

Viaje en el espejo - La obra del espejo. La imagen *ciega*: fragmentación y recomposición de lo imaginario

Arthur THOMASSIN

Compositor e investigador de CNR Versailles
arthur.tomassin@club-internet.fr

Recibido 05/11/2008
Aceptado 09/01/2009

Resumen

«Viaje en el espejo» propone varias trayectorias cognitivas que subrayan el fenómeno de la «proyección», el cual explica la coherencia entre lo funcional y lo comportamental en la comunicación y la expresión sensorial.

El juego entre la conciencia y el subconsciente propio del ser humano hacen de él algo excepcional, a diferencia de la naturaleza. Su creatividad, fundada en la constitución biológica, le permite crear a su imagen la sociedad y el entorno modelado por la comunicación. El hombre se determina como artesano de su «malestar» o «bienestar» por medio de sus representaciones expresivas, de las que es consciente *a posteriori*.

Las raíces y ramificaciones debidas al «movimiento perpetuo» son al mismo tiempo el «soma» de una red y la referencia del funcionamiento de la materia viviente en su conjunto.

Interrogarse acerca de la relación que existe entre lo visible y lo invisible, entre las formas de expresión y el funcionamiento de la comunicación, es comprender la dialéctica de la evolución entre el artista y el creador.

La estética determina de esta manera diferentes «figuras» de la «materia viviente» cuyos movimientos internos reflejan los lenguajes de un organismo siempre «contemporáneo».

A diferencia de la Naturaleza y de la «Naturaleza» de ésta, el ser humano necesita «contemplarse a sí mismo» para crear su conciencia histórica. Este aspecto vital lo convierte en «extraordinario» y «singular».

Palabras clave: Estética, proyección, conciencia, creatividad, expresión, ser humano

Abstract

«Travel in the mirror» propose several cognitive trajectories which underline «screening» phenomenon of «projection» who explain the coherence between the functional and the behavioral when it is about communication and about sensitive expression.

The «play» between the conscious and under specific conscious to the Human being, makes this one remarkable unlike the nature. His creativity based by the biological constitution allows him to create in its image, the company and the environment modelled by the communication. He is determined as craftsman of his «evil» or «well-being» through his meaning representations of which it becomes aware *a posteriori*.

Root and ramifications due to the «perpetual motion» it is at the same time the «soma» of a network and the reference of the functioning of the material in alive set.

To wonder about the report between the visible and the invisible, between the means of expression and the functioning of the communication, it is to understand the dialectic of the evolution between the artist and the creator.

The aesthetics determines so various «figures» of the «living matter» the internal movements of which reflect the languages of a body always «contemporary».

Unlike the Nature and unlike its «Nature», the human being at need «to see itself» to make its historic consciousness. This vital aspect makes him «remarkable» and «singular».

Keywords: Aesthetics, projection, consciousness, creativity, expression, human being.

El ser humano es la única especie que por la educación tiene la capacidad de interrogarse, entre “lo infinitamente pequeño” y lo “infinitamente grande”, con el fin de asumir su supervivencia en un espacio-tiempo ficticio, que no cesa de traducir y de interpretar bajo una forma lineal segmentada. Entonces, ser artista, es poner en evidencia la articulación de los espacios volumétricos del *tiempo*, situándose en la *abstracción*. Es tal vez ésta la primera función psíquica productiva de la *memoria* de cada uno.

A.T.

Primera parte

1. Sobre la Condición Humana

“Estar mal” o “estar a disgusto” son expresiones de la singularidad *del ser creativo*¹ en la Ciudad, durante sus relaciones sociales y sus relaciones vitales. Ambas identidades –*el ser creativo* y la Ciudad– son a la vez conflictivos y complementarios –como las resonancias armónicas–, a causa de la *estesia* de los lenguajes de lo político. Estos lenguajes sintetizados animan la iconografía de la escritura a través de la *imagen* “parlante” inserta en el entorno codificado, dirigiéndose, como un actor mudo, pero presente, a todo aquello que compone la memoria de la existencia.

El ser “imaginado” por una proyección “rica en imágenes”, se expone de manera *reactiva* a la percepción general, a la visibilidad y al entendimiento crítico, subjetivo u objetivo, convirtiéndose en algo *notable*, pero también, en sujeto del oxímoron entre la filosofía, lo social y la capacidad de asimilación de las codificaciones organizadas políticamente.

De la constitución del primer Ser vivo, salido de la convergencia de elementos para formar las *cualidades funcionales y temporales de la existencia*, llegamos hoy al funcionamiento “condicionado” de un sistema de *valores de lo existente*, en el que las cualidades se oponen y no representan ya la dominación del *Ser*.

Los discursos referentes a la mundialización, a la política cultural de “masa”, a las aspiraciones “confeccionadas” por los *medias*, politizados según la pseudo “demanda” popular, las tesis ideológicas, argumentadas por la filosofía para tiempos de crisis y de guerras, que copan la información y la comunicación, no toman en cuenta, sino muy ocasionalmente, la realidad del Hombre y su aspiración vital de afirmar *su* valor en tanto que identidad constructiva desde el punto de vista cultural, creativo y productivo. A menudo el Hombre es presentado como “el objeto” de la *crisis*. Constatamos de tal modo los recentramientos comunitarios de las prácticas tradicionales, el retorno a la regionalización de las culturas y a la afirmación de las identidades lingüísticas y semiológicas que se enfrentan a los medios de regularización. Esto se traduce del mismo modo en una asimilación forzada a través de la política de la modelización y no a través de la educación de las conciencias. La

¹ Crear: la definición del siglo XII se remite al latino *creare*, significa gritar, más tarde crear, de la misma raíz de crecer (*crescere*) – en el sentido religioso del griego *ktizein*, significa “salir de la nada”. Creación: derivada de *creatio* (muy raramente) toma el sentido de la “procreación” y en el latín cristiano, el sentido metonímico de “creatura”. Siempre determinado por el sentido cristiano, en el siglo XVIII se asocia al sentido de “cosa creada”, y en el siglo XIX, a la “obra creada”. Creativo: de *creativus*, derivado del supino *creatum* de *creare*. En el ámbito médico, “que produce alguna cosa”. Síntesis: este último aspecto es importante ya que asocia como el sentido primero “crecer”, o “gritar”, con su extrapolación mística griega, “salir de la nada” (de lo desconocido), del aspecto físico en lo invisible “productivo”.

imagen refleja las “neurosis de defensa” tanto a título individual como las de las comunidades; se transforma en lenguaje ficticio de regulación, empleado con un espíritu de gestión y de “dirección” de los aspectos comportamentales del ser humano. Por la práctica generalizada esto se convierte en la revelación flagrante de “la inyección tecnológica que suscitan los ingredientes de la modernidad”, que se encomienda a la inmediatez del entendimiento y al “uso útil”, en detrimento del ritmo biológico del proceso de asimilación mnésica. Jean-Pierre Changeux, neurólogo y director de investigación, en su obra titulada “*Raison et plaisir*”, precisa el proceso de memorización y de relación con el tiempo².

La confrontación entre el Hombre y el Poder, transforma lo datos de la percepción y del entendimiento de lo “sensible”, ya que el Arte contemporáneo y el Artesanado de la modernidad no son ya *valores* intrínsecos de la educación, sino medios adjuntos, como una suerte de libre espacio de las culturas populares, convirtiéndose así en *contravalores* históricos opuestos a la apropiación política de las *cualidades* que caracterizan socialmente –por la diversidad cultural– a la Ciudad. Por ejemplo, los análisis transversales, o tecnocráticos, efectuados al margen de todas las experiencias directas de lo “vivido” (incluyendo la práctica temporal en la que el espíritu se encuentra afectado por el cuerpo), no pueden sino vincularse a los aspectos críticos. Este tipo de crisis, conducida por el análisis crítico efectuado, desarrolla el pensamiento sintetizado sobre el cual reposa hoy la mayor parte de las tesis de organización social y cultural aplicadas por los poderes centralizados de la Ciudad. Estos poderes democráticos se enfrentan con frecuencia a los repliegues comunitarios y a las aspiraciones individuales fundadas sobre la afirmación de los valores culturales.

En este sentido, la Ciudad refleja de manera sintética la proyección en ocasiones violenta de la *imagen* de las cualidades existenciales, y por imitación, la organización funcional vital del Ser Humano. En ausencia de educación (*paideia*), a partir de las transmisiones conservadoras en las que se reencuentran *inscritas* las cualidades humanas, estas reacciones pueden volverse violentas y reivindicativas de los fundamentos primarios del Ser Humano. La creatividad llevada al extremo de todas las consideraciones estéticas, busca así la moralidad y la ética a partir del imaginario tradicionalista de una pertenencia relativa a la identidad funcionalizada.

² *El desarrollo en el tiempo de la “exploración”... con sus evocaciones variadas de niveles de sentido y de estados afectivos, merece desde varios puntos de vista calificados de “evolutivos” e incluso de evolución darwiniana, en particular por el recuerdo de elementos significativos... en el curso de la exploración... las evoluciones han tenido lugar en el cerebro del observador y con una escala de tiempo (bien diferente de la del tiempo geológico) que va de la décima de segundo a varios años... portan la estabilidad de representaciones mentales y sus transferencias en el compartimento de la memoria a largo plazo, de donde estas representaciones podrán resurgir para participar de nuevos objetos mentales, o contribuirán a la elaboración de un contexto intencional que regulará el encadenamiento de otras representaciones.* In *Raison et Plaisir*, J-P. Changeux, Ed. O. Jacob, 2002.

En ciertos casos extremos, impedir la creatividad “natural”, inducida por los principios de una cronología de desarrollo ordenada sobre bases orgánicas (topológicas) comunes, adaptada a trayectorias condicionadas y modeladas socialmente, puede conducir al sufrimiento social del individuo que la sociedad recusa o “ignora”. Frente a los poderes que desarrollan representaciones que transgreden la experiencia del individuo y que no comprometen la creatividad individual (artística o artesanal) del Ser Humano, paradójicamente la “Cultura” divide la Ciudad en comunidades e instala un “malestar” de la reivindicación identitaria. Muy a menudo estas reivindicaciones identitarias se encuentran transformadas y “re-proyectadas” por los poderes mediáticos a fin de servir como medios de regulación estética, que corresponden más a los aspectos comerciales que a los valores de la creatividad. El objeto usual que se utiliza como burla de la obra de arte (Duchamp), la deformación geometrizada de las figuras sugestivas, la ausencia de lo figurativo en tanto que “silencio” o “espejo-marco” del imaginario del espectador, el “remodelado” del cuerpo del artista, entregado a las miradas en movimiento, son otros tantos ejemplos que reflejan, no solamente la voluntad del artesano de situar el objeto de arte bajo un aspecto crítico frente a la modelización y la automatización de la creatividad, sino también la diversidad de reacciones a toda modelización impuesta a la expresión sensible.

Es importante no confundir los términos modelización y escuela de estilo, porque si bien los dos responden a nociones de poder, el primero compromete la razón y la “gestión” humana de la obra, mientras que el segundo representa el aspecto de educación. Un ejemplo más reciente sería el de las obras literarias, arquitectónicas, musicales, etc, pertenecientes a artesanos y artistas de épocas antiguas de la Historia, que son utilizados como objetos de collage o que sirven como marcos referenciales con el fin de transferir un concepto que se dice contemporáneo. Como ejemplos concretos, la noción de “creación” desarrollada por la institución teatral cuando programa a un autor que retoma Romeo y Julieta con añadidos y reescritura de un texto antiguo en un contexto de escenografía contemporánea, el anuncio de una ópera de Puccini en tanto que creación justificada por una puesta en escena minimalista, el anuncio de una creación musical sobre temas de Mozart, o para terminar, en artes plásticas –donde los ejemplos son numerosos– las obras de Jeff Koons expuestas en el Castillo de Versalles. El artista se convierte así en un fetichista, guardándose bien de defender una obra como el resultado más allá de la naturaleza misma de su funcionamiento afectivo, tranquilizado por los valores anclados en nuestras memorias, pues se trata de un lugar, de un texto o de una temática relevantes de todo un sistema de referencia, o igualmente “maquillando” su enfoque por el efecto –visual en el caso de Jeff Koons cuando expone un perro “regordete” de feria “a los pies” de Luis XIV y Michael Jackson–, emblema de una imagen compuesta a manera de provocación. En todos estos casos, la visión remite

a su propia capacidad motriz, determina con frecuencia posiciones estéticas en detrimento de las cualidades de lo imaginario creativo, y hace derivar las cualidades de la obra hacia el universo en el que se encuentran la propaganda, la economía y lo multimedia. En contrapartida, el ejemplo de una tela de Johannes Klopper, expuesta en el Museo Nacional de Estocolmo, muy osada para el siglo XVII³, continúa siendo “sorprendente” del mismo modo que creó confusión en la Estética de su época, pero con un espíritu creativo que convierte en significativas las cualidades creativas de lo imaginario. Esta tela permite constatar que, al igual que la factura instrumental, el imaginario educado conduce a una elección estilística que no representa la libertad creativa, sino la trayectoria estética en el contexto de una época. Salido de un contexto y persiguiendo una originalidad que individualiza la obra expresiva al margen de toda coherencia histórica –incluso si se trata de obras totalmente abstractas– el objeto visual, no encontrando ninguna coherencia en el espacio mnésico, como en el caso de un artista como Koons, deviene el reflejo de la política institucional. En el lado opuesto a éste, las obras arquitectónicas de David Karavan o de Michel Rémon, que edificaron sus proyectos en el animado contexto de las nuevas ciudades de los años 1975, como la de Cergy, reencuentran las cualidades de la creatividad contemporánea. Una mirada estética a estas realizaciones nos hace constatar el fenómeno direccional de la memoria, ya que es más fácil de aceptar la presencia de un objeto de arte del pasado en un contexto contemporáneo, que la de una obra de plasticidad actual en un contexto histórico; ésta última acentúa el fenómeno de ruptura entre lo que pertenece a un entendimiento fundado en la asimilación de los valores históricos por la educación, y el juicio llevado más allá de una confrontación, no teniendo ningún soporte y que, en consecuencia, escapa a los procesos que revelan “la evidencia”. Así podríamos afirmar que la “memoria creativa” no actúa en la linealidad histórica sino a través de la “volumetría” de lo imaginario, como la verticalidad de las transmisiones neuronales en la profundidad del córtex.

Esto traduce en parte la idea conductora de nuestro análisis en lo concerniente a la creatividad en tanto que invención, donde todas las formas expresivas y las representaciones del Ser humano tienen como punto de partida los Seres por su constitución y su funcionamiento orgánico⁴, celular, en una relación entre el exterior y el interior del *cuerpo*. Digamos que lo que es infinitamente pequeño, se encuentra en lo infinitamente grande con una complejidad igual, y que en ambos casos los medios de percibir y de concebir son determinados al comienzo (y a veces del mismo modo al final) por los medios de un imaginario coordinado del que nosotros no tenemos la conciencia inmediata.

³ Véase la ilustración al final del artículo.

⁴ Teoría de Ernst Haeckel: designa igualmente la política como biología aplicada. Perfiló sobre bases científicas la ideología, *Weltanschauung*, del monismo y fundó el 11 de enero de 1906 la *Deutscher Monistenbund* (Unión monista alemana) en Jena.

Vamos a proponer varios puntos analíticos concernientes al Ser humano, sensibilizado por la imagen del Hombre que “fabrica y percibe⁵ lo imaginario”, gracias a las potencialidades que le son propias y que le permiten afirmar la naturaleza de su creatividad.

Para ilustrar esta “imagen” en la imagen visible en movimiento y esta “estratificación” perpetua, ligada a la acción perceptiva (sensorio-motriz), citemos un corto pasaje de los escritos de Baudelaire que sugiere el proceso y el palimpsesto de los parámetros de la visión: “*un cuadro resuelto armoniosamente consiste en una serie de cuadros superpuestos, cada nueva capa dando al sueño algo más de realidad*”.

Los postulados a partir de los cuales abordaremos este “viaje en el espejo” son los siguientes:

A. Los *Seres* se realizan en el encuentro con el fenómeno de la “iteración natural”.

Lo que representa a la creatividad humana es el sentido de las *articulaciones directivas y/o expresivas* y el ordenamiento específico de los sentidos constituidos de los *lenguajes*. Siendo la designación y la identificación del sentido la raíz común de la génesis de la palabra, y el marco⁶ común de las *palabras*, podemos afirmar que la obra reproduce aquello que convierte al Ser en algo *notorio*.

B. El ser humano es el único que transmite los conocimientos adquiridos a lo largo de su vida por procedimientos escolásticos, pero no es el único que desarrolla un lenguaje adecuado a sus experiencias. Sobrepasa el primer periodo mimético del aprendizaje y la transmisión de los comportamientos inherentes a las especies animales y acuáticas.⁷ Puede no solamente igualarse –lo que caracteriza también al animal–, sino también superar y “administrar” su “deconstrucción”, volviéndose *notorio* a través de la toma de conciencia de su creatividad. En este nivel, actúa como un “espejo de sí mismo”. Para el Hombre, el Arte representa así la “deconstrucción” de “su” memoria creativo-artesanal, y de ahí el “error en la evidencia” que conduce a la abstracción.

El resultado de su creatividad se traduce en lo comportamental, conduciendo al *objeto*, a la *obra*, en tanto que representación de la acción, y a la *obra* que vuelve a devenir el *objeto* de la abstracción por la cual se singulariza la expresión de su conciencia. La *obra* desarrolla la materialización de la capacidad para ir “más allá” de

⁵ Ver Esquema 1 –Visión- al final del artículo.

⁶ Marco, por “*Socle*”, literalmente, zócalo. (N. del T.)

⁷ La experiencia del Profesor Lenneberg (1975) con Sarah, un chimpancé educado por su equipo que fue capaz de adquirir alrededor de 1000 signos diferentes, mostró que cuando entró en relación con jóvenes de su especie (y todavía menos con los de las otras especies) era incapaz de hacerles aprender lo que sabía. El fenómeno inverso se produce, porque su memoria se ha construido sólo por el aprendizaje mimético, encontrándose el chimpancé aislado en una primera fase, y recuperando después su estado primario que le permite resocializarse con sus semejantes. Ver también los escritos de Jane Goodall, y sobre todo, *L'école des chimpanzés* de Roger Fouts, Stéphen Tuckel Mills, Jane Goodall, en *Essais et documents*, 1998.

lo visible, como por ejemplo la relación *armónica* y *sinfónica* (de *sinfonía*) entre los sonidos preexistentes en tanto que entidades constitutivas de las músicas “inventadas”.

2. Lo sensorial: Imágenes, imaginarios y memoria

El monolito cerebral, sus “polos”, que constituyen la red sensorial y sus ramificaciones, permiten la *configuración de lo imaginario* y los diferentes tipos de *visiones* que producen las *sensaciones*. Recordemos lo que ha sido ya señalado, es decir, varios aspectos de cuanto representa la *sensación* productora de *visiones*, especialmente la constitución “volumétrica” en profundidad de una cartografía que se asemeja a una colmena de abejas, según la homogeneidad y la coherencia entre la geometría de las células y la “resonancia” de las unas con las otras.

Con respecto a la *sensación*⁸, existe de este modo una diferencia de interpretación que merece ser puesta en evidencia. La gran mayoría de las investigaciones científicas abordan el tema a partir del aparato oculomotor y del conjunto del sistema funcional neuro-visual, o dicho de otro modo, según una “normalidad” anatómica, fuera de lo que nosotros consideraríamos un handicap.

En la “normalidad” convencional, por ejemplo, el córtex frontal, el hipotálamo, etc., guían nuestros modos de comportamiento a priori, mientras que a posteriori el funcionamiento cerebral anticipa los procesos post-*perceptivos sensibles*, por la cartografía neuro-axial y sus trayectorias específicas codificadas. Los resultados se traducen parcialmente por el tratamiento funcional de las relaciones cuantitativas, que son específicas de las configuraciones anatómicas, siendo ese tratamiento con frecuencia reproducido en el arte rico en imágenes, o en lo que yo llamo *arte de las posturas*. A diferencia de la *sensación intuitiva*, el doble sentido de la interactividad se desarrolla desde el “exterior” (el medio ambiente en tanto que “soporte” de la proyección) y desde el “interior” (que significa “el alma”) como un reactivo “*pnéuma*”⁹.

En lo concerniente a nuestro tema del “espejo”, podemos clasificar esta ramificación sincronizada durante su distribución cerebral, en dos grandes tipos de comunicación – características de las capacidades mnésicas¹⁰ de cada sector neuronal y

⁸ La propuesta de esta reflexión se funda en investigaciones recientes en neurofisiología (G. Rizzolatti, C. Sinigaglia – *Les neurones miroirs*, Ed. Odile Jacob, 2008), pero desde el punto de vista filosófico, a partir de los principios de Anaxágoras y hasta Malebranche, pasando por las observaciones de Galeno (que se revelan, hoy, superadas y erróneas en virtud de ciertas demostraciones).

⁹ Investigaciones recientes respecto a los neurotransmisores y el hipotálamo muestran que el *pneuma* de Galeno puede descomponerse en sodio, potasio o calcio, ión, acetilcolina, dopamina o noradrenalina, etc...

¹⁰ Las capacidades mnésicas se resumen en varios tipos de memorias: procedimental (automatismos

axiomático: la *memoria pasiva* y la *memoria reactiva*—. El ejemplo que sigue se basa en el proceso que reúne lo que pertenece a lo *pasivo* y lo que es propio de la *reactividad*, en el caso en el que la acción es conducida por la visión ocular. Sosteniendo la misma mirada en un espejo, yo me veo según mi capacidad ocular en una superficie bidimensional –después por construcción, tridimensional– y adapto constantemente mi visión con el fin de completar el volumen, añadiendo otros tres espejos, detrás y lateralmente con respecto a mi cuerpo. Mi aparato oculomotor transmite al cerebro varias imágenes sucesivas que le permiten fabricar “artificialmente”, por un *esfuerzo*, un conjunto coherente, “pegando” los fragmentos. Pasar de un fragmento a otro, forma la conciencia a través de la memorización de imágenes sucesivas. Yo hago entonces un *esfuerzo*, para existir por completo a través de una visión del conjunto del cuerpo, reuniendo lo que está en el campo de mi visión, completado por cuanto es “secundario” y modificado por la imagen memorizada. Descubro un cuerpo que yo mismo me atribuyo y que me otorga una identidad material pero “en otro lugar”. El ejemplo muestra un acercamiento intencional, ya que mi atención (concentración) se traduce por el esfuerzo de percibir, consagrando el tiempo necesario para “constituirme” visualmente; en otro caso, cuando soy confrontado a este tipo de disposición de los espejos y estoy en movimiento, la relación visual es episódica, es decir, que voy a constituir de manera mnésica lo que he percibido, el “yo”, dicho de otro modo. Voy a proceder de la misma manera que cuando veo una película o escucho una música. Si esta relación es única, entonces es la intensidad de las sensaciones lo que permanecerá, al igual que la noción del esfuerzo, en tanto que si se trata de una percepción renovada, voy a asimilar igualmente los elementos secundarios deconstruyendo los primarios. Sin ir más lejos, recordemos al respecto la importancia de la tesis lacaniana del “espejo” que fabrica el “yo”, desde la primera infancia y que constituye una de las bases fundamentales de la construcción psicoafectiva de la percepción.

Otra característica de los sistemas perceptivos es la cadena de codificaciones que conduce a una suerte de “captación” que geometriza y cuantifica por variables los estímulos exteriores –o del “interior” como, entre otras sensaciones, las del *dolor* en algunas patologías—. Los datos son simultáneamente asignados a los diferentes “cajones”, entre los cuales, una primera “memoria directa” desencadena el funcionamiento eléctrico de las redes neuronales, después repartidas de manera sectorizada y “polimodal” en uno, o en las neuronas o grupos neuronales sectorizados. Su reactividad “mecánica” se transfiere de este modo en lo visible comportamental, cuyo origen reside en un conjunto, que denominaré la *memoria creativa*.

Recorriendo el camino inverso, *sobre el plano funcional, esto se traduce en el hecho de que cada uno de estos circuitos aparece implicado en una transformación*

físicos y lectura), episódica (el codificado de la identificación), memoria semántica, memoria de trabajo, aprehensión perceptiva.

*sensorio-motriz particular, o dicho de otro modo, en la “traducción” particular de una descripción de estímulos en términos sensoriales, en una descripción en términos motores*¹¹. En consecuencia esta “motricidad” suscita la *creatividad*, cuyas fuentes mnésicas provienen de la zonas de memoria *pasiva* y *reactiva*, mencionadas anteriormente.¹²

Para comprender mejor el sentido de nuestra exposición, es importante, tal como haremos a lo largo de este artículo, sin alejarnos mucho de la filosofía, entrar concreta y brevemente en ese mundo complejo del cerebro, aportando algunas precisiones. En 2008, grupos de investigación americano-suizos han establecido un primer mapa del sistema de comunicación cerebral–neuronal¹³ y del córtex¹⁴. Las técnicas DSI (*Difusión Spectrum Imaging*) y la más reciente DTI (*Difusión Tensor imaging*) están en la base de esta visualización global, comenzando por el cerebro del ratón.¹⁵ Cuando se habla de las funciones neuronales, éstas se fundan en un conjunto de datos que podríamos determinar literalmente (en resumen, de manera divulgativa) por la *comunicación* –los axones – y la *expresión* – las neuronas–.

¹¹ G. Rizzolatti y G. Sinigaglia.- *Les neurones miroirs*, p. 27, Ed. Odile Jacob ciencias.

¹² Contrariamente a las asociaciones clásicas, W. Wundt concibió por otro lado los procesos mentales como los resultados de síntesis creativas: según él, el espíritu es una fuerza voluntaria y activa. Es por esta razón por la que le interesa la atención, que permite al contenido de la conciencia aparecer con más claridad. Siguiendo a Gottfried Leibniz, denominó a ese proceso “apercepción”. Del mismo modo la Psicología, para W. Wundt, es la ciencia de los hechos de la conciencia, considerados como acontecimientos. Siendo la observación directa el único método apropiado para la Psicología, rechaza lo que denomina la “psicología de reflexión”, es decir una disciplina que se basaría no sobre los datos inmediatos sino sobre el recuerdo de esos datos, falsificado por la reflexión. Rechaza igualmente la tesis de un inconsciente, entidad hipotética inaccesible a la descripción por el propio sujeto, y por tanto concerniente, como mucho, a la neurofisiología.

¹³ Cada neurona está compuesta de un cuerpo celular que integra un nódulo organizado propio de las células eucariotas, que contiene el genoma (cromosomas) que representa la síntesis del ADN y del ARN. Está rodeado de una membrana que lo separa del citoplasma, así como de dos tipos de ramificaciones: las dendritas (arborescencia de la neurona bajo la forma de un filamento corto y ramificado que sirve para recolectar y conducir el flujo nervioso (señal) que proviene de otras células nerviosas (entradas) y un axón, un largo prolongamiento fibroso de la neurona, que conduce el flujo nervioso. El Axón es una larga prolongación que emerge del cuerpo celular de la neurona. Su longitud es variable y puede alcanzar más de un metro. Su extremidad se divide en ramas que se conectan a otras neuronas (salida de las informaciones). Axones y dendritas de neuronas diferentes entran en contacto a través de estructuras especializadas: las sinapsis representan las regiones de interacción entre dos células nerviosas que constituyen un área de unión por la cual el mensaje químico pasa de una neurona a la otra, provocando la excitación o la inhibición de ésta última. La sinapsis comprende también las membranas como muestra el esquema del final, realizado por Graham Jonson Medical Media, Boulder, Colorado.

¹⁴ Cortex es el término médico utilizado para describir la capa externa de un órgano o de una estructura, por oposición a su capa interna.

¹⁵ Leer igualmente la obra *La Souris, la mouche et l’homme*, de François Jacob, Premio Nobel de Medicina. Ed. Odile Jacob, marzo de 1997.

Adornando las definiciones científicas por la poética de los colores, los dos componentes están bañados entre otras por las células *gliales*, y cuando los seres humanos miran la *materia gris*, como dibujo al que el pintor atribuye una coloración, ésta se diferencia de la materia blanca por la coloración que le da la *mielina*. La cuestión que se plantea en este caso concierne a la existencia de un “pintor” de la naturaleza, de igual modo que el “escultor”, que el “ingeniero” y el artesano de las células, etc.... Los dos “soportes” citados anteriormente y la red de las *dendritas*, forman así la articulación de intercambios extremadamente complejos que se reparten sobre el conjunto del cuerpo. El cerebro utiliza estos “lugartenientes” para estar informado, pero administra también las reacciones de estas bases, que poseen una cierta “autonomía” para regular las perturbaciones. A esto se añaden, por ejemplo, los aportes químicos de los *neurotransmisores*, de los “*péptidos*”, etc., que determinan cuantitativamente la cualidad de la representación y revelan “El humor de sí mismo” al mundo visible.

Este vistazo rápido revela varias funciones que nos interesan, especialmente la *comunicación* (organización) y la *expresión* (movimiento) de la *imagen* y de lo *imaginario*, que se sustentan sobre lo que podríamos denominar *reencuentro*. En el dominio del arte, ya sea pictural, musical o cualquier otra *arquitectura* del pensamiento, este *reencuentro* permite localizar la intensidad a partir de la cual nuestra reactividad se vuelve expresiva, transitando por la comunicación.

Esto confirma la idea de que para todo elemento celular (así pues, organizado) de un Ser vivo, se trata de desvelar permanentemente los datos identitarios que abren las vías de comunicación; lo que concierne esencialmente a la *mecanicidad* del movimiento, y no a una definición cualquiera de trayectoria a priori. Esta fase de experimentación de las diferentes posibilidades de los “reencuentros” corresponde a la integridad del comportamiento celular. Induce los movimientos “constructivos”. De todas formas, el único límite de estos “movimientos evolutivos” es formulado por la relación *volumétrica* entre el *espacio* y la *superficie*. Esta relación determina las cualidades de todos los parámetros que representan los valores y la permanencia de los elementos evolutivos internos al cuerpo, y traduce en gestual cuanto designa al objeto.

Transfiriendo todo esto al conjunto del “ser vivo”, los fundamentos dialécticos de la constitución de los “cuerpos complejos” comunicantes, que engendran *Seres provistos de lenguajes, pone en juego, desde un punto de vista filosófico, las nociones de interactividad, de determinismo y de indeterminismo*. Dicho de otro modo, el *movimiento* es significativo con respecto a la *acción* por medio de los *estímulos interiores y exteriores*.

Tal como habíamos precisado con anterioridad, vamos a intentar explicar, a través del análisis cognitivo, cómo la “imagen” deviene hoy la fuente de un *bienestar* o un *malestar* político, interpretado por y desde el juicio estético.

Para continuar esta interrogación sobre la “naturaleza” del hombre creativo, ensayemos una nueva hipótesis:

Si yo fuera solamente una “cosa” animada, no aspiraría jamás a *comprender* para convertirme en un Ser Humano que, por su visibilidad, crea su Historia, la recibe, la percibe y se sitúa en la pluralidad de su conciencia. Por otro lado, no tendría jamás conciencia de que soy una obra a la vez teatral, cinematográfica, sonora, producto de un curioso “encuentro” de elementos químicos, gases y radiaciones primarias, provenientes de cuerpos inertes exteriores y desarrollados, o en curso de desarrollo, gracias a su *potencial* de movimiento¹⁶.

Las trayectorias complejas de estos elementos en *movimiento* deben cruzarse en algún momento para “comunicar”, para más tarde imitarse¹⁷, unificarse y replicarse, para confrontarse, para oponerse con el fin de protegerse, para encontrar la complementariedad de sus identidades y sus funciones determinadas o indeterminadas, para sobrevivir, para “morir” volviendo invisible el “yo mismo”, para constatar lo imaginario en ausencia incluso de la “luz”, transformándose en elementos compuestos a la búsqueda de las funcionalidades y siguiendo el potencial de la modificación de los “cuerpos”, para revivir “en otro lugar”, más allá de “mi” *conciencia inmediata, la del Ser presente*. En resumen: un “universo” en el cual la *política* de la gestión psicoafectiva de mi *persona en tanto que entidad*, significa ya “la imagen” animada¹⁸, visible o invisible, de una sensación de movimiento de los contrarios, *pasado – presente – futuro*.

Por transposición en el dominio *político* de la Ciudad, encuentro mi identidad fundada sobre la “memoria” física representada progresivamente, edificada progresivamente y a partir de la cual se decantan las “figuras” sometidas a mi entendimiento y constitutivas de mis comportamientos comunicantes.

Bajo el punto de vista de la poética o imaginando la presencia de los “otros” que me rodean y que justifican mi identidad genética, voy a citar a Voltaire¹⁹: “*Buscamos aclarar cómo nacieron las principales opiniones (según la etimología griega) que unieron las sociedades, que inmediatamente después las dividieron, que*

¹⁶ Los iones de sodio y potasio que atraviesan los canales los canales del axón o de la membrana post-sináptica son los mismos en el agua marina que en el interior de la neurona. Las moléculas de los neurotransmisores y de sus receptores están compuestas de carbono de hidrógeno, de oxígeno y de ozono que no difieren nada en otros seres vivos. El sistema nervioso se compone –y emplea para funcionar– la misma “materia” que el mundo inanimado... En “L’Homme neuronal”, Jean-Pierre Changeux, Ed. Hachette Pluriel Sciences, 1983.

¹⁷ Porque si algunos –los unos a través del arte, los otros gracias al hábito– imitan por los colores y las figuras numerosos objetos, reproduciendo su imagen, si otros lo hacen gracias a la voz... todos llevan a cabo la imitación por el ritmo, el lenguaje y la melodía... En Aristóteles, *Poética*, Libro I.

¹⁸ Platón en *La República*, Libro X – El ejemplo del “lecho de Sócrates”: la forma y la copia...

¹⁹ Voltaire: Discurso preliminar del *Essai sur les moeurs* que se titula *Filosofía de la Historia*, en *Mél. Hist. Fragm. Hist. X*.

*las armaron a las unas contra las otras; buscaremos todos estos orígenes de la naturaleza, no podrían estar en otro sitio.*²⁰

Yo me permito añadir que no podrían estar en otro lugar que en “mí”, en una constitución química, orgánica, funcional, fisiológica y sensorial. Esta unicidad del “yo reactivo”, da lugar a la diversidad cuando yo me sitúo “en otro lugar, frente a mí” y me percibo; porque *percibir* es un hecho inducido en mi cuerpo, usando de todos mis sistemas constitutivos, a fin de situarme a través de la existencia de los semejantes. Pero comprender me es vital, por lo que significa con respecto a las capacidades mnésicas y sus potencialidades.

Octavio paz escribía a este respecto,... *La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La memoria es un presente que nunca acaba de pasar.*

Con claridad, diríamos que yo soy constituido por el sentido de los movimientos, tengo “naturalmente” el potencial de comprender y por esto me integro en el camino que conduce a “la invención” de los medios y más allá, a la “creación” en todas sus formas, haciendo uso de las *figuras* que mi *conciencia asocia a las de mi inconsciente. Lo importante no es escribir* (ya que nosotros somos “escritos”) *sino comprender*, afirmará el filósofo, muy poco conocido, Alexandre Dragomir.

De este modo, el “yo” recorre incansablemente el camino entre la “invención” de los medios y la “creación” en todas sus formas, usando elementos de mi *conciencia que se asocian a los de mi inconsciente*. Mis *neuronas espejo*²¹ están ahí en parte para asegurarme la posibilidad y la elección de “materializar”, de asumir o no, la acción de mi imaginario –engendrado por las capacidades mnésicas–, y de sintetizar los fenómenos físicos y los lenguajes codificados en *imágenes “claras”*. Mis “invenciones” tecnológicas y sus soportes, me han permitido no solamente poseer una multitud de posibilidades de “verme”, sino también de estigmatizar el funcionamiento de mi *memoria*. Por ejemplo, estas mismas “neuronas espejos” me permiten aprender por imitación, lo que precisa el investigador Marc Jeannerod, en un artículo consagrado al análisis de la *imaginación motriz*²²: *Piénsese, por ejemplo, en un alumno que, inmóvil, observa a su profesor ejecutar con el violín un pasaje complicado, consciente de que enseguida tendrá que ejecutarlo él también. Con el fin de reproducir los movimientos rápidos de las manos y los dedos del profesor, el*

²⁰ Parménides (pitagórico) opone así la *lógica* a la experiencia: la *razón* es según él el criterio de la *verdad*. El pensamiento –él identifica *alma* e intelecto–, siguiendo las reglas de la *lógica*, establece así que el Ser es, y que de él se predicen atributos no contradictorios: es inteligible, no creado e intemporal, no contiene alteridad alguna y es perfectamente continuo. Si esta concepción del ser pertenece al orden del pensamiento, Parménides la presenta también como una realidad física, finita y esférica. La doctrina de Parménides no aporta sin embargo explicaciones relativas al origen de los seres.

²¹ Las *neuronas espejo* representan las capacidades pluri-modales de algunas neuronas que reaccionan y registran los datos pero que no producen forzosamente la acción; es este aspecto el que podemos clasificar en el dominio de lo posible.

²² M. Jeannerod, 2004.

*alumno debe poder formarse una imagen motriz. O, según Marc Jeannerod, las neuronas responsables de la producción de estas imágenes motrices serán las mismas que aquellas que se activan durante la planificación y la preparación del alumno de su propia ejecución. En otros términos, la activación de las neuronas espejo engendraría una “representación motriz interna” del acto observado, de la cual dependería la posibilidad de aprender por imitación*²³.

Al abrir la envoltura del “yo”, he atravesado el espejo para encontrarme “frente a mí mismo”, convirtiéndome en mi propia reproducción “virtual” y materializada; he extendido mi poder y mi capacidad de sentir, de dar vida inteligente a los “objetos” hasta recrear mis propios órganos. El camino recorrido comienza de manera *reactiva*, después *proyectiva*, alargando el *espacio de lo imaginario*, y siguiendo un recorrido piramidal que se corresponde con mi propia constitución. He comenzado desde el “exterior”, al que he atribuido una *visibilidad de apariencia*, que me permite reaccionar, es decir, observarme, percibir los movimientos a partir de un cuerpo único, de una entidad; después me decodifico fragmento a fragmento, sistema a sistema, etc... Todo esto comienza siempre por la práctica de los diferentes tipos de *lenguajes* post-reactivos, que significan las características y especificidades de los movimientos constitutivos de la *geometría* de lo imaginario²⁴. Podríamos decir que la codificación es el fundamento de estos lenguajes en los que lo *imaginario* es la abstracción del sistema. Dialécticamente esto determina lo que denominamos la Escritura y acentúa la diferencia con la “notación”. En este sentido, esta relación dialéctica asegura “el equilibrio” de los grados de lo imaginario, cuyos límites se sitúan en la relación entre la “normalidad” y lo “anormal”, que definimos con la palabra *locura* o que clasificamos como patología cuando atenta contra el “sí mismo” y contra el prójimo.

Por otro lado y con frecuencia, es por el prójimo por quien se juzga el grado de una patología comportamental del “sí mismo”. El imaginario es también toda cosa que no puede encontrar un sentido materializable en una forma cualquiera, y que permanece en cada ocasión como “el absoluto” vital de la complejidad funcional. Dicho de otro modo, en cada ocasión que yo retorno sobre “mí”, esto forma parte de un proceso “cinetográfico” preexistente en la “memoria” que conduce a una suerte de Imagen sintética que representa la creatividad.

²³ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia.- *Les neurones miroir*, Ed. Odile Jacob, 2008.

²⁴ Bever et Chiarello (1974) han estudiado el papel de los hemisferios en la práctica de la música. Utilizando una música percibida por uno o por otro oído (de hemisferios opuestos) han descubierto que los sujetos familiarizados con la música reconocen mejor la melodía con el oído derecho, mientras que sucedía al contrario con los sujetos desprovistos de educación musical. Sin embargo, en lo que concierne a la apreciación de la calidad de la música, es el oído izquierdo el que ofrece mejores resultados. Yo veo aquí un argumento a favor de la hipótesis que afirma que el hemisferio izquierdo es dominante en los procesos analíticos, y que el derecho lo es para los procesos holísticos. En *Evolution du cerveau et la création de la conscience*, para John C. Eccles, Ed. Fayard le Temps des sciences, 1989.

3. El Hombre creativo y su naturaleza

Cuando en 1997, hemos reflexionado con la Profesora y gran amiga Ana María Leyra, sobre la necesidad de replantear las bases universitarias de la investigación sobre el tema de las relaciones entre la escritura y la imagen, bajo el nombre del programa *La Europa de la escritura y la imagen*, la cuestión fundamental era, y continúa siendo en lo que a mí concierne, proseguir la temática de los grandes trabajos conjuntos del Profesor neurólogo John Eccles y del filósofo Karl Popper, sobre el tema del *hombre creativo*. A este respecto, yo propongo atribuir el sentido de la palabra “creativo” a la tarea del ser humano (cuanto le es vital puesto que lo constituye fisiológicamente) y a su acción singular que él mismo debe afirmar; acción percibida y entendida por los otros vertebrados.

Para obtener el “reconocimiento” de “su propia existencia” en un entorno dado, *debe* “integrar” y sobre todo *provocar* modos comportamentales similares, pero también corresponder a criterios “naturales” similares. El Hombre debe *modelizar* –*contrapoder* consecuente del *poder singular del Ser*–. Esto implica que debe ser *inventivo*, o que puede identificar – por oposición a los modos de funcionamiento miméticos – y realizar puntualmente la correspondencia entre las propiedades reactivas de su *imaginario* y el hecho de asumir sus *invenciones*.

Erigiendo una “pirámide” para formalizar el razonamiento aristotélico y el dualismo platónico a través del discurso de Sócrates, podemos constatar que lo que culmina al organismo monocelular, corresponde a *aquel* que edifica; un grado más abajo reencontramos al *artesano* cuyo rol consiste en usar la escisión celular para fabricar a partir de un “movimiento reactivo” que no le pertenece; más abajo todavía, se sitúa el *pintor* que da la apariencia del movimiento del origen; en cuanto al poeta que se coloca como sustituto de la abstracción de Dios (según la identificación de los judeo-cristianos), es expulsado de la Ciudad. La interpretación de esta alusión a Sócrates, en el mundo de hoy, expresa la saturación del espacio de lo imaginario del “pintor”, que vuelve incansablemente sobre las funciones del artesano, a la búsqueda del juicio estético, hasta aprehender la entidad suprema. Su voluntad no puede más que reaccionar en un sistema de valores y su malestar resulta de esta contradicción, porque el espacio complementario de lo imaginario –sumergido por los datos del sistema– no puede encontrar su complementariedad más que en el “espejo” de su conciencia.

Los conocimientos históricos, la historicidad de los conocimientos adquiridos hoy por la educación, no son ya complementarios de los medios de información. A esto se añaden los “mensajes” codificados que estimulan o llenan permanentemente el espacio de la evolución.

Entre los comportamientos sociales comunitarios en la Ciudad y la creatividad del ser humano, se desarrolla de este modo una relación de fuerza en la cual la obra

considerada artística se diferencia permanentemente del sentido de la palabra laborar; la acción representa así el movimiento inalterable de un sistema y la creatividad de la abstracción del movimiento durante su proyección en un espacio ficticio.

Recordemos brevemente que “lo invisible”, la “creatividad” del hombre en particular, se presenta como una progresión del potencial de la voluntad, a partir del estado primario común a toda especie. Esto –química, eléctrica y radiación– se funda sobre una codificación específica y cuantitativa muy compleja, que, después de la identificación y la mecanicidad de los soportes neuronales activos (“espejos”, bi-modales y tri-modales) representativos de las diferentes zonas de memoria especializadas, llega hasta la complejidad de los diferentes tipos de comunicación, engendrando a su vez “lenguajes” *exteriorizados* que se desarrollan a lo largo de su existencia. De este modo el Hombre sólo puede ser creativo más allá de sí mismo.

En consecuencia, mucho más lejos en el proceso de desarrollo, aprender a “funcionar” en el entorno de sus semejantes (los de una misma especie), representa la *política y la gestión de sí mismo*, en la que la mayor parte de las funciones y las “realidades” imaginadas y percibidas se encuentran reproducidas y hechas *visibles por lo que llamamos “culturas”*.

Es necesario entender por la palabra desarrollo, un proceso fluctuante desde el punto de vista de los valores históricos, pero paradójicamente interpretado y reconocido de manera universal.

A título de ejemplo, una sucesión de imágenes no puede ser más que un desarrollo constante de alguna cosa, percibida y sintetizada por la conciencia (política) y determinada en una escala de valores según el entendimiento general (interpretación estética).

Partiendo de la creatividad primaria fundada en la adquisición de automatismos, que permite existir y que se manifiesta desde el nacimiento (después de una primera *vida acuática* en lo que concierne a los mamíferos, pero también a todas las especies que nacen asociadas a la presencia del agua), y hasta la culminación tecnológica de hoy en día, la política de esta evolución natural, consiste en “ver”, materializando lo existente con el fin de mostrarlo. A este respecto, precisemos la importancia de las materias orgánicas formadas de sustancias fabricadas por los seres vivos, ricas en átomos de carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno. Por ejemplo, los glúcidos, prótidos y lípidos son sustancias características de la materia orgánica. En todo caso, una célula de carbono no puede ser más que un elemento en el que la trayectoria puede o no cruzarse con otros elementos. Por ella sola, no puede constituir un ser vivo, mientras que en sí misma es un elemento vivo. Será necesario llegar a la homeostasis con el fin de obtener el equilibrio dinámico que nos mantiene con vida.

Tomemos otro ejemplo: la creatividad del movimiento primario entre un líquido y un gas no produce forzosamente la “vida” tal como la imaginamos a través de

un “cuerpo” visible y normalizado. Esto no produce tampoco una *cultura*, a pesar del intercambio de codificaciones moleculares, pero puede constituir la iconografía de un fenómeno exterior que signifique un valor determinado.

Un cuerpo humano constituido, no puede ser más que lo que su constitución le permite; salvo cuando su red sensorial asociada al sistema neuronal, en la que el desarrollo se funda sobre capacidades mnésicas, le permite sobrepasar la mecanicidad del funcionamiento vital. El *artesano* expresa su creatividad y “engendra” la acción del pintor. Se opone de este modo a la “naturaleza”, por el imaginario de la cultura.

4. De la “célula” a la pluriculturalidad

Desde los primeros grandes “viajeros”, como *Lucy*, la asociación entre la exploración y los medios políticos y económicos caracteriza al Ser Humano. Gracias a esta “alianza” entre la búsqueda de conocimiento y el desarrollo industrial de los medios de comunicación – a menudo no sincronizado con los desarrollos culturales y sociales, pero impuesto–, el ser humano vive hoy en día en *una* realidad pluricultural.

El término “mundialización”, muy a la moda y utilizado en todas las ejemplificaciones de una “crisis del progreso”, muestra igualmente la adquisición de esta conciencia formada, perfilada por “*la imagen de lo real replicado*” a partir de la *información* y que permanece en la *verosimilitud*, ya que a la vez, “la imagen” estigmatiza y fija las culturas, contracta los espacios, los vuelve lineales, y *fragmenta* los datos temporales (históricos). Paradójicamente, este fenómeno nos reconduce, en el dominio estilístico y formal, a una vuelta a los “límites” de la “escena teatral” por oposición al espacio de la Ciudad, convertido en el espacio identitario circunscrito a partir del cual se manifiesta lo imaginario del individuo. Desde el punto de vista humano, la imagen deviene así el elemento de referencia “universal”, salvo para la cultura que ella representa y por la cual se convierte en una propaganda. Esta referencia es destructiva para la Historia y para el espíritu de conservación específicos de las culturas ancestrales, ya que los resume con el fin, por una parte, de permitir el entendimiento inmediato, y por otra, de suscitar la verosimilitud de lo sentido en ausencia de lo vivido, fuera de toda experimentación y toda adquisición progresiva de elementos identitarios fundamentales de la memoria de la evolución histórica presentada como “muerta”.

Estas “nuevas *imágenes políticas*” de nosotros mismos, a diferencia de las otras, que nos diferencian a través de una multitud de criterios de lenguajes, iconográficos y *políticos*, constituyen una “memoria” fragmentada de la Historia humana, dejando a “lo imaginario” cuanto constituirá a posteriori nuestra reactividad, “en

otro lugar” de la verosimilitud. No puede ser una *verdad* sino sólo una apreciación *estética* que yo le atribuyo a un momento dado, en el que convergen los parámetros complejos y relacionales entre el “yo mismo” y el exterior (lugar, luminosidad, etc...).

En este sentido, todos los criterios de diferencia y de homogeneización que han permitido esta conciencia y que comprometen nuestras reacciones a posteriori, provienen de la gestión de la relación entre la formación del “sí mismo” (la escritura) y la definición humanista de la palabra *política* de nuestra visión cultural (notaciones) confrontada a la *macro-percepción* que estimula lo imaginario.

Recordemos que esta “macro-percepción” es esencialmente desarrollada por la facilidad de la movilidad geográfica y en relación con la reducción progresiva de las duraciones de los recorridos. Esto modifica “el reloj” biológico, que mide la noción *espacio-temporal*, constituyendo de este modo la relación de intelección entre lo *real* salido de nuestro imaginario y la materialización por la *visión*.

Volvamos un momento a la cita de Voltaire. Se dirige al hombre socializado, que se interroga sobre el origen de sus comportamientos y que hoy en día se reencuentra, entre otros cuestionamientos, confrontado a la *política de la Imagen en tanto que escritura* y a menudo *transformada en obra de arte*, lo que la vuelve, paradójicamente, a la vez universal en su relación paradójica con la *naturaleza*, e identificable a través del fundamento de los lenguajes que él mismo “inventa” a posteriori reproduciendo progresivamente cuanto él mismo ES.

El Hombre se redefine continuamente en relación con la esencia misma de esta *mónada* de la que ha salido. A través de la superficie visible y en apariencia fragmentada geográficamente, los seres humanos se *diferencian* entre ellos voluntariamente *creando sus tradiciones culturales* a partir de los elementos específicos de las capacidades “funcionales” del sistema sensorial. Esto atribuye al Arte la consistencia de sus representaciones, cuando sobrepasa el nivel del *artesano* apropiándose del nivel del *creador*. Este punto tiene una enorme importancia cuando se intenta definir el Ser humano como creativo. En este sentido la “normalidad” de lo funcional sensorial, tal como nosotros lo aprehendemos para admitir que existen diferencias patológicas, no permite llevar a cabo un análisis objetivo en el dominio artístico, pero representa las obligaciones deterministas, entre las cuales la palabra “política” designa la regulación de las relaciones de fuerza entre lo imaginario que conduce a la creación, y sus orientaciones en conjuntos socializados.

Vamos a tomar, muy brevemente, dos ejemplos de patologías específicas de este aspecto de las cosas, con el fin de expresar el hecho de la obra realizada por el *hombre creativo*, en tanto que abstracción de la *naturaleza* y sobre todo como representación conflictiva entre la apropiación del poder del “creador” que recorre el camino que le separa del *artesano* al *pintor* – magistral ejemplo de Sócrates. Por otro lado, la adquisición del poder salido de la *conciencia creativa* del ser humano –fren-

te a la mecanicidad reproductiva— inspira (incluso hoy en día a través del discurso del Papa Benedicto XVI) muchos textos institucionalizados por los poderes religiosos y fundados en el miedo a perder el poder del saber y de los conocimientos. No olvidemos que los grandes investigadores de la Antigüedad, como Nemesio²⁵, proponían acercamientos en los cuales “el enigma” del o de los Creador(es), permanecía como algo sobrenatural sobre los mortales. Los hechos científicos eran interpretables en los límites de la “fe” y el secreto de los conocimientos se reservaba para aquellos que se beneficiaban de la gracia divina.

Sin extraviarnos demasiado en los meandros políticos de la Ciudad, comencemos por el ejemplo que a menudo constituye un referente de la normalidad visual²⁶, que consiste comúnmente en considerar el “handicap del pintor”, es decir, *la ceguera*. Este “handicap” de un artista pintor es muy complejo ya que puede ser genético o patológico, y también porque existe una gran diversidad de grados de disfuncionalidad visual. Vamos a tomar el “caso” de quien no posee ninguna “memoria visual”, es decir, ciego de nacimiento. Ser ciego y pintar es en apariencia un oxímoron del lenguaje corriente. Las “razones” de la verosimilitud se refieren sobre todo a la noción de superficie ocupada por la obra, de color y sobre todo de un tema reproducibile en ausencia de visión. Lógicamente, para un ciego que pintara, esto implicaría medios técnicos o humanos exteriores, con el fin de evaluar algunos parámetros clásicos. Pero ¿acaso la notación de una imagen replicada remite a la escritura, o dicho de otro modo, al Arte de presentar el “contenido” imaginado por el conjunto de las funciones de lo Imaginario? Sin ninguna referencia a la interpretación religiosa, respondemos afirmativamente, omitiendo que el Alma no es una notación sino, sobre todo, lo que permite inventar las notaciones. Se da entonces que un *creador* que no “ve” gracias a su sistema ocular, pueda “ver” gracias a su imaginario, cuyos *medios* (modus) son los de otros sistemas sensoriales que producen la *imagen* de la expresión²⁷.

²⁵ Nemesio fue, en el siglo V, obispo de Emesia, en Siria, y fue un teólogo y filósofo cristiano. Hizo estudios médicos. Convertido al cristianismo, fue elegido obispo de Emesia (hoy Homs, en Siria), hacia el 400. Murió hacia el 420. Su obra, escrita en griego, el Tratado sobre la *Naturaleza del hombre*, fue traducido al latín hacia 1070, y tuvo una gran relevancia en la Edad Media, pero fue atribuido por error a Gregorio de Nisa. Rechazando la teoría materialista, Nemesio concluye que el hombre esta compuesto de un alma y un cuerpo, principios separados pero simpáticos; el hombre es inmortal en el origen, mortal después del pecado. Combina a Platón, a Aristóteles, y al estoico Poseidonio de Apamea, y atribuye a cada parte una función específica: la imaginación y las sensaciones a la parte anterior, la reflexión a la parte mediana y la memoria a la parte posterior.

²⁶ Conforme al Esquema 1 que figura al final del artículo. Este esquema presenta las trayectorias entre el objeto percibido invertido, después reconstruido por el dispositivo oculomotor y transmitido a las regiones neuronales (prefrontales, frontales y corticales según la figura) con el fin de identificar, constituir la materia compuesta del “entendimiento”.

²⁷ Documentación: Franco Lepore, director del Centro de investigación en neuropsicología y cognición (conjunto de actividades intelectuales y de procesos que se relacionan con el conocimiento y la

El resultado de su obra, la escritura sensible por la cual intentará expresar su sentir, no será inteligible en la inmediatez, porque representará la *deformación*, por no decir “el error” que vuelve inclasificable estéticamente a la obra, sin precisar que fue realizada por un “ciego”. Una de las constataciones posibles es que la obra del hombre creativo no está destinada a ser comprendida, sino sentida en una relación con los otros, en el interior de espacios-tiempos y no en la inmediatez del contexto de *desinencia de los lenguajes*. En caso contrario, el resultado deviene usual, o dicho de otro modo, un uno particular que debe insertarse en un contexto forzosamente socializado y normalizado, a imagen de la mecanización de la edición que formatea el libro destinado al uso de la lectura.

Otro ejemplo es el del instrumentista o compositor sordo. También, en apariencia, un oxímoron. La actividad creadora de este artista afectado de sordera parece más fácil que la del aquejado de ceguera. Pero, paradójicamente, el hecho de ver no es una condición fundamental para el hombre creativo.

Para el compositor, esto puede convertirse en un handicap estilístico suplementario, porque será capaz de registrar por la visión, la *mecanicidad*, la historicidad tipográfica y muchos otros parámetros físicos, espacio-temporales²⁸, etc., que lo colocarán en una situación más fácil en relación a la estética inteligible y clasificable en el dominio de la visión normalizada y socializada; dicho de otro modo, en los límites de una subjetividad fundamental a partir de la cual tendrá la posibilidad de elegir entre lo conceptual estético y la experimentación a partir de lo conceptual, redefiniendo los parámetros estéticos. Tendrá múltiples elecciones y la espontaneidad de su arte será el mismo problema que tuvo el célebre Beethoven. A este respecto, el *genio* del compositor alemán muestra, por el significado mismo de la palabra *genio*, que la obra de arte es una “fabricación” creativa usando medios de la

función que lo ha realizado), del Departamento de Psicología de la Universidad de Montreal, integrado por Maryse Lassonde y los doctorandos Frédéric Gougoux y Patrice Vosse, de la Universidad McGill, dirigidos por Robert Zatorre.

²⁸ Cuando se habla de espacio-temporal, es necesario incluir igualmente la noción de velocidad de la percepción sensorial. A este respecto, podemos determinar la dialéctica del *tiempo*. Tomemos el ejemplo de la visión: la medida inferior a la segunda –para fabricar la imagen del objeto– representa un primer aspecto ligado a la función de la identificación y de la acción. La primera duración del tiempo que llamaremos “sección – tiempo 1” se funda simultáneamente sobre “la inexistencia del tiempo” en física cuántica (fenómeno de intrincación) – lo que nos remite a la experimentación efectuada en la Universidad de Ginebra en 2003, por el equipo compuesto por Nicolas Gisin, Hugo Zbinden, Valerio Scarani y André Stefanov; investigaciones efectuadas desde 1982 por Alain Aspect y Antoine Suarez (Lab. De Física cuántica de Zurci). La experiencia consistía en un haz láser que reflejado por un espejo, penetraba en el interior de un cristal, lo que producía la emisión simultánea de dos fotones correlativos tomando dos circuitos diferentes. La medida de los puntos de convergencia y anti-correlación durante los movimientos del espejo, han sido analizados por un ordenador que recogía las variables. Esto señala que estas correlaciones son producidas sin diferencia de “tiempo”; dicho de otro modo, el tiempo permanece “estancado”. (Proposición dialéctica: $0 = -1 + 1n / +1n - 1n$ a la vez una iteración y una progresión).

naturaleza y no la *naturaleza* por ella misma. En cuanto al intérprete instrumentista o cantante, concentrará su atención sobre el “tacto” o el control imaginario de la emisión vocal, con el fin de obtener un resultado que está fuera de su capacidad de oír. Así pues, la “ejecución” estará determinada por lo imaginario, ya que el resultado sonoro se traducirá en la abstracción por la proyección de un sentimiento específico de sí, tomando en cuenta los aspectos vibratorios y los parámetros físicos de los sonidos de manera *intuitiva y proyectiva*.

En lo concerniente a la identificación, a través de la palabra, de la imagen de un objeto percibido, citemos el caso de M.Z.²⁹, con el fin de mostrar que la disfuncionalidad de las transmisiones entre diferentes zonas cerebrales, produce incoherencias en el significado pero no en la identificación del uso de un objeto.

Cuando se ha pedido a M.Z. que identifique objetos como un cepillo de dientes, un tenedor, una pipa, un peine, etc., él ha respondido invariablemente: “un termómetro”. Sin embargo M.Z utilizaba el tenedor para comer, el pincel para pintar, el salero para salar su sopa, la pipa para fumar..

M.Z era también incapaz de leer después de un accidente vascular provocado por un coágulo formado en su arteria cerebral posterior izquierda, y que había lesionado irreparablemente esta región. A pesar de esto, articulaba y hablaba correctamente; sabía deletrear las letras de una palabra, comprendía lo que se le decía, pero no nombraba correctamente los objetos. No presentaba un caso clásico de afasia, marcado por la imposibilidad de expresarse oralmente, ya estudiado por Paul Broca, neurólogo en La Pitié a finales del siglo XIX. M.Z. había conservado intacto su “centro del lenguaje articulado”, pero no podía nombrar correctamente lo que veía, por causa de una lesión parcial de la zona visual. El reconocimiento de los rostros, de las letras, de las palabras, pone en relación zonas más específicas del pensamiento con aquella en la que se constituye la imagen, es decir, la percepción de la “forma” de un objeto, evocado por la palabra en el pensamiento. Desde su accidente cerebral, M.Z. se había vuelto aléxico: había perdido la capacidad de leer. Sin embargo podía escribir. Esta “alexia sin agrafia” había sido estudiada también, desde 1892, por Jules Déjerine, médico en Bicêtre, que no había podido explicar la causa. Después de un examen clínico, la explicación de la afeción de M.Z. se centró en la destrucción de las zonas cerebrales izquierdas del reconocimiento de las palabras y de los objetos. La lectura exige una colaboración estrecha entre los sistemas de la vista y de la palabra, y por tanto M.Z. no podía leer. Un problema que se vuelve a encontrar en la dislexia, que se corresponde con una ligera disfuncionalidad de los sistemas visuales o auditivos.

El hemisferio izquierdo de M.Z. no reconocía por tanto los objetos, pero los utilizaba sin embargo correctamente –tenedor, pincel o pipa–, gracias a un reconoci-

²⁹ *L'Homme-thermomètre. Le cerveau en pièces détachées*, por el Pr. Laurent Cohen, neurólogo del Hospital Salpêtrière. Éditions Odile Jacob, Paris, 2004.

miento implícito efectuado en el hemisferio derecho, pero que no podía ser formulado, habiendo sido este hemisferio desprovisto del “centro del lenguaje”. De una manera más general, la incapacidad de nombrar un objeto puede tener otras causas. Por ejemplo, la memoria del sujeto puede (temporal o definitivamente) no reencontrar una palabra en su léxico. O bien el paciente no puede ya atribuir un nombre, un sentido a lo que ve: pérdida del sentido de las palabras denominada “demencia semántica”. O bien, y este es el caso de M.Z., el sujeto atribuye el mismo nombre a objetos diferentes, lo que llamamos “perseveración” y que se explica –según un modelo eléctrico– por un fenómeno de desconexión entre dos etapas sucesivas del proceso cerebral³⁰.

En este último caso clínico, la *Imagen* percibida no es más que una referencia de la cualidad del objeto designado por lo *imaginario*. La imagen percibida se vuelve secundaria con respecto a las funcionalidades del objeto. Dicho de otro modo, lo imaginario puede construirse por el *tacto*, o por la descripción de un tercero.

Cuando se trata de Arte, se trata de alguna manera de toda la ambigüedad que se produce entre la imagen resultante de las funcionalidades directas del ser humano, y la fotografía que transita por un aparato que imita las funciones visuales. Reflejos de una cierta transferencia del *verbo* (logos) a la obra.

En consecuencia, como lo *imaginario* que posee su *soporte* y su materialidad mnésica invisible (de lo infinitamente pequeño), la *imagen* resulta igualmente de la estigmatización cuantificable por una especie de “resumen mnésico”. Afirmamos así que con respecto a la diferencia de la *expresión sensible (creativa)*, la materialidad de la *imagen* representa la codificación preestablecida de los medios, que orienta hacia diferentes tipos de comunicación: sinaléptica, directiva, informativa, deformante, subliminal por deconstrucción, por fragmentación y recomposición en las *conciencias*. Todo esto se declina por el comportamiento individual y el de las sociedades, acentuando las diferencias en el “mundo contemporáneo”, mostrando con *claridad* la simultaneidad de las “resistencias” según la época y el ambiente que estas sociedades viven y conciben en el presente.

Pero, ¿cómo estas “imágenes” adquieren las *cualidades expresivas y poéticas* que, con frecuencia, descontextualizan los lenguajes y las sintaxis fonéticas, dando así a situaciones de crisis?

¿En qué y sobre todo cómo el “tronco común” específico de cada una de las “naturalezas” de los *Seres*, se diversifica a partir del potencial y de las capacidades que le son propias?

¿Qué representa y cómo se construye “la imagen” desde el punto de vista de una filosofía de las *naturalezas*, fundada sobre el Hombre Creativo por “naturaleza”?

Una pequeña anécdota: recordemos que, al comienzo, los “indígenas” rechaza-

³⁰ *L'Homme-thermomètre. Le cerveau en pièces détachées*, por el Pr. Laurent Cohen, neurólogo del Hospital Salpêtrière. Éditions Odile Jacob, Paris, 2004.

ban la fotografía, con el pretexto de que robaba el cuerpo y el espíritu, hasta que los occidentales plebiscitaron esta nueva técnica artística que permite verse y también ser visto.

Esta actitud de “miedo” visceral por parte de algunas “culturas”, no es más que una interpretación formulada por el desconocimiento del objeto de la “caja negra”, pero engendrada por otra representación de lo invisible sobre soportes iconográficos “naturales” (madera, piedra, mármol, metales). De todos modos, ¿no es también la expresión poética de una cierta concepción de la *realidad*?

El desarrollo creativo del Hombre, su imaginario que él mismo fabrica y representa por naturaleza, funciona en sincronía paralela; después, como hemos mostrado, se diferencia progresivamente de la *naturaleza, porque está expuesta, mostrada a sí misma como un valor del funcionamiento invisible*; dicho de otro modo, al contrario de la afirmación de Voltaire, los orígenes de las *cosas de la naturaleza no existen sino por oposición a las capacidades de transformación de la naturaleza del Ser humano*.

El Hombre se representa progresiva y continuamente en lo que él es realmente; se aproxima a su “contenido” para reproducirlo y “percibir”, y es este enfoque “creativo”, la traducción y la realización de los conceptos, lo que se convierte en la *expresión poética* y no la comunicación. El fundamento de este enfoque reposa en la afirmación de “la propiedad” como un hecho propio de la singularidad del *poder*, y que puede engendrar *carencias cuando se trata de limitar lo imaginario*. En nuestros días, la mayoría de estas “neurosis de defensa” provienen de la imposibilidad de materializar *la escritura de la comunicación directiva o expresiva*, reemplazada cada vez más por diversos tipos de “anotaciones”, o que se transforman socialmente en un “dominio reservado” por diferentes *codificaciones*. Estos “lenguajes” *resumen* por su acción significativa y directiva, ocupan y a menudo rempazan al “discurso”, especialmente a la narración. Vayamos más lejos, afirmando que, asociados a los sonidos o a la música, aportan un *sentido absoluto*. Es uno de los primeros puntos esenciales de nuestro asunto, ya que traduce la función *temporal* fragmentaria y sintetizada de la percepción que los seres tienen de ellos mismos y de los otros, por *naturaleza*.

En este sentido, diríamos que la noción de “visión” está representada por la relación entre la “compatibilidad” de lo existente, del Espacio-tiempo, y las potencialidades específicas que fijan las cualidades que permiten definir los valores constructivos “delante de sí”.

Esta afirmación dialéctica, permite proponer que el Hombre es una “invención” sintética inevitable y programada por el funcionamiento de *su naturaleza*, y que esta oposición engendra lo que *la “naturaleza” no posee: la visión de sí misma, el “espejo”*.

Segunda Parte: Del imaginario al lenguaje y a la creatividad sonora. El fenómeno de la Hipotiposis³¹

La noción de *lenguaje* es un valor complejo a partir de elementos determinados por *movimientos* que dan significado a los sentidos *afectivos*. Entendemos por la palabra “afectivos” tanto la raíz de *afectos*, como la definición sobreentendida de las diversidades funcionales y fisiológicas determinadas o indeterminadas por la emisión de conjuntos coordinados de *stimuli*. A modo de ejemplo y según Porfirio, un *conjunto de movimientos produce sentidos determinados afectivos o comunicantes y en ausencia de toda oralidad*. Es el caso de la postura o de la mímica. Según la distancia que permite oír los sonidos y asociarlos a lo gestual visualizado, todo movimiento se dirige hacia una interpretación sensible y no ligada al lenguaje. Incluso si no comprendemos la lengua, ésta indica la mayor parte del tiempo el sentido del gesto espontáneo.

Esto constituye el proceso de la visión concreta objetiva, o si no, *suscita la apariencia de una pseudo visión subjetiva, simultánea o no*. Esta es una de las definiciones posibles de lo *imaginario* que “fabrica” una *imagen cerebral*, a partir de secuencias almacenadas por el sistema mnésico de las funciones sensoriales. Dicho de otro modo, recorreremos varias etapas antes de poseer una visión de las cosas, con el fin de interpretarlas y comprenderlas. Una de las significaciones más importantes de la palabra “comprender” es un número determinado de señales que desencadenan el proceso de decodificación, o de una memoria del aprendizaje, que conducen al entendimiento; esto se produce con el fin de interpretar el gesto reflexivo, en relación con la respuesta por un gesto que podemos llamar espontaneidad activa. En el dominio relacional entre dos personas, la cualidad expresiva es la que, durante la acción, suscita la memoria en tanto que responde al proceso del entendimiento. De este modo, un gesto es decodificado por la reactividad mnésica, o si no, es memorizable para una futura expresión similar. A través de la articulación fonológica de una frase, el gesto desencadena en el otro una reacción que puede ser expresada por otra representación sensible. La interpretación y la respuesta pueden ser complementarias u opuestas a la palabra: gestual, táctil, onomatopéyica, mimética, etc... Pero pueden ser también desconocidas, es decir, difícilmente memorizables o reactivas, a causa de la percepción de un sentido contradictorio, entre lenguaje significativo y gestual. Por ejemplo, decir “llego” mirando a una persona y partir al mismo tiempo. O si no otro ejemplo: una gestualidad sincronizada con un aumento de

³¹ La Hipotiposis pinta las cosas de una manera extremadamente viva y enérgica. Las coloca de algún modo *sous les yeux* y hace, de un relato o de una descripción, una imagen, un cuadro o incluso una escena viva. La hipotiposis es un desarrollo de la imagen en el doble sentido de la acepción: imagen visual e imagen retórica (metonimia o metáfora). las comparaciones y las alegorías serán a menudo hipotiposis, cuyo sentido contrario es la esquematización.

intensidad sonora y de palabras que significan un estado dramático de cólera, recibe una respuesta por una gestualidad espontánea reactiva, desprovista de expresión oral –una actitud de *postura* que forma parte, por ejemplo, del espectáculo en vivo, por oposición a la escucha de una obra grabada–. La apreciación estética de una obra vocal, instrumental, o ambas a la vez, incluye igualmente para un no músico, las imágenes de lo gestual instrumental o vocal que le son asociadas – en algunos casos el lugar y el entorno: mientras que la escucha a posteriori de la grabación de la misma obra, suscita imágenes que resumen los elementos percibidos y “desnaturalizan” la apreciación estética restringida de la música. En los dos casos, el estado funcional general se inscribe en la noción de potencial mnésico de cada uno, pero a pesar de ello, el juicio estético reencuentra un “marco” común entre los individuos representado por una “media” de los datos afectivos.

A este respecto, la representatividad mimética permanece determinada por el principio de *réplica*, por el que las imágenes representan la reconstitución, la culminación, la proyección y la inducción de comportamientos en los “universos” constituidos por la “Escritura”, como elemento englobador de la *claridad de las anotaciones*.

La imagen representa simultáneamente los contrarios: es productiva y reflexiva con respecto a los fenómenos sensoriales específicos, o se vuelve universal a través de los “términos medios” constituidos por los diferentes tipos de comunicación. Reproduce “lo invisible” respondiendo así a las necesidades vitales del Ser Humano, para el que la voluntad de apropiación necesaria de la existencia – la confirmación de existir a partir de *su conciencia* o de la de otro hacia sí, engendra la determinación de materializar la imagen, de darle un “cuerpo”. Esto representa una de las diferencias fundamentales entre la *naturaleza* y el Hombre.

El conjunto de este funcionamiento, por la complementariedad de los trazados de la comunicación, constituye los dos aspectos físicos de la *Escritura*³²: la *fonografía* y la *Semiografía*.

Los dos determinan las representaciones exteriorizadas del “sí mismo” sensible, en tanto que poética del *creador*, y son igualmente extrañas a la noción de “normalidad” cuando se trata de lo imaginario.

El Ser humano procede por *necesidad* en la comunicación notificada, después materializada, sincronizando esta “necesidad” que le caracteriza desde su origen y trasladando las propiedades de los sistemas visuales a las “invenciones” tecnológicas de la imaginería fija (fotográfica) o sucesiva (cinetográfica). Por esta razón todo cuanto sobrepasa la correspondencia con los parámetros que caracterizan la “estabilidad” definida por los “límites” orgánicos específicos del cuerpo, representa este imaginario creativo. A modo de ejemplo, un color vivo que sobrepasa el campo de la visión y necesita un movimiento; un encadenamiento de imágenes superior a las

³² Igualmente los trabajos sobre la Escritura china del investigador Yan Shun-Chiu – EHESS.

24 imágenes por segundo; un modo de palabra que sobrepasa el ritmo y la velocidad correspondientes a la comprensión. A este respecto, una lengua extranjera para quien escucha, donde las palabras se encadenan a una velocidad que supera el tiempo de asimilación y de articulación, añade una dificultad suplementaria en cuanto a la identificación de la pertenencia geográfica, porque puede asemejarse a otra lengua a través de la entonación.

Volvamos a nuestra relación entre lenguaje hablado y escritura y reparemos en el hecho de que el sentido dado después de la constitución de las palabras, después de las frases significativas, de los nexos con la identificación de los objetos, etc.. todo lo que concierne a lo que nosotros llamamos *los lenguajes notificados para significar*, no representan más que un aspecto secundario de lo que es la *Imagen* salida del grafismo de la *escritura*. Todo el mundo conoce la anécdota de aquel que tratando de imbécil a su interlocutor, lo hace con la sonrisa, pero en japonés.

Esta magnífica sonrisa proyectada y percibida “gráficamente”, tranquiliza al que escucha sin comprender, da una respuesta “mimética” en una lengua que su interlocutor a su vez no comprende. Es el único medio de comunicación que recoge parámetros “primarios” de la Escritura (gestual, onomatopéyica, gráfica) que pueden revelarse como la base de un nuevo lenguaje, o como los medios expresivos que transitan por el uso instrumental o gestual artístico (sonoros, musicales, pictural-reproductivos, etc.). En los dos casos el Ser vivo levanta acta de su creatividad con el fin de expresar o de comunicar.

Como ya hemos expuesto, las capacidades auditivas y táctiles representan un marco fundamental de la “visión” cerebral. Cuando se narra una historia en tamil o en una lengua que ignoramos, el cortex auditivo es activado y el cerebro integra la información fonológica y no semántica (el sentido). Pero en el caso de un texto en francés (para aquellos que entienden la lengua), un mayor número de áreas cerebrales se activan con el fin de tratar los parámetros sonoros y también de tratar las palabras para su identificación; esto activa una zona llamada *Área de Broca*, en el hemisferio izquierdo y no en el derecho (que desempeña otras funciones espacio-temporales del lenguaje). En complementariedad y en el mismo hemisferio izquierdo, el tratamiento semántico del sentido activa el *Área de Wernicke*, que engloba a la vez le *gyrus temporal, medio y superior*. Constatamos así que la activación parcial o generalizada de lo que conduce al entendimiento reposa, en su parte primaria, sobre el funcionamiento de un conjunto cerebral que permite la “captación” y la repartición de los elementos percibidos. El razonamiento, es decir, lo que da lugar a un análisis a priori de la acción, estimula a la vez estos circuitos neuronales y los del conjunto mnésico (experimentación a posteriori)³³.

Prosigamos con una anécdota, complicando los hechos para mostrar el aspecto complejo de la audición ligada a lo imaginario. X, que escucha la voz telefónica de

³³ *Traité des sciences cognitives* – O. Etarde y N. Tzouri-Mazoyer, Lavoisier 2003.

su interlocutor Y, se imagina a partir del sonido de la voz que escucha, aunque no comprende la lengua, que su interlocutor telefónico está sonriendo. La imagen está ausente, y deviene “fabricada” según varios criterios posibles: X conoce los rasgos del rostro y el carácter de Y; o bien X conoce solamente los rasgos de Y; o bien X no conoce a Y, y así pues no puede más que imaginar una sonrisa sin “rostro”, digamos una “sonrisa sonora”. Es importante señalar la evolución del margen de error que aumenta poco a poco en las tres posibilidades mencionadas entre X e Y. Pero esto implica también que toda comunicación oral tiene un impacto determinado, según un sentido particular que define una relación reactiva, de “fuerza” y de entendimiento y no obligatoriamente de comprensión y/o de inteligencia. Dicho de otro modo, la reacción de X se clasifica en el dominio de lo *posible*. Un ejemplo musical que ilustra parcialmente esto, es la “obra” silenciosa³⁴ (aproximadamente 20 minutos) para piano, en presencia del conjunto constitutivo de un concierto, por el compositor americano John Cage. No pasa otra cosa que lo que es propio del “concierto” en el cual el objeto (el piano) y el intérprete están presentes y suscitan lo que a la vez forma parte del dominio de lo posible y de lo imposible sonoro. Esta obra deviene la representación conceptual; está presente pero es “inaudible” a posteriori de su creación y no puede ser presentada a priori tampoco sin el aporte de lo imaginario. En cuanto a los lenguajes “naturales” de lo *gestual* que significa, los medios de comunicación de hoy en día (televisuales), que permiten su visibilidad desde un punto a otro del mundo, volverían el análisis todavía más complicado por la interpretación musical “muda”, reduciendo el espacio de lo visible por un sentido direccional impuesto por la técnica selectiva de la transmisión.

Ahora, tomemos el caso de la comunicación más “natural”, como es la de lo *gestual con significado*. Traduce el grado de intensidad, la amplitud y la sensibilidad del experimentar y determina, a través del movimiento, el sentido y la intencionalidad. Toda comunicación en la que el movimiento visible está ausente, deviene indeterminada y da lugar a una relación en la que el espacio se reduce proporcionalmente a la duración. Esto engendra y hace inevitable la expresión sonora, dicho de otro modo, un “acontecimiento nuevo” y parámetros que significan algo “nuevo”.

La *contracción* del espacio a través de la duración –llamemos a esto la *segmentación del tiempo*– caracteriza la variabilidad de la capacidad visual de la profundidad de campo, conteniendo los planos diferentes que precisan de una atención particular y discurren por movimientos sucesivos. El mismo principio de relación entre el aspecto segmentado del tiempo y de la velocidad de transmisión concierne a la audición. Por ejemplo, podemos observar este fenómeno durante la escucha de un conjunto de sonidos compuesto de intensidades y de dinámicas variables alrededor de una sonoridad dominante. Lo que deriva del aspecto variable de los planos

³⁴ La obra lleva el título de 4'33 para piano. J. Cage.

secundarios en relación con el sujeto dominante y que representa la percepción global, es la parte de lo imaginario. Invertiendo los roles, es decir, prestando una atención particular a otro elemento figurante en el plano secundario, justificamos el tema dominante en un contexto creativo. De todos modos en el caso de una percepción táctil, con el fin de descubrir la forma de un objeto por un individuo afectado de ceguera, el proceso es diferente; va a constituir “la imagen” por el ensamblaje de los segmentos (las figuras geométricas) que componen el objeto con el fin de obtener un volumen, lo que necesita de un periodo de tiempo más largo. La identificación del objeto por la recomposición de las formas y volúmenes geométricos, es un punto en común con los otros medios de percepción³⁵. Durante el proceso de transmisión y de estimulación neuronal, la inversión entre el tema dominante y los planos secundarios se efectúa de manera selectiva. El descifrado de los códigos de esta inversión –por la “lógica” algorítmica– es determinado por procesos más complejos todavía, y que suscitan al nivel del cortex lo que nosotros denominamos “lo imaginario”.

El efecto de “espejo” se compone así parcialmente en las relaciones vectoriales de simetría entre “la imagen” memorizada y la imagen recompuesta. El algoritmo complejo de estas representaciones introduce la noción de lo variable entre dos entidades lineales, en las cuales la activación y la reactivación conciernen a la identidad de las mismas redes neuronales, a través de las potencialidades de transmisión aseguradas por la red axonal; al final la relación de regulación cuantitativa al nivel de los múltiples transmisores, juega un papel fundamental en todos los procesos neuromotrices. Cuando se pregunta a un individuo si se “ve a sí mismo”, la respuesta será negativa, pero dirá que “se siente a sí mismo”, o si no que tiene conciencia de que no ve, como no ve los movimientos de su rostro cuando esboza, por ejemplo, una sonrisa. “Imagina” su sonrisa por la fabricación de una imagen “falsa” que le permite controlar los músculos faciales, figurándose de manera ficticia su “rostro”.

La transposición en el “mundo visible y audible” de lo invisible que nos anima, atañe a las prácticas específicas de cada arte, incluso si hemos demostrado que existe un marco común de los lenguajes³⁶, por las capacidades funcionales y las constituciones anatómicas.

³⁵ Esquema 2 al final del artículo.

³⁶ Para los que deseen profundizar en la investigación del “marco” común de los lenguajes, una de las tesis fundamentales está representada por el *cálculo lambda*, y los análisis desarrollados sobre el tema.

1. La Hipotiposis – De la diversidad funcional entre *sonidos* y *textos*

La música³⁷ bajo la égida de Apolo³⁸ y de su hijo Esculapio es un arte viviente, que identifica el sentido moderno dado a la *Escritura*. Está representada por los *sonidos*³⁹, en tanto que inducción fisiológica de seres de todas las especies animales y acuáticas. Es el único arte que no posee más que una materialidad física “impalpable”, pero “interna” al cuerpo, aunque mensurable y anotable por el artesano. Por definición es la abstracción representada por los números que expresan “lo relacional esclarecido” y que justifican los movimientos. Como hemos señalado al comienzo, sus representaciones y orientaciones son variables según las expresiones y las prácticas comunicativas. La música moderna existe por sus soportes y sus instrumentaciones, pero continúa siendo fundamentalmente la identidad de los *sonidos*; identidad a menudo olvidada en beneficio de las artes visuales, cuando adopta el sentido estético (y no estilístico) del acompañamiento musical. No reproduce otra cosa que a sí misma, no es visible y tampoco está determinada por una duración o una superficie limitada. Identifica la expresión poética suscitando la espontaneidad sonora asociada a las artes visuales – pictografía, escultura, arquitectura, etc–. En este sentido, la música denominada “pura” no existe de otro modo que por la reproductibilidad conceptual de “sí misma”. A causa de esto, no será jamás pura en el sentido absoluto del término, salvo si conserva su origen inmaterial en el estado físico que le es propio, desprovisto de toda humanidad. Hay que comprender por “humanidad”, todo cuanto tiene relación con los estímulos que desencadenan la reactividad fisiológica y funcional características del ser vivo: la sensación, la experimentación, lo sensible, el humor, la expresión espontánea y la que es producto de la razón, la edificación conceptual de los lenguajes y sus expresiones fonéticas, etc...

A través de los siglos, fue adaptada a la percepción por la materialización, bajo diferentes formas de lo “visible”, e interpretable a partir de los soportes: textos musicales, entonaciones y recitados poéticos, declamación, inscripciones iconográficas de la interpretación, pictural y reproducible, partituras, y desde el último siglo,

³⁷ *Música* – *Mousiké* sobreentiende *teckhné*: El Arte o técnica (regla de las Musas) derivado de *Mousa* (musa) bajo la dirección de Apolo.

³⁸ Apolo, una de las principales divinidades griegas, dios de la luz de las artes y de la adivinación. Asclépio, dios de la medicina (Esculapio para los romanos), sería, siguiendo la leyenda más extendida, el hijo de Apolo y de Coronis (hija de Plégias, rey de Lapithes).

³⁹ Adeptivo –formas latinas *suum, suma, suos, suas*, empleadas en posición átona, por el acusativo del latín clásico *suus* (su, suyo). El *sonido* (musical) representa la reparación (hacia el s. XII) desde el latín y el francés arcaico *suen*, proveniente del latín *sonus* (sonido-ruído), pero sobre todo *entonación de la voz*. En acústica moderna, la palabra designa toda sensación auditiva creada por las perturbaciones de un medio material elástico, y en particular el aire. En el s. XIII, designa el aire musical acompañado o formando un canto, de donde proviene el sentido de *ruído rítmico* hacia el s. XVI. *Dict. Hist. De la Langue Française*, bajo la dirección de Alain Rey, Ed. Robert.

numerización, etc... Y esto, sin entrar en la complejidad de los tipos de soportes de las nuevas tecnologías, que modifican no solamente los comportamientos de lectura y de interpretación por su concepción, sino que determinan el proceso de acercamiento y de evidencia del funcionamiento cerebral; de ahí las tesis conductistas, u otras, que subrayan o se oponen a un fenómeno ancestral de la epopeya humana: descubrir e imitar para superar su propio Ser, o dicho de otro modo, la desconfianza del cuerpo en beneficio del “Espíritu”. Pero volvamos a nuestro tema, ya que se trata aquí de hacer un análisis que, en todo caso, se encuentra directamente ligado con nuestras interrogaciones sobre el “espejo” del sí mismo. De una manera esquematizada y general⁴⁰, varios ejemplos diferentes de situaciones de la reactividad de las funciones sensoriales y mnésicas vinculadas al cuerpo, revelan a la vez la especificidad de cada una de las expresiones y el marco común, que en el dominio genético lleva el nombre de “gastrulación”⁴¹.

Es evidente que en lo que nos concierne, esta etapa fundamental no es un hecho presente durante las prácticas artísticas, sino dando un paso atrás en nuestro “espejo”, constatamos que todo el trayecto a partir de la sensación y del concepto naciente hasta la creación de la obra, e incluso su representación, se asemeja a los procesos que nos constituyen.

Ese recorrido comportamental del “creador”, del “artesano” y del “artista”, tiene su historia comportamental, que se manifiesta por las técnicas abordadas como revelaciones de la investigación.

La *obra* se convierte así en la codificación sensible de la “imagen” de Dorian Gray, de las vísceras deformantes de Bacon, de la geometrización cubista, de la expresión espontánea en el orden monódico gregoriano, de las músicas iconográficas, hasta las “arquitecturas” de los héroes de la antigüedad griega en el imaginario dramático de Wagner; de la estatuaria antigua hasta Giacometti, pasando por la representación escultural de la cultura africana; del viaje épico de Manfred a las desesperaciones de Wozzeck; del sentido narrativo de Tácito a los juegos existenciales de Octavio Paz y Samuel Beckett; del enigma del *Silencio* en N. Sarraute a los sueños “despertados” por el sufrimiento de Aragon y la revuelta estética y política de Breton; del ritual arquitectural del jardín japonés y el grafismo poético chino, a la ciencia del *renga* en la matemática del espíritu de Jacques Roubaud, etc...

La enumeración que acabamos de leer, es voluntariamente desordenada, con el fin de confrontar los diferentes enfoques que se conjugan a partir de lo que yo llamo

⁴⁰ Ver Esquema 2 al final del artículo.

⁴¹ Término utilizado por François Jacob, Premio Nobel de Medicina, para designar *una suerte de invaginación precoz por la que se forman las láminas celulares superpuestas. Situación de enorme importancia, ya que ahí comienzan a divergir los tipos celulares diferentes y a esbozarse algunas formas del nuevo individuo. Algunos embriólogos consideran que es el acontecimiento más notable en la historia de un ser humano, todavía más que la fecundación por la que comienza su desarrollo, o el nacimiento...* En “La Souris, La Mouche et L’Homme», por F. Jacob, Ed. Édile Jacob, p. 144.

el marco común del creador; éste no podrá “salir” más allá de sí mismo en tanto que físicamente no haya encontrado “inconscientemente” otro “cuerpo” para el Espíritu. La dialéctica de todo esto consiste en que el “creador” humano será siempre reducido a una memoria identitaria preexistente y que esculpiendo su propio cuerpo no modificará lo existente, sino que se reducirá en una dimensión a partir de la cual se tropezará con las relaciones entre el espacio y el tiempo, que le devolverán a su dimensión inicial⁴². Esta iteración sobre un eje en movimiento en una dimensión invisible, pero calculable, suscitará la interrogación de Beckett en *El innombrable* y la respuesta de Paz en su poema XVI en prosa (Águila o Sol)⁴³, que citaremos para concluir, y que es un magistral ejemplo poético de nuestra incapacidad para ir a nosotros mismos y controlar el absoluto –el todo consciente–, es decir, la *imagen del espejo*. El Arte deviene así el único medio “absoluto” de un “todo” relativo y ficticio, por el cual el hombre es la verosimilitud de su pensamiento. *Nous sommes des navires lourds de nous-mêmes, / Débordants de choses fermées, nous regardons / A la proue de notre périple toute une eau noire / S'ouvrir presque et se refuser, à jamais sans rive.*⁴⁴

El malestar o el sentirse a disgusto reflejan hoy el desplazamiento y la mutación progresiva de ese eje en el que figuran la iteración consciente de las prácticas y sus mutaciones en lo inconsciente. Esto supone una “revolución” hacia lo esencial de cada una de las definiciones originales, remarcando así la noción de “poder” como intrínseca al Ser humano y a sus “descubrimientos”. La *imagen* se tropieza así con lo *imaginario*, el lenguaje con la preponderancia de la sensación; la política con la arquitectura de la Ciudad y esta última con el Ser Humano creativo.

Recopilación bibliográfica y documental

Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia : Les neurones miroirs. Ed. O. Jacob 2008
 Alain Berthoz : Le sens du Mouvement Ed. O. Jacob 1997

⁴² *El hombre es el alimento del hombre. El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.*

⁴³ S. Beckett : *Comment fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel? Je ne sais pas. Pas cette fois-ci. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. Je suis Mathieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici.*

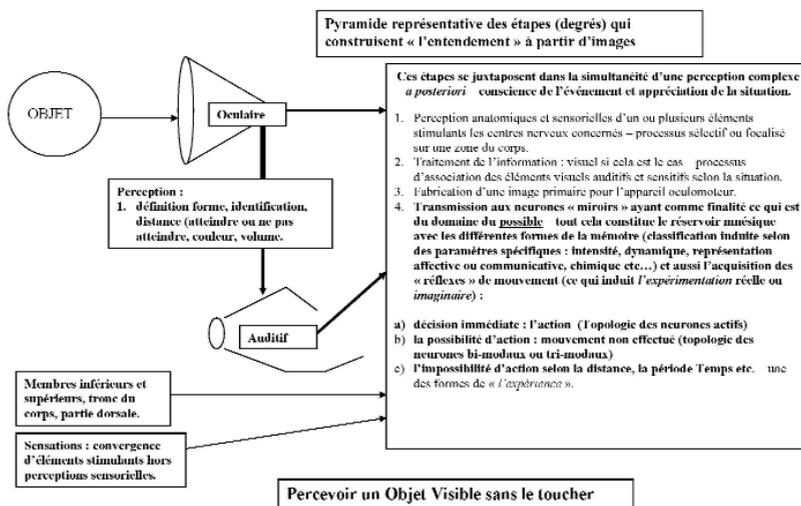
O. Paz : ...tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, caída infinita en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.

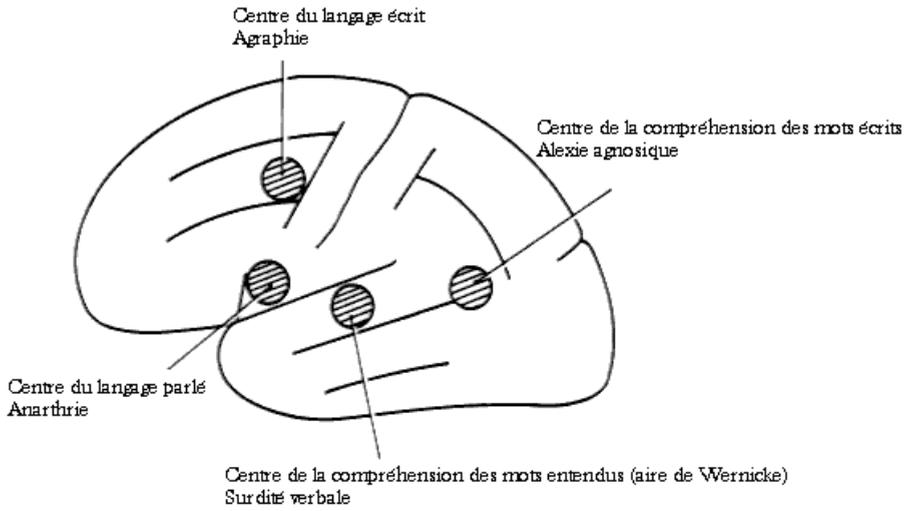
⁴⁴ Yves Bonnefoy, En Les Planches Courbes (*Dans les leurs des mots*), Ed. NRF Poésie/Gallimard 2001.

John C. Eccles : Evolution du Cerveau et création de la conscience. Ed. Fayard 1989
 Jean-Didier Bagot : Information, sensation et perception. (cursus psychologie). Ed. Armand Colin, 2002.
 François Jacob : La Souris, la Mouche et l'Homme. Ed. O. Jacob, 1997
 Laurent Cohen, neurologie Hôpital Salpêtrière : L'Homme-thermomètre. Le cerveau en pièces détachées, Éd. O. Jacob, Paris, 2004
 Lionel Naccache : Le nouvel inconscient, Freud, Christophe Colomb des neurosciences. Ed. O. Jacob, 2006.
 Gilles Deleuze : Empirisme et Subjectivité. (Epiméthée) Ed. PUF 1953
 Gilles Deleuze : Logique du Sens. Les Ed. de Minuit – Collection «critique», 1969.
 Jean-Pierre Changeux : L'homme neuronal – Ed. Pluriel sciences 1983
 Jean-Pierre Changeux : Raison et Plaisir, Ed. O. Jacob 1989.

A título documental

Octavio Paz : De vive Voix – entretiens (1955-1996). Ed. Arcades Gallimard 2008
 Octavio Paz : Courant alternatif. Les Essais CLXXVI Gallimard, 1967
 Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti, Charles Tomlinson : Renga. Préface Claude Roy, Ed. Gallimard, 1972
 Octavio Paz, Águila o Sol, en Libertad bajo Palabra. Edición de Enrico Mario Santi, Cátedra, Letras Hispánicas, 1990
 Samuel Beckett: L'Innommable. Ed. de Minuit 1953.





(Traducción de Francisco Javier Gómez Martínez)