. El Ser es indiscutiblemente social pues posee intrínsecamente diversas facultades, tales como el lenguaje, —en el cual se ahondará más adelante— que lo transforman en un ente completamente apto para vivir en sociedad.

El homo sapiens (del latín *homo*: hombre, sapiens: sabio), es un Ser simbólico, de rituales, de ceremonias, de costumbres, de tradiciones y que vive dentro de un gran manto mítico que le da sentido a sus acciones. Por ello, los humanos al ser entes simbólicos o ‘animales simbólicos’, en palabras de Ernst Cassirer (1995), marcan la diferencia con el resto de los animales su basta capacidad de simbolización. De ningún modo se encontrará un objeto aislado de otra cosa, vale decir que una palabra y un símbolo jamás estarán abandonados, siempre se hallarán en una constante relación que les precede y las enviste. “El hombre se ve siempre orillado a facturar sistemas simbólicos muy complejos con el fin de animar su comunión con lo ajeno” (González, 2012: 215-216). Esta cuestión se debe a que el ser humano desde el momento en que nace instituye estrechas relaciones con el mundo, el cual está compuesto por el lenguaje, las manifestaciones artísticas, la ciencia, las tradiciones, los mitos, dogmas religiosos, etc. que constituyen la espesa red simbólica que condiciona,

pero que nunca determina (Castoriadis, 2013) el devenir humano.

“La labor propia del símbolo no se limita a ‘significar’ personas, acontecimientos u objetos, sino que consiste en ‘concebirlos’ y ‘animarlos’: en conferirles vida en medio del vaivén de lo cotidiano” (Duch & Chillón, 2012: 170). Es en medio de este universo simbólico donde se halla una mezcla de innumerables vivencias y experiencias, estas últimas entendidas como el tejido que le da sustento a aquellas vivencias, que suceden de forma individual o que son aprehendidas socialmente gracias a la característica gregaria del ser humano.

A partir del heterogéneo mundo simbólico surgen las más diversas relaciones humanas, puesto que determinadas sociedades comparten un universo de símbolos, el cual está demarcado por diversos códigos culturales que permiten que los individuos transiten sin problema en una explícita dimensión espacio-tiempo. Dicho de otro modo, el universo simbólico es un complejo mapa diseñado por y para la humanidad, vale decir que el ser humano no posee la llave para acceder al mundo natural en sí, pero sí puede ingresar al universo de símbolos que él mismo ha creado para conocer, comprender y asentarse en la naturaleza. “Literalmente, los sujetos deben figurarse su realidad, segregada por el endiablado tráfago que imaginación, sensibilidad y entendimiento entablan. Viven, pues, en un mundo simbólico urdido por imágenes y conceptos, ante todo articulado por el lenguaje —retórico, simbólico y logomítico— y sustanciado en expresiones: el mito, el arte, la religión, el sentido común, la ciencia” (Duch & Chillón, 2012: 240).

Peter Berger y Thomas Luckmann (2006) desarrollan una acabada reflexión sobre el importante papel que juegan los universos simbólicos en la construcción de la realidad. Además, son estos los que constituyen de manera coherente las posiciones, los roles y las diversas relaciones que se urden en lo social. “Los universos simbólicos son productos sociales que tienen una historia. Para entender su significado es preciso entender la historia de su producción, lo que tiene tanto más importancia debido a que estos productos de la conciencia humana, por su misma naturaleza se presentan como totalidades maduras e inevitables” (Berger & Luckmann, 2006: 124-125).

Es esta la poderosa dimensión simbólica en la que queda de manifiesto que el ser humano, debido a que es un ‘animal simbólico’, tiene la total capacidad

de asir la realidad, manipularla, moldearla e interpretarla, trascendiendo de esta manera los meros límites sensoriales. Esta idoneidad humana es la que facilita la abstracción de un objeto o algo, al cual, posteriormente, se le adjudican un otro contenido cargado simbólicamente. Por ello, el motivo simbólico es algo que tiene un contenido claramente patente y otro latente, este último es polisémico y semánticamente inagotable. Así mismo, se desprende que el símbolo se caracteriza por ser una expresión abstracta al punto que no se conoce cómo este se ha originado. Es así que a medida que se profundiza cada vez más en el símbolo, se advierte que éste es oscuro y nebuloso. En definitiva, gracias a convenciones aceptadas socialmente, los símbolos son imágenes que portan diversas categorías agrupadas a la realidad sensorial que representan. Es importante que quede claro que todos los símbolos no representan lo mismo en todas las culturas, por ello estos símbolos varían temporal y socialmente.

En la obra *La imaginación simbólica* su autor, Gilbert Durand, plantea muy claramente que el símbolo es una representación que hace aparecer un sentido secreto, como la epifanía de un misterio. “La parte visible del símbolo, el ‘significante’, siempre estará cargada del máximo de concretos, y como bien dijo Paul Ricœur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo ‘cósmico’, ‘onírico’ y por último poético”, o sea que también recurre al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto” (Durand, 1971: 15).

124

En este campo de los universos simbólicos que envuelven al ser humano se relaciona la facultad imaginativa del *anthropos* y su capacidad para instituir sociedad (Castoriadis, 1988, 2001, 2013) con teoría del cine y el hombre imaginario (Morin, 2001) y espectador como enunciario (Casetti, 1989). En medio de una concatenación entre simbolismo, imaginación, sujeto, sociedad, dispositivo y espectador hemos intentado estructurar una base teórica y clarificar esta compleja urdimbre que se escapa de toda ontología heredada reductora, para así abrirse camino y reflexionar en torno al ser y sus capacidades de creación y simbolización, independiente de los lenguajes, soportes y formatos empleados.

### El *anthropos* y la capacidad imaginante

La capacidad imaginante es inmanente al *anthropos* y es una facultad psíquica fundamental en el cauce espacio y tiempo por el que transita el ser humano.

Antes de ser racional el Ser es imaginativo, pues el Ser vive de su imaginación. Ésta facultad nos permite formar nuevas ideas, imaginar situaciones deseables y nos amplía la capacidad de conocer, ya que el ser humano no está encarcelado en el llano conocimiento objetivo. Pues como ya quedó de manifiesto, el *anthropos* es logomítico. Además, ostenta dos columnas: razón e imaginación, que son facultades que hacen posible la vida. “La cuestión de la imaginación es decisiva porque el conocimiento –y la comunicación posible, por ende– nace y se perfila ante todo como ‘imagen’ (*mythos*); y solo luego, a través de un paulatino de simbólica y metafórica ‘transustanciación’, adquiere contorno precisos y deviene ‘conceptos’ (*logos*)” (Duch & Chillón, 2012: 237).

El estudio en torno a el imaginario y, por supuesto, la imaginación en sí misma, ha sufrido duros embistes de parte del cartesianismo. Ellos, con todo el respeto que se merecen los investigadores y las exploraciones que ejecutan, persiguen el dato duro, lo objetivo, lo tangible, lo que se puede medir, todo lo demás sobra o sirve como añadidura referencial, no como vertebra central. Pero esta visión emana un abanico de errores, pues estudiar al *Homo* es espinoso, ya que el ser humano es un Ser de una vasta complejidad. A no olvidar que el Ser es ambivalente, errante, polifacético, hermenéutico, instintivo, semiótico, mítico, técnico, por nombrar algunas facetas de quién es el ser humano. El discípulo del pensamiento de Gaston Bachelard y fundador del Centre de Recherche sur l’Imaginaire, Gilbert Durand, visualiza críticamente a un ‘Occidente iconoclasta’ y sentencia que el positivismo se encargó de suprimir todo lo que respecta a lo simbólico. Durand, advierte que el cartesianismo y el empirismo han sido las corrientes que han depreciado en mayor medida el símbolo. Desde Aristóteles, pasando por la escolástica hasta llegar al empirismo factual se ha concebido la experiencia de los hechos y las certezas lógicas como los únicos accesos a la verdad. Este razonamiento, anclado en la experiencia factual y las certezas lógicas, se llama dialéctica o razonamiento binario. “El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del ‘signo’ sobre símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores” (Durand, 1971: 27).

Acogiéndonos a la perspectiva de pensamiento de Gilbert Durand, es importante hacer distinciones en ciertos conceptos que son claves y se ocupan indistintamente. Primero, a) ‘el imaginario’: es la

capacidad propia e inherente al ser humano que le permite crear y simbolizar. Asimismo, mediante la simbolización conocemos el mundo material e inmaterial. El imaginario es “ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana” (Durand, 2000: 60). En segundo lugar, b) ‘lo imaginario’: remite a lo que culturalmente se conoce como lo fantástico, lo ficticio, lo falso. Este concepto, en sí mismo, direcciona a la reducción dualista de lo real y lo irreal.

La imaginación es tan amplia que tiene la capacidad de transportarnos a mundos únicos e inexplorados, a espacios que son ambientados al gusto de cada quien los está imaginando. La imaginación que “fluye incesantemente en el torrente psíquico del *anthropos*, se levanta con una potestad creadora irreductible que permite conjeturar y viajar más allá de los límites geográficos y culturales instituidos en una sociedad” (Riffo, 2019: 93). Pero debe quedar claro que estos mundos y ambientes son imaginados según el acervo y las preconcepciones socio-históricas particulares que cada Ser acarrea o la *ecuación personal* (Baeza, 2015). Esto se debe a que somos seres históricos que encadenamos tradiciones que se funden en la realidad social. Debe quedar claro que la “tradicción no es un repertorio inerte de antiguallas, como el sentido común tiende a creer, sino una suerte de medioambiente simbólico que literalmente *anima* a los agentes comunicativos” (Chillón, 2000: 122).

Según lo señalado recientemente, es fundamental destacar la relevancia y el poder de la facultad imaginaria que posee el *anthropos* y que profundiza Cornelius Castoriadis en *Figuras de lo pensable* (2001). En efecto, toda sociedad, por la dinámica ensídica -que se refiere según Castoriadis a la lógica que establece significados ya determinados y que se caracteriza por definir elementos y agruparlos en conjuntos dentro de marcos rígidos- que la envuelve y la transforma, constituye desde su propia experiencia social un orden instituyente necesario, a partir de elementos ya circulantes desde tiempos pretéritos. En este sentido, se puede destacar que la historia de la humanidad es producto de los individuos y sus colectivos que a través de la imaginación han creado sociedad (Cristiano, 2009). “Por lo tanto, resulta absolutamente natural llamar a esta facultad de innovación radical, de creación y de formación, imaginario e imaginación (...) Debemos, pues, admitir que existe en las colectividades humanas un poder de creación, una *vis formandi*, que llamo el *imaginario social instituyente*” (Castoriadis, 2001: 94).

Entendemos la imaginación como una facultad psíquica única capaz de ensoñar, de crear nuevas formas (*eidós*) e instituciones y que es capaz de mediar la relación entre el sujeto y su entorno. De acuerdo con Cegarra (2012) el imaginario conforma las sociedades y permite que ésta se remodele, se transforme o se ajuste. En este sentido, el imaginario consiente que la sociedad se agrupe de manera coherente, por medio de significados instituidos socialmente. El imaginario tiene un rol cardinal el procesos de legitimación del orden social (Carretero, 2003). “El papel del imaginario es el de instituir sociedad, es decir, ofrecer un conjunto de significados que hacen comprender la vida en grupo y le dan un sentido” (Claval, 2012: 31). La importancia radica en que “el ser humano se ha creado a sí mismo a partir de sus propios imaginarios, los que se encuentran socialmente establecidos. Se construye socialmente desde la imaginación” (Dittus, 2018: 87).

El imaginario brota de la *psique* que no es racional, ni funcional, es un flujo de deseos y representaciones que persigue el placer. En tanto que para la *psique* el placer no es otra cosa que su sentido. La *psique* es algo propio del ser humano que lo distingue de las otras especies, puesto que esta *psique* no son sólo pulsiones, sino que es imaginación radical. Para Castoriadis el imaginario “no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes” (2013: 12). Lo histórico-social es autocreación, es *poiesis* constante que tiene la particularidad de ser *ex nihilo*. La sociedad se imagina y se instituye así misma elaborado una gran institución, es ésta última la que la mantiene a la sociedad unida con nítidos horizontes de referencia y es la que “determina aquello que es ‘real’ y aquello que no es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido” (Castoriadis, 1988: 69).

En la dimensión histórico-social es cuando la imaginación radical se sintetiza en *imaginario instituyente*, dicho de otro modo es la creatividad del colectivo social. De este modo surgen las significaciones imaginarias sociales, éstas “no corresponden a elementos ‘racionales’ o ‘reales’ y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación, y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo imperativo y anónimo” (Castoriadis, 1988: 68).

El imaginario, al instituirse y al devenir social, es transcendental porque permite generar una dinámica



social coherente, *con sentido*, donde se agrupan los deseos, ensoñaciones y miedos, tanto individuales como colectivos. De acuerdo, con Pintos (2015) la articulación del tejido imaginario cumple el rol de una cartografía con las señaléticas instituidas socio-imaginariamente. La importancia del imaginario en las sociedades es tal “porque instituye los sistemas de normas que orientan la acción humana y conducen a los individuos y a los grupos sociales a proyectarse en el futuro y a modelarlo (Claval, 2012: 32).

### Morin y la tesis del hombre imaginario

En primera instancia es necesario advertir que “la palabra imaginario despierta cierto volumen invisible, una presencia que nos rodea pero que no podemos tocar” (Franzone, 2005: 3). Dicho de otra manera, el imaginario remite a “un mecanismo alterno de presencias y ausencias, cuyas ocultaciones han de ser igual de significativas que sus subrayados” (Fernández, 2010: 269). De aquí la importancia de los imaginarios sociales en el terreno de los campos simbólicos (Gómez, 2001).

La teoría del imaginario está asociada directamente a la relación del cine con la figura del espectador. El primer antecedente de repercusiones teóricas de importancia se encuentra en el libro de Edgar Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire* (1956). Haciendo gala de un amplio recorrido conceptual por el psicoanálisis lacaniano, el existencialismo sartreano y la teoría de la imagen, Morin desmitifica en un ensayo antropológico algunas concepciones en torno a lo imaginario para trasladarlas a territorio cinematográfico. La noción de imaginario -en la tesis de Morin- sigue los antecedentes de la teoría de Lacan para quien lo imaginario remite, a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras (...) y a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio. Es decir, la imagen y lo imaginario son parte de la misma naturaleza psíquica, así, las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en un sentido de sustitución o intermediación, sino en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales.

Es en un plano ontológico intermedio donde se encuentra la imagen mental, cuya realidad -dicho sea de paso- nunca es puesta en duda. Así como para Sartre la imagen mental es estructura esencial de la conciencia o, escrito de otra forma, cumple una importante función psicológica al asociar al hombre a su entorno material; para Morin el objeto cinematográfico está ausente en el seno mismo de su

presencia en la psique del espectador. Es la dualidad presencia-ausencia la que define la naturaleza de la imagen filmica. La sobrevaloración subjetiva que hace el sujeto de su entorno inmediato o lejano depende la objetividad de la imagen mental en su aparente exterioridad material, esto es, en formas, colores, tamaño o densidad. Para Morin, todo ello es parte de la psique, lo imaginamos. Mientras mayor sea la necesidad objetiva, la imagen tiende a proyectarse, a objetivarse. Al aumentar su grado de realismo adquiere autonomía e inmortalidad, generando suprarrealidades. Éstas se caracterizan por concentrar miedos, necesidades y sueños del hombre, y que se potencian en imágenes colectivas, magnificando, fetichizando o mitologizando elementos que son parte de la cultura objetiva de un pueblo.

Se trata de rasgos culturales que aportan desde lo irreal, lo ilusorio, la ensoñación y lo sobrenatural las bases para el éxito de la gran pantalla en Occidente. Es a través del cine -escribe Morin- donde se visualizan nuestros sueños y donde se vuelve realidad la imaginación del ser humano. El cine representa la materialidad donde lo imposible se hace posible. La irrealidad del cine es ilusión que se vuelve realidad. Sin embargo, es paradójico. “¿No es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?”, se pregunta Morin (2001: 19). Más adelante escribe: “El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita, en el siglo XX, el doble imaginario. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real” (Morin, 2001: 48).

En la tesis de Morin, el cine, al igual que la fotografía, confirma la presencia de algo que está ausente. Pero le añade una doble impresión de realidad, “restituyendo el movimiento de las cosas y seres, proyectándolos, liberándolos de la película sobre una superficie en la que parecen autónomos” (Morin, 2001: 21). De este modo, la riqueza del cine reside no en lo que éste representa, sino sobre lo que el espectador se fija o es capaz de proyectar. Se activa, así, la imaginación.

¿Cómo es posible activar esas imágenes tan propias de la exclusiva subjetividad del sujeto, nutriéndolas de un dispositivo visual como el cine? La imagen mental, explica Morin, se proyecta el doble, y en forma espontánea. Pero también lo hace sobre imágenes y formas materiales, tales como dibujos, grabados o esculturas, en una clara tendencia hacia la deformación o lo fantástico. De ese modo, la imagen

mental y la imagen material se revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver, cargando de trascendencia una representación aparentemente sin valor alguno. Se trata de un mundo irreal que tiene efectos sobre la realidad misma. Se trata de dos polos de una misma realidad: el doble y la imagen, idea que Morin explicita: “El mundo irreal de los dobles (...) Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrirlo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobra toda cosa en la proyección psíquica (...) La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica” (Morin, 2001: 35).

La cita de Morin fundamenta la idea de que el cine une indisolublemente realidad objetiva y visión subjetiva. En esa asimilación práctica de conocimientos que hace posible el cinematógrafo, se visualizan los sueños del hombre, proyectados, objetivados, industrializados y compartidos por la contemporaneidad. El primer soporte de realidad son las formas. Fieles a las apariencias de un referente, dan impresión de realidad. Lo que hace el cinematógrafo es, con el movimiento, aportar desarrollo, duración, tiempo y profundidad espacial. El movimiento restituye autonomía y corporalidad a las formas. Así, “la proyección cinematográfica libera la imagen de la placa y del papel fotográfico” (Morin, 2001: 108). Para lograr este efecto imaginario, en este proceso empírico inicial de visión y percepción, la cámara pone en acción la visión psicológica. Se trata de visiones fragmentarias que concurren en una percepción global, es decir, un objeto es visto psicológicamente desde todos los ángulos (percepción objetiva), tanto por la cámara como por el espectador. La toma y el montaje filmico mecanizan los procesos perceptivos, unificándolos en una visión psicológica.

Todo ello es posible porque los procesos psíquicos conducen por un lado, a una visión práctica, objetiva y racional y, por otro, a una visión afectiva, subjetiva y fantástica. Ambas se unen en el cine. Las imágenes objetivas y subjetivas se yuxtaponen, prefabricadas a través de un descifraje inicial que hace la cámara desde las primeras capturas de imagen. El espectador pone en acción la mixtura de la que habla Morin, ya que si bien el filme tiene una realidad exterior al espectador, una materialidad, a pesar de eso, el sujeto espectador reconoce el filme como irreal e imaginario. Prueba de ello es que se hace uso de la visión estética, que sólo se aplica a imágenes dobles. Aquella descosifica al cine, otorgándole subjetividad

y valor imaginario. Para Morin, al igual que para Jean Epstein, el cine es psíquico. En él se unen dos psiquismos, el de la película y el del espectador

Por eso, el cine parece arrastrar en un solo flujo la subjetividad del espectador, y éste -sujeto activo en la sala oscura- no se da cuenta de que es parte esencial de esa máquina de proyección, identificación y participación denominada cinematógrafo. Es el filme como nuestro psiquismo total, como si imaginara por cada uno de nosotros. Así, la figura del espectador como parte de esta relación psíquica con el cine garantiza la existencia de un dispositivo que supera la noción de un mero aparato técnico. Es todo el engranaje que envuelve al filme. Y en él, el espectador es protagonista.

### El espectador cinematográfico como enunciatario

El estudio del italiano Francesco Casetti, *El filme y su espectador* (1986), analiza esta figura, desde una clara perspectiva semiótica, y lo hace adentrándose en la enunciación cinematográfica. Para Casetti, es posible observar en el filme el “lector implícito” o la “imagen del público” que el texto filmico delinea. En esta tesis, el vínculo imaginario se hace posible con la búsqueda de una presencia, la del interlocutor, que se materializa en una especie de relación circular donde ambos -espectador y filme- se necesitan. Es decir, el filme construye a su espectador, lo dibuja, le da un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti, 1989: 35). El lugar del espectador es parte del proceso de construcción imaginaria, es la posición del sujeto-receptor tal cual el propio filme la construye al dirigirse a la platea. De esa forma, el espectador deja de ser considerado como un sujeto empírico situado materialmente en la sala oscura, sino es parte integral del filme, implicado en forma de texto.

Si al considerar al filme como texto, se asume la premisa de que éste se da a ver o instituye su propia finalidad, este rasgo también se extiende al espectador. En palabras de Casetti (1989: 29), “lejos de estar en el campo desarmado, y bastante antes de ofrecer una reacción personal, quien se sienta en la sala contribuye a construir lo que aparece en la pantalla”. O lo que es lo mismo, quien se sienta en la sala vive con el filme, mejor aún, vive dentro de él. De esta forma, el *adentro* y el *fuera* del texto confluyen en el espectador. Es el campo de la enunciación el que Casetti ofrece para hacerse cargo de este imaginario espectadorial. Es a partir de ese análisis enunciativo donde la figura del espectador cobra sentido y se devela. Allí, el filme lo dibuja, le otorga

un sitio, lo ubica en la estructura de su relato, como ente activo. Según explica Casetti, la enunciación cinematográfica se refiere al acto “de apropiarse o de apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un filme” (Casetti, 1989: 42). Ese decir y sus modalidades se nutre a partir de un punto de vista que organiza los diversos aspectos del filme, como la toma, el encuadre, la secuencia, la profundidad de campo o la música. Desde la enunciación se observa la posición en la que se pone a quien mira la escena proyectada en la pantalla. Se manifiesta, así, la presencia e importancia de su destinación, de su lugar asignado.

La dificultad radica en que tanto el sujeto enunciatario como enunciatario no se presentan nunca como tales. Es la enunciación la que se hace invisible para los ojos del espectador. El enunciatario en un filme -explica Casetti- existe siempre, ya sea en forma evidente o implícita. Aquél acompaña al texto en todo su desarrollo, no puede no estar en la trama. Tiene una capacidad para actuar en el texto que lo proclama como uno de los elementos básicos y activos del texto cinematográfico. La interpelación es uno de los recursos utilizados por el lenguaje cinematográfico para que el espectador intervenga en el texto, “cuando el filme le habla, le mira a los ojos desde la pantalla, como queriéndolo invitar a participar en el relato”, dice Casetti (1989: 39). Y da dos ejemplos de ello. Por un lado, *The great train robbery* (Edwin Porter, USA, 1903), en el que al final de la película, el jefe de la banda de asaltantes, en primer plano, apunta y dispara mirando a la cámara, observando a los espectadores. El otro caso es *Vent d'est* (Jean Luc Godard, Italia/Francia/Alemania, 1969), donde un joven en primer plano y luego en plano general, de cara, mirando recto delante de sí, invita a los espectadores a alcanzarle; luego, una voz en *off* da cuenta de lo imposible de dicha petición. En ambos hay un “tú” que el filme parece sugerir, a partir -también- del contexto narrativo en el que las interpelaciones se producen.

Así, el espectador es una marca al interior del filme, una presencia que designa el dejarse ver y entender, pero esa evidencia es siempre relativa, y depende de qué tan clara sea la interpretación y qué factores psicológicos del sujeto ayuden o dificulten en la puesta en marcha de dicha presencia en el texto. Una especie de dedicatoria que Casetti grafica como “Es a ti a quien me dirijo”: “Es la enunciación la que fija las coordenadas de un film (y el tú que emerge debe su propia consistencia a aquel gesto de arranque) (...) emergente o sumergido, evidente u oculto, es

el lugar de la afirmación y de la instalación de un enunciatario; es el ámbito en el que un papel se soldará con un cuerpo para definir comportamientos y perfiles de lo que se llama el *espectador*” (Casetti, 1989: 50-51).

En este sentido, es evidente que la tesis de Casetti se nutre de la teoría literaria para abordar esta especie de “espectador modelo”, en alusión a la figura que Umberto Eco reconoce para el texto literario. La misteriosa relación entre el autor y un lector imaginario dibujado en el recorrido de lectura definido por el texto, y que Eco describe en *Lector in fábula* (1979), inspira a Casetti, y desde allí construye su tesis. Ese alguien a quien el autor dirige su obra está en el filme. Y con él -separadas de cualquier abstracción- las figuras del *narrador* y *narratario*. No hay que confundirse, parece exclamar Casetti. Mientras el enunciatario y enunciatario responden a instancias abstractas y no están personalizadas ni corporeizadas en alguien o algunos, el *narrador* y el *narratario* asumen las figurativizaciones de aquéllos sobre la superficie del texto, son el *yo* y el *tú* que se dicen y que se muestran, presentados, en su mayoría de los casos, como simples personajes.

¿Cómo se manifiesta en el texto un enunciatario que no se hace protagonista? ¿Cómo se construye éste en la compleja enunciación cinematográfica? La clave es el *punto de vista*, es decir, la posición sumaria que se asume tanto desde lo que se muestra, lo que no se muestra y cómo se muestra en la gran pantalla. El punto de vista garantiza que el enunciatario -el espectador- no se haga protagonista, sino que sea sólo testigo. Aquél permite que éste no intervenga en escena, convirtiéndose en un nadie con posibilidad abierta para todos. Es un papel que el enunciatario se encarga de definir y que, de paso, pone en juego su complicidad, porque si hay alguien que mira -el enunciatario- es debido a alguien que interpela y que deja mirar, el enunciatario.

La enunciación, en definitiva, define los contornos que articulan al enunciado, y con él los ámbitos de acción del enunciatario y enunciatario. Por ejemplo, con la cámara subjetiva, el filme ofrece las imágenes a través de los ojos de alguien. Es el enunciatario que se concretiza a partir de un componente del enunciatario, elevándolo a narratario. En este caso, el espectador es el que penetra en el filme en los ojos de un personaje y adopta sus comportamientos. El enunciatario empuja al espectador a participar sin intención, preso en los confines de la escena. La situación es distinta tratándose de la cámara objetiva,

donde frente a un espectador testigo efectivo, pero mudo o escondido, se despliega un espacio neutro o sin límites marcados. Acá tanto el enunciador como el enunciatario se despliegan del todo implícitos. En la interpelación, en cambio, el espectador es requerido pero se mantiene lejos de la acción o en los márgenes de la escena. Con la cámara subjetiva, tal como se ha comentado, es el enunciatario el que mira con los ojos de un personaje, y se convierte en un espectador de campo.

Como se observa, el filme -a partir de diversidad de recursos estéticos y narrativos- dibuja a un espectador que participa según diversos grados de intervención diegética, dándole altas dosis de realismo. En palabras de Casetti, “estas imágenes, usadas menudo como meras metáforas, en realidad sintetizan muy bien el hecho de que el texto no es sólo una apuesta en juego, sino también un auténtico terreno de maniobra” (Casetti, 1989: 174), logrando una verdadera *interface*, es decir, aquella conexión entre el mundo representado en la pantalla y el mundo del que la pantalla es uno de tantos otros objetos. Dos máquinas que imágenes (visuales y psíquicas) que se yuxtaponen, conformando el dispositivo cinematográfico. Es el texto filmico que se afronta desde su interior -a través de los mecanismos de enunciación descritos por Casetti- y desde su exterior, aquellos espacios imaginarios con los que entra en contacto, el afuera, el mundo real. Un adentro y un afuera que siempre terminan confluyendo en el espectador.

## CONCLUSIONES

Luego de este esfuerzo reflexivo, con el fin de intentar clarificar y sentar unas bases epistemológicas en torno a las nociones del imaginario y la teoría del espectador cinematográfico, se establece a modo de conclusiones, siempre provisorias, que la facultad imaginaria del ser humano no se puede reducir a lógicas reduccionistas, lógicas categóricas y puramente racionales. El poder de crear y de ensoñar nuevos mundos posibles es único en el *anthropos*, y es esta cuestión puramente imaginaria la que nos diferencia del resto de los animales.

Además, se considera que el cinematógrafo es el espacio en donde confluye la visión racional-objetiva-práctica y la visión afectiva-subjetiva. Ambas emanan del propio ser humano, ya que éste es capaz de figurar y crear nuevas formas gracias a su facultad imaginaria. Si en el cine se visualizan nuestros sueños y miedos es porque el cine tiene la

capacidad de materializar lo que nos es imposible. Nuestras mayores creaciones y delirios están dentro de un filme. Es la imagen del público la que se encuentra articulada, técnicamente, dentro del filme.

No es posible concebir un mundo sin imágenes y un ser humano sin imaginación. Las imágenes, con toda aquella carga simbólica que poseen, son dinámicas y suministran el imaginario, vale decir la capacidad creadora. La creación, en este caso la de un cineasta, recoge el mundo objetivado para, como espectadores, ponernos dentro, por esta cuestión el filme se nos hace coherente, plausible e inteligible. Esta cuestión se adscribe en la idea que el filme se manifiesta como un psiquismo social donde está contenido nuestro mundo imaginario.

A raíz de ello, se deduce que a partir de la fascinación de las imágenes que aparecen/desaparecen en la gran pantalla, se pueden explicar los alcances de la subjetivación propiciada por el dispositivo que hace posible el cine. El juego de percepciones que plantea en su relato creativo y testimonial no hace sino acentuar la dimensión ética del deber ser, constituyendo un acicate para la conciencia de las masas, pero siempre a través del temperamento del director. También es la ocasión para confirmar el viejo refrán que dice “lo que está adentro también está afuera”.

En resumen, gracias a la reflexión en torno al imaginario y al espectador cinematográfico se concluye que a través de un estado artificial-imaginario el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que el cine le ofrece. Se siente parte de ellas. Así, el dispositivo-cine que no puede evadir la idea de ensoñación y de ilusión referencial, pues el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y sueños, plasmando en la recepción el medio idóneo a través del cual el mecanismo cinematográfico entra en acción. Es decir, se observa la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva. Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. En definitiva, entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador. En el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciador. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. La razón es que el *anthropos* siempre ha necesitado colocar todo en imágenes y



las herramientas tecnológicas actuales facilitan la operación. Las imágenes en sí mismas son una de las principales maneras de entendernos y de expresarnos en la cotidianidad que acaece.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baeza, M. (2015). *Hacer mundo: Significaciones imaginario-sociales para construir sociedad*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Berger, P., Luckmann, T. (2006). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Carretero, E. (2003). La noción de imaginario social en Michel Maffesoli. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 104, 199-209. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/832109.pdf>
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, E. (1995). *Filosofía de las formas simbólicas, II (El pensamiento mítico)*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: FCE.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales. *Cinta de Moebio*, n° 43, 1-13. Disponible en: [www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html](http://www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html)
- Chillón, A. (2000). La urdimbre mitopoética de la cultura mediática. *Revista Anàlisi*, 24, 121-159. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n24/02112175n24p121.pdf>
- Claval, P. (2012). *Mitos e imaginarios en geografía*. En: Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). (2012). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos Editorial, pág. 29-48.
- Cristiano, J. (2009). Imaginario instituyente y teoría de la sociedad. *RES*, n° 11, pp. 101-120. Disponible en: <http://www.fes-sociologia.com/files/res/11/06.pdf>
- Dittus, R. (2018). La tesis del ojo semiótico: notas preliminares. *Revista Liminales*, vol. 7, n°14, 85-101. Disponible en: <http://revistafacso.ucestral.cl/index.php/liminales/article/view/341>
- Duch, L., Chillón, A. (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Eco, U. (1979). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Gómez, P.A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico: una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Revista Cuadernos (17)*, 195-209. Disponible en: <https://www.redalyc.org/html/185/18501713/>
- González, R. (2012). En torno al habitar simbólico del hombre y la apertura original del mundo, desde la óptica de Ernst Cassirer. *Revista Andamios*, vol. 9, núm. 19, 215-233. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/628/62824428010.pdf>
- Fernández, S. (2010). Mitos e imaginarios colectivos. *Revista Frame*, n° 6, 265-284. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142354>
- Franzone, M. (2005). Para pensar lo imaginario: una breve lectura de Gilbert Durand. *Revista Alpha*, n° 21, 121-137. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1709656>
- Morin, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Pintos, J.L. (2015). Apreciaciones del concepto de imaginarios sociales. *Revista Miradas*, Vol. 1, Núm. 13, 150-159. Disponible en: <https://go.gl/cRf029>
- Riffo, I. (2019). El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand. *Revista Imagonautas*, 13, 91-110. Disponible en: <http://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/article/view/151>