

## Editorial Sobre la escritura y la imagen

Juan David Cárdenas\*

Editor revista {Común-A}

¿Qué es una imagen y en qué consiste escribir sobre ella? Pregunta pretenciosa y mal formulada. Esta forma de acercarse a la cuestión presupone la entidad *a priori* de la imagen, como si se tratara de un objeto con naturaleza propia al que, justamente por su carácter estable, le corresponde un método natural de abordaje. Así, se presuponen a la vez la naturaleza de la imagen y la del acto de pensarla en la escritura; se asumen dogmáticamente el objeto y el método de su abordaje. Pretensión que simultáneamente supone un detentor de este método, un experto en la verdad de las imágenes. Presuntuosa voluntad de verdad que esconde una pura voluntad de poder.

De manera muy distinta, pensar las imágenes tiene que ver con revisar objetos actuantes en el mundo y no representaciones estériles de él y, justamente por esto, implica abordar casos singulares, siempre acontecimientos y no

---

\* Ph.D. en Philosophy, Art and Critical Thought (PACT), en European Graduate School (EGS), Suiza. Docente en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Maestría en Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana. Director del grupo de investigación Pensamiento Artístico y Comunicación (PAC) de la Corporación Universitaria Unitec y Editor de la revista {Común-A}.

generalidades. Pensar la imagen obliga, contrario a la consigna aristotélica, a construir una ciencia de lo singular. La imagen —propriadamente una imagen— es, antes que nada, un objeto actuante y singular; una cosa en el mundo que interviene circunstancialmente sobre lo real, que lo toca como un cántico que puede movilizar a la multitud cuando llega la hora. La imagen es menos representación que performatividad. Sartre decía de las palabras son como pistolas cargadas (Sartre, 1957, p. 55) y las imágenes, siguiendo esta figura, disparan por igual. Las imágenes actúan sobre el mundo, no porque revelen su verdad, ni porque desentrañen el secreto oculto e inevitable que la palabra desestima. Más bien, actuando sobre la realidad las imágenes hacen resplandecer su verdad que, como insiste Benjamin, relampaguea en el instante de un peligro. Como una imagen del siglo XII que fulgura al movilizar la fe del pueblo creyente en medio de la ceremonia parroquial y que siete siglos después centellea al inspirar a un grupo de artistas románticos en su cruzada contra la soberbia pintura del neoclasicismo.

En sus usos, individuales y colectivos, presentes y futuros, la verdad de una imagen destella en su valor profundo, esto es, en su capacidad actuante. Incluso cuando miente de la manera más vulgar, la imagen despliega

su verdad como objeto actuante sobre el mundo. Hasta en la manipulación de las masas más vergonzosa la imagen expone su carácter de objeto en el mundo, del mismo modo que en la brutalidad de la masacre lo hacen las armas que disparan sus balas.

No solo la imagen actúa sobre el mundo, también lo hace la palabra. La palabra es igualmente acción, bien sea sobre el mundo al que transforma inmaterialmente o sobre la imagen a la que da brillo. La palabra actúa también sobre la imagen y no solamente la describe o la comenta. La palabra insta a la imagen a desplegarse por fuera de la pantalla, esto es, en la escritura. La imagen se extiende en la palabra escrita de un modo que solo la palabra garantiza. La imagen, que en apariencia se agota cuando el proyector se apaga, despliega su vida silenciosa en la palabra que la azuza, al modo en que la ráfaga de aire provoca al fuego haciendo, finalmente, simbiosis con él. Si la imagen actúa sobre el mundo, la palabra actúa sobre la imagen para, de manera articulada, obrar ambas sobre lo real. De ahí la ociosidad de la pregunta sobre qué viene primero ¿la palabra o la imagen? Ellas acontecen en un mismo movimiento que las hace connaturales al obrar sobre lo real. La palabra-imagen centellea al rozar la realidad para activarla, detonarla, retenerla, etc.

Así como la imagen no representa nada, la palabra no describe ni comenta nada. Ambas, palabra e imagen, son como cuchillos que penetran la carne de la realidad, como balas disparadas para perforar.

Un ejemplo: es ya conocida la forma en que el Neorrealismo italiano produce imágenes que desafían los clichés sobre la guerra y la posguerra. Estas imágenes, llenas de dignidad en los cuadros que ofrecen de la vida cotidiana y libres de consignas edificantes en defensa de una idea de la democracia, actuaron en su presente como detonante de una nueva pedagogía social. Un nuevo cine operó como herramienta para una nueva pedagogía moral y política eficaz en su acción sobre lo real. La imagen actuaba entonces sobre lo real orientándolo con su nueva pedagogía en la que la estética de la ficción y la del documental se mezclaban en un híbrido que hizo detonar las cabezas de una generación que se debatía entre los desastres de la guerra y sus clichés en la pantalla. Prontamente, haciendo uso de su afilada pluma, André Bazin vería en estas mismas imágenes, siempre a través de la escritura, una cosa completamente nueva. El Neorrealismo se trataba, para él, no tanto de una nueva retórica sobre la guerra y sus horrores, como de una novedosa economía del tiempo, del espacio y de la mirada

en el plano-secuencia cinematográfico. La escritura de Bazin recibiría la posta, era la hora de permitirle a la palabra actuar detonando en las imágenes del Neorrealismo lo aún no percibido. Sus textos reveladores redimensionarían al cine italiano de la posguerra haciéndolo acontecer en la pantalla de un nuevo modo. Ya no solo se trataría de una pedagogía social, sino además de una nueva forma de la atención fílmica. A la luz de Bazin, el Neorrealismo —más allá de sus temáticas sociales— era un movimiento cinematográfico de la liberación del tiempo y, sobre todo, del espacio; era un movimiento artístico de la contemplación complacida del mundo en su unidad espacio-temporal. Todo esto aparecería en su escritura, sería producto de su labor teórico-crítica. Bazin, el crítico, el escritor, ha sido el gran azuzador de unas imágenes que ninguna otra pluma supo excitar tan bien. Tras la escritura de sus textos estas imágenes alcanzarían una nueva vida invocando unos nuevos ojos que solo podrían reconocerla por el impulso que la palabra les dio. De ahí que cinematografías tan diferentes a la italiana de posguerra puedan hoy día aún reconocerse en esa revolución estética más allá de sus temáticas sociales. Se trata de una revolución de la imagen que únicamente se hizo visible por el genio del autor de *¿Qué es el cine?* a través de la escritura. La palabra y

la imagen hicieron simbiosis de una manera definitiva para la historia del cine. Neorrealismo y plano-secuencia, imagen y concepto, serían desde ahora en adelante connaturales.

Así, la escritura sobre la imagen es un acontecimiento en sí mismo, una singularidad a través de la cual la imagen despliega su capacidad de afectación sobre lo real. En la palabra sobre la imagen se activa una segunda potencia de acción que la imagen ya había iniciado pero que solo en su maridaje con el texto podría desplegar. Las imágenes y las palabras actúan sobre lo real en un articulado en el que sus componentes se vuelven inseparables. No hay imágenes puras, no hay palabras cristalinas. Tampoco hay un real representado en la imagen o una imagen a interpretar. Más bien, hay acontecimientos en la imagen, en la palabra y en su mixtura. Pensar la imagen en sentido propio es producir acontecimientos desde la palabra. Por esto, escribir sobre la imagen no tiene nada que ver ni con la interpretación de contenidos ni con la acción de descifrar signos. No hay nada que desentrañar desde la interpretación. Pensar no es buscar la semilla significativa tras la carne de los signos. Cuando se interpreta la imagen, se la convierte en un vehículo de significaciones estéticas, sociales, morales y políticas que hacen de ella, de la imagen

misma, una simple excusa prescindible y subordinada a un contenido. El problema, entonces, no es qué dice una imagen, sino más bien, cómo actúa y de qué manera puede llegar la palabra escrita a integrarse con ella en una nueva máquina de alteración de la percepción, de los afectos y del pensamiento. Pensar la imagen conduce a hacer aparecer en ella componentes insospechados por el ojo a través de la palabra, siempre en la singularidad del «cada caso», como si se tratara de una ciencia de lo singular.

\*\*\*

Los miembros del comité editorial de la revista {Común-A} celebramos presentar a nuestros lectores el ganador y los finalistas del primer *Premio Común-A, premio de ensayo sobre arte e imagen*. Nuestra revista se ha preocupado por secundar la iniciativa de aquellos que quieren pensar la imagen de manera escrita y de allí surgió la idea de esta convocatoria. Con ella se busca promover la apropiación teórica de las imágenes y su circulación como palabra escrita. Se convocó a artistas, comunicadores, teóricos de la imagen, académicos, estudiantes, autodidactas y, en general, a todos los interesados en pensar la imagen en un sentido amplio. En suma, se invitó a compartir textos sobre temas diversos en torno al arte,

la literatura, la música, el teatro, la cultura de masas, la imagen técnica, la imagen digital, Internet y cualquier tema relacionado con el arte y la comunicación. Se recibieron textos de muy diversa naturaleza, desde artículos estrictamente académicos hasta las formas de escritura más abiertas y experimentales. Esto siempre con el ánimo de favorecer la consolidación de una comunidad plural a través de la palabra escrita.

El ganador de la primera versión del *Premio Común-A* fue Deivis Cortés, con su texto *Entre líneas*. El jurado encontró en el texto de Cortés una exploración valiosa de las posibilidades expresivas del lenguaje a través de mecanismos que están entre lo narrativo y lo reflexivo. Si bien el texto no responde en sentido estricto al patrón académico de un ensayo, logra suscitar en el lector los efectos reflexivos asociados a la escritura ensayística por la vía de la exposición ficcional llena de recursos literarios cargados de ironía y comicidad. Se reconoce un texto arriesgado y afortunado en su riesgo que entiende la escritura no solo como un vehículo comunicativo o expositivo, sino, además, como un medio de experimentación y de reflexión en sí mismo.

Igualmente, el jurado reconoció el alto nivel de originalidad y de solidez teórica del texto

*El destino de la imaginación utópica: ¿qué significa sostener que la utopía es imposible?* de Juan Manuel Díaz. Se trata de un texto que sostiene una tesis muy original que da luces sobre las sociedades contemporáneas y sobre el panorama estético-político del presente. La idea de que la promesa de la utopía se encuentra en la base de la distopía misma y la forma en que se la desarrolla resultan muy inquietantes.

En tercer lugar, el jurado reconoció las cualidades del texto *Las cenizas y los rastros: la emergencia forense en el arte colombiano* de Elkin Rubiano. Su artículo ofrece una investigación muy rigurosa y rica en su heterogeneidad, sobre las formas en que cierto arte colombiano contemporáneo se relaciona con los vestigios de la violencia según, como lo llama Rubiano, una actitud forense. La transdisciplinariedad de la investigación, que se sirve de entrevistas, trabajo de campo, referencias teóricas y artísticas diversas, conduce a resultados teóricos afortunados gracias a la capacidad de ensamblaje de estas fuentes diversas en un flujo de pensamiento articulado y consecuente.

Por sugerencia del jurado, esta publicación la cierran con los artículos de Diego Camilo Martínez y de Andrés Camilo Torres titulados,

en su respectivo orden, *Arte, acción y configuración espacial: una aproximación al muralismo urbano* y *La fotografía o la posibilidad del texto*.

Finalmente, invitamos a nuestros lectores a participar de la segunda versión del *Premio Común-A de ensayo sobre arte e imagen* que se lanzará prontamente.

## Referencias

Sartre, J.-P. (1957). *¿Qué es la literatura?*  
Buenos Aires: Losada.

