

# La función trascendental de los modelos en los dispositivos tecnológicos.

## El caso de la cinematografía

Juan Alfonso Samaja (h)\*  
juansamaja@yahoo.com.ar

*A la memoria de mi padre*

### Resumen

Los modelos con que concebimos los medios, definen y limitan los usos posibles de esos medios. De esto se desprende que, en un contexto determinado, la sustitución de los modelos puede tornarse un acontecimiento relevante en la supervivencia económica y social de un medio de comunicación. Tal es el caso del medio cinematográfico: el cambio de modelo como imagen recuerdo a la imagen narración ha constituido la auténtica revolución del dispositivo.

**Palabras claves:** *comunicación – imagen – narración – innovación – ontología*

### Abstract

The models whereupon we consider media define and limit the possible uses of media. Therefore, in a certain context, the substitution of models can become a relevant event in the economic and social survival of a communication medium. That's the case with cinematography: model change from *memory image* to *narration image* has been the authentic revolution of the device.

**Key words:** *communication – image – narration – innovation – ontology*

\* Juan Alfonso Samaja es Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y maestrando en Metodología de la Investigación Científica de la Universidad Nacional de Lanús.

## Introducción

*La razón, como facultad subjetiva del conocimiento es una proyección en el pensamiento de la autoproducción práctica del ser humano en la historia.*

Samaja, Juan, *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*

Las reflexiones sobre los modelos y su relación heurística con las formas del pensamiento y de la acción cuentan con importantes tradiciones filosóficas, y en la modernidad estas tradiciones alcanzan su cumbre con las obras de Kant y Hegel. En estas filosofías, el modelo constituye una auténtica ontología, en el sentido de que determinado modelo de interpretación no sólo permite operar y describir los nexos profundos de los entes que existen en el mundo, y las relaciones que ellos establecen, sino que presupone los tipos de seres que va a encontrar y las relaciones posibles que va a describir. El modelo deviene por su propio concepto en una teoría del Ser.

Kant organiza su lista de categorías estableciendo entre ellas relaciones de *filiación*, por la cual cada una *genera* a la siguiente a través de un proceso de *tesis*, *antítesis* y *síntesis*.<sup>1</sup> Esta relación entre categorías expresa ciertas formas de existencia que, aunque son puestas de manifiesto recién en el tercer grupo (Relación), están, no obstante, implicadas en cada uno de ellos: la existencia aislada e indeterminada del puro ser en sí; la interacción o relación entre entes, en donde uno es a través del otro y por el otro; y la existencia coordinada o regulada entre las partes, de lo cual emerge una nueva configuración o *neo-sustancia historizada*.

<i>Cantidad</i>	<i>Cualidad</i>	<i>Relación</i>	<i>Modalidad</i>
Unidad	Realidad	Sustancia/Accidente	Posible/imposible
Pluralidad	Negación	Causa/Efecto	Existente/inexistente.
Totalidad	Limitación	Comunidad	Necesario/contingente.

Estas tres formas de existencia han sido asumidas como ontologías *excluyentes* por ciertas epistemologías de modo tal que para las corrientes *sustancialistas* hay puros términos sin más relación que consigo mismo; para los estructuralistas hay puras diferencias, el ente sólo existe y significa a través de su diferencia específica con otro ente. El término es una abstracción de la única y auténtica forma de existencia: la relación. Para la dialéctica, en cambio, no hay ni entes puros ni puras relaciones, sólo hay movimiento “entre ellos” hacia las formas más elevadas de la autorregulación: entes constituidos por partes interactivas (*sustancias relacionadas*) según ciertas reglas de funcionamiento que son necesarias para la existencia y la estabilidad del todo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Samaja, Juan, “Elementos ontológicos para investigadores. Una introducción a las categorías puras de Immanuel Kant” en *Perspectivas Metodológicas*, Año 1, Nro. 1, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa, 2001.

<sup>2</sup> Es importante advertir que estas *sustancias relacionadas* son una neo-sustancia o ser de segundo nivel, lo que implica (ontológicamente hablando) que el mundo *no es un escenario homogéneo* y las

Kant deduce estos modelos ontológicos y los denomina *Ideas trascendentales: Alma, Mundo y Dios*:<sup>3</sup> de modo tal que en torno a la primera idea se agrupan todas las primeras categorías (unidad, realidad, sustancia, posibilidad), en torno a la segunda, (todas las segundas), y así sucesivamente.

Es importante aclarar que si bien Kant concibe la idea de Dios como el movimiento entre la primera y la segunda idea existen corrientes de pensamiento que se han adocinado en torno a una visión aislada (no generativa) de los modelos, asumiendo uno u otro pero sin establecer nexos necesarios entre el conjunto, es decir, anulando el movimiento y tomándolas como un puro *en sí*.

Hegel, por su parte, va a presentar estas mismas ideas pero con otros términos: objeto mecánico, objeto procesual o químico y objeto teleológico (*mecanismo, quimismo y finalismo*). El primero refiere la existencia de objetos independientes unos de otros, cuyas relaciones son completamente extrínsecas. Constituye apenas un amontonamiento de entes sin vinculación determinada: de este modo, el ente es la unidad aislada, pura e indeterminada. En cambio en el objeto procesual o químico, la determinación y la interacción pertenece a su propia dinámica: uno se define en y por el otro, el ente es la relación. Finalmente, en el objeto teleológico u organismo, las interacciones establecen patrones de regularidad y dependencia (son funcionales) respecto del sistema que los regula, y que constituye su fin último.

## 1. El modelo en la reflexión metodológica

*El objeto modelo contiene la referencia a todos los mundos posibles que admitiremos (por hipótesis) dentro de nuestra investigación.*

Juan Samaja, *Elementos ontológicos para investigadores. Introducción a las categorías puras de Immanuel Kant*

En los últimos años la metodología de la investigación científica ha incorporado su propia reflexión sobre la función heurística de los modelos en el proceso de investigación, particularmente en la creación de hipótesis. Stephen Jay Gould, Jean Ladrière, y Juan Samaja han

sustancias no son todas las mismas, iguales e indiferenciadas: los niveles inferiores constituyen niveles superiores, mientras que los superiores regulan a los inferiores como partes suyas en función de su autorregulación. En esta jerarquía funcional entre las sustancias se funda la relación que establece la dialéctica entre los términos *abstracto* y *concreto* como un movimiento de *progresión hacia la autodeterminación*.

<sup>3</sup> Creo que en lo esencial estas ideas coinciden con los términos peircianos de *primeridad, segundidad y terceridad*. Estas ideas hacen referencia, la primera, a la unidad absoluta incondicionada sin más relación que consigo misma (relación con el sujeto), la segunda a la relación entre lo uno y lo múltiple en el fenómeno (correlación o fundamento), y la tercera, la relación con todas las cosas en general o relación con la pura forma del concepto, Cfr. Kant, I, "La dialéctica trascendental", en *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1973, p. 181.

reflexionado especialmente sobre este tema, y le han otorgado al modelo y a su ontología implícita un lugar destacado en la creación de analogías.<sup>4</sup>

En Ladrière tenemos una de las primeras definiciones formales sobre esta noción en el contexto de la investigación científica: “El modelo es un objeto complejo, de naturaleza ideal, considerado (al menos provisionalmente) como una aceptable representación esquemática del tipo de objeto estudiado. La teoría es un conjunto de proposiciones que describe las propiedades del modelo y permite hacer razonamientos a propósito de él”.<sup>5</sup> Aquí tenemos un dato importante, ya que según el autor no se debe confundir modelo con teoría, y definir el uno por el otro; el modelo no es una teoría (cuerpo lógico de enunciados) sino una representación de la realidad. Incluso los modelos matemáticos son conjuntos de proposiciones (teorías) que describen modelos muy complejos, pero nunca se confunden con los modelos mismos, con quienes guardan una relación asintótica.<sup>6</sup>

Ladrière ubica al modelo como un articulador entre la teoría y la experiencia, pero enfatiza el rasgo hermenéutico del modelo:

En la precomprensión modelizante hay subyacente una verdadera ontología, es decir, un sistema de interpretación de la realidad que da cuenta de ésta en términos de entidades concretas, caracterizadas con precisión por sus propiedades intrínsecas y por sus interrelaciones. Esta ontología está probablemente inspirada en gran medida por las ontologías formales que se encuentran en la base de las teorías matemáticas, o bien en la de los modelos utilizados en lógica para estudiar las propiedades metateóricas de los sistemas deductivos. [...] En cierto sentido, la acción científica sigue el dictado de los modelos utilizados y de la ontología subyacente a estos, de modo que no hace sino encontrar en el ámbito de los procedimientos efectivos de intervención, lo que ya estaba al menos implícitamente presente en el modelo. Desde este punto de vista, la modelización es determinante. Pero en otro sentido, habría que decir que la acción hace posible el procedimiento de modelización y hasta sugiere su ontología.<sup>7</sup>

Samaja retoma estas reflexiones sobre la *precomprensión modelizante* pero agrega un factor fundamental para concebir el proceso generativo del modelo. Aquí, el objeto modelo, no sólo permite articular los elementos teóricos y empíricos al interior de la estructura epistémica, también establece vínculos profundos con las formas previas del conocimiento humano, que

<sup>4</sup> Especialmente interesantes resultan los ejemplos desarrollados por Stephen Jay Gould sobre el trabajo de Darwin y Walcott en el campo de la biología. Para referencia de este tópico véase Gould, S. J., “El camino de en medio de Darwin”, en *El pulgar del panda*, Buenos Aires, Hispoamérica, 1983; y *La vida es maravillosa*, Barcelona, Crítica, 2001.

<sup>5</sup> Ladrière, J. “La ciencia”, en *El reto de la racionalidad*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 37.

<sup>6</sup> André Gide usa la expresión *la parte de Dios* para referir a eso intangible y no del todo sistematizable por la conciencia. En este sentido puede decirse que para la teoría el modelo sería como *la parte de Dios*. Cfr. Gide, A., *Paludes*, Barcelona, Alba, 2003.

<sup>7</sup> Ladrière, J., “La ciencia”, en *El reto de la racionalidad*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 42-43.

son el fundamento legítimo de la ciencia. De manera tal que el objeto modelo hunde sus raíces, no sólo en los sistemas formales y metateóricos, sino en las entrañas mismas de la historia, de los conflictos sociales y de sus formas de equilibración.

El objeto modelo (teoría/*objeto modelo*/observación), cuya historia formativa hunde sus raíces en el mundo de la vida (la cual contiene como sus formas más generales las siguientes: vida orgánica, vida comunal, vida estatal y vida societal. [...] En consecuencia *el primer gran presupuesto* de todo proceso de investigación es este: la vida misma y el saber que ha precedido a la aparición de las sociedades moderno-burguesas a las que pertenecen las actuales ciencias positivas.<sup>8</sup>

De esto se desprende que la génesis última de los modelos está en la praxis misma de la sociedad que teoriza sobre ese modelo; la función de la teoría es describir esa praxis instituida y revelar sus nexos fundamentales, la función última de la teoría es validarla.

Según las definiciones propuestas sobre el modelo, éste se nos presenta como una idea desde la cual se concibe a un objeto determinado, y a través de la cual se definen los usos posibles para ese objeto. Ladrière en particular concibe a esta precomprensión sólo en su dimensión positiva, es decir, dando por presupuesta la eficacia del modelo y su adecuación al contexto en que él se desarrolla.

Lo cierto es que los modelos, igual que las teorías y los organismos, pueden entrar en situación de crisis en momentos históricos determinados, y no por razones externas, sino por sus propios nexos profundos (capacidad de adaptación al medio). El modelo aporta una perspectiva y una forma de organizar el mundo, pero por lo mismo implica un recorte y un límite del mundo que se organiza. El modelo es por definición un límite ontológico.

## **2. Exposición y análisis de un caso: la innovación tecnológica y los modelos en torno al desarrollo de dispositivos**

A continuación me propongo ilustrar esta relevancia fundamental de los modelos, pero voy a recurrir, no a la investigación científica, sino al ámbito de la innovación tecnológica y al desarrollo de dispositivos. Voy a sostener que en el contexto de una coyuntura crítica, son los cambios de modelo y no el desarrollo tecnológico lo que hace posible la expansión y el crecimiento de los medios de comunicación.

Si bien no es mi intención menospreciar la función de la innovación tecnológica, quisiera al menos discutir la creencia de que ella es la única variable relevante para comprender el desarrollo social y económico de los medios masivos. Es absolutamente cierto que en el marco regular de la existencia de un modelo, la innovación es el motor principal del crecimiento, y

<sup>8</sup> Samaja, J. "Primera parte. Para una mirada panorámica del proceso de la investigación científica en la perspectiva semiótica", en *Proceso, diseño y proyecto*, Buenos Aires, JVE Ediciones, 2004, p. 19.

lo que permite desarrollar las potencialidades y virtudes específicas de ese modelo determinado. Sin embargo, cuando éste entra en una fase crítica, no es el incremento de la innovación lo que determina la supervivencia del dispositivo, sino la sustitución del modelo que orienta a esa innovación y definiendo y limitando los usos del medio.

Cuando Thomas Edison puso en el mercado el fonógrafo (1877) se llevó una gran decepción frente al fracaso de las ventas. Quizás hoy día resulte difícil comprender la ausencia de éxito de un invento tan fabuloso como ese, sobre todo teniendo en consideración que la industria del disco sería un hecho ya consumado en la década de 1920 ¿Por qué el fracaso de Edison? Lo que es en verdad sorprendente no es tanto el fracaso del invento, como la concepción con la que su inventor había definido los usos posibles del dispositivo. Edison estaba convencido de que el futuro del invento estaba destinado a las empresas, en particular, como reemplazo de las telefonistas; es decir, su utilización serviría para que pudieran grabarse las llamadas entrantes; Edison había concebido al fonógrafo, no como un tocadiscos, sino como un contestador automático. Sólo bastó que una década más tarde, un alemán llamado Emille Berliner tuviera la visión de concebir al fonógrafo como una máquina musical, para que el fonógrafo revolucionara para siempre nuestra relación con el fenómeno de la música.

Ejemplos como éste pueden rastrearse en varios dispositivos desarrollados a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por sus características espectaculares el cine representa probablemente el caso más resonante; tan resonante que todavía hoy estamos sumergidos en las consecuencias de ese acontecimiento y pocos recuerdan la manera en que la sociedad del siglo XIX imaginó el futuro del cine.

### 3. Del dispositivo al espectáculo

El nacimiento del cine estuvo asociado con lo que Noël Burch denomina la *ideología frankeinsteiniana*.<sup>9</sup> Según el autor, esta metáfora expresa de manera dramática la angustia de la sociedad burguesa frente a la muerte y su fe en la ciencia y la tecnología como manifestaciones rotundas del triunfo del espíritu sobre la naturaleza; si en la novela de Mary Shelley esas manifestaciones fueron representadas como un conjunto de conocimientos que permitían crear vida, en el contexto del cinematógrafo en cambio expresan la capacidad de conservarla y reproducirla; el registro conserva el movimiento y la proyección lo restituye.

¿Pero en qué se fundaba esta particular forma de representación? Básicamente, en el rasgo específico del dispositivo: la capacidad de capturar el movimiento. Como el tiempo (en tanto fenómeno externo) sólo se percibe a través del movimiento, y la vida misma transcurre sobre esta representación de lo temporal (como fenómeno interno y externo), el dispositivo cine-

<sup>9</sup> Cfr. Burch, Noël. "Primera Parte. Charles Baudelaire contra el Doctor Frankenstein", en *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 38.

matográfico se consagra frente a la sociedad como ese dispositivo que permite atrapar la vida y el tiempo y conservarlos como un objeto: el film.<sup>10</sup>

Sin embargo, esta “ideología frankensteiniana”, según la cual el dispositivo se manifiesta como registro y conservación de lo real, no es específica del cine, ni surge con este dispositivo. El cine toma como modelo un dispositivo anterior, y asume particularmente un uso determinado de ese dispositivo: la fotografía y el retrato familiar, es decir, la imagen como conservación del recuerdo.

#### 4. El antecedente de la fotografía y el modelo de la imagen-recuerdo

En efecto, la fotografía ya se había consolidado en el siglo XIX como el dispositivo emblemático de este ideal de la *apropiación de lo real por medio del dispositivo*. Con los primeros desarrollos técnicos que hicieron posible disminuir el tiempo de exposición (de varias horas a unos pocos segundos), se consagra su uso orientado a la conservación de la imagen como recuerdo, y el género que representa con mayor dramatismo este uso social de la fotografía fue el denominado *género mortuario*.

La fotografía mortuoria consiste en el retrato de difuntos a través de los cuales las familias buscaban conservar una imagen perdurable del ser querido. El género presentaba dos modalidades sensiblemente distintivas:

- a. La fotografía del cadáver amortajado y cubierto de flores que denotaba de forma explícita la *imagen fúnebre*.
- b. La fotografía del cadáver pero colocándolo en situaciones relativamente cotidianas, ocultando en cierto modo todo lo que pudiera connotar la muerte del sujeto fotografiado. Los casos más sorprendentes son aquellos retratos infantiles en donde los niños son vestidos de fiesta y ubicados sobre el regazo de los padres, con los ojos abiertos, etc.<sup>11</sup>

Por perturbadora que resulte esta segunda modalidad, en ella se encarna el gesto emblemático del dispositivo fotográfico, que se hace extensivo a los primeros años del desarrollo de la cinematografía, y consiste en transformar el instante en un objeto fuera del tiempo. La siguiente cita da prueba de ello:

Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que le son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción,

<sup>10</sup> En este sentido, el cine se manifiesta como teniendo la capacidad, no sólo de reproducir la imagen de lo vivido, sino de reproducir la dinámica misma de lo vivido, que es lo más parecido a reproducir lo vivido en sí.

<sup>11</sup> Existe una célebre fotografía mortuoria de D. F. Sarmiento (1888) en donde el prócer aparece con los ojos abiertos, sentado en una silla mecedora, cubierto con una manta, y con un abanico en la mano. La imagen fotográfica ha sido recientemente publicada por el diario *Clarín*, Buenos Aires, Tomo 1 de *La fotografía en la Historia Argentina*, 2005, p. 91.

en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte habrá dejado de ser absoluta.<sup>12</sup>

## **5. El cambio de modelo en la fotografía y en el cine: de la imagen como conservación a la imagen como narración**

Contemporáneamente al género mortuorio (1855), y como consecuencia de la aparición de fotografías sobre los eventos de la guerra civil, y la gradual asociación de la fotografía con el periodismo, se produce en este dispositivo un gradual aunque decisivo cambio de modelo: de la imagen como conservación a la imagen como narración; es decir, de una imagen que sólo pretende conservar un momento querido, a una imagen que pretende contar un suceso a través de la imagen visual.

Esta incipiente narración fotográfica sigue todavía vinculada a lo real y al carácter indicial del dispositivo, de modo que ella – en un sentido riguroso– no es todavía ficción, sino narración documental; lo relevante no es tanto las nuevas estrategias narrativas a través de la imagen, sino el acontecimiento que se tematiza (lo real) por medio de la narración. Pero de cualquier forma el gran cambio en el uso social de la fotografía ya había comenzado, y la fotografía concebida como conservación de recuerdos quedará relegada al espacio privado de la familia.

El cine realiza una sustitución esencialmente análoga, aunque con algunas diferencias importantes, que vale la pena señalar. Durante los primeros años de existencia del cinematógrafo, el grueso de la producción se reduce a lo que se denomina los sucesos de la vida cotidiana y la actualidad cinematográfica. Sin embargo, alrededor de 1900, los realizadores comenzaron a notar que el género sobre la actualidad, así como el de los hechos cotidianos, había dejado de causar sensación entre el público, quien se había acostumbrado razonablemente a un dispositivo que ya no le resultaba ni sorprendente ni novedoso.

Dije al comienzo de esta exposición que los modelos con que se concibe al medio definen y limitan sus usos posibles ¿De qué modo definía y limitaba el modelo de la imagen-conservación al dispositivo cinematográfico? Básicamente subordinando el dispositivo a la dinámica del referente y haciéndolo depender de lo real como el único objeto tematizable. Esto significa simplemente que, al concebirse al dispositivo como una forma de conservación de la vida, sólo tenía sentido filmar aquello que ocurría en la vida, y con la dinámica propia de la vida: la continuidad temporal. Conservar era precisamente capturar el hecho real sin intervenir artificialmente sobre él.

En este contexto, es fácil advertir que la única y auténtica revolución del cine consistió en la sustitución de un modelo: de la imagen como conservación del movimiento, a la imagen como narración a través del movimiento; si antes se había tomado a la fotografía como modelo, ahora se tomaba al teatro y la literatura burguesa. De este cambio en el modelo dependen

<sup>12</sup> Citado en Burch, Noël "Primera parte. Charles Baudelaire contra el Doctor Frankenstein", en *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 38-9.

las sistematizaciones del lenguaje cinematográfico, que no son consecuencia de la innovación sobre el dispositivo, sino de la función que a estos recursos se les asigna en el nuevo espectáculo que el cine ofrece: la producción de relatos ficcionales.

La imagen concebida como narración a través del movimiento permitía ver que si el cine no era sólo una forma de acceso y conservación de lo real, entonces el dispositivo podía ser utilizado como algo más que una mera herramienta de registro y recolección; con la realidad podía hacerse algo más que registrarla pasivamente, se la podía organizar con las formas del dispositivo. De hecho, los dos grandes cambios que protagoniza el cine en ese momento están vinculados con nuevas necesidades: por un lado, la tematización expresa del elemento ficcional; y, por el otro, el paso de la conservación del tiempo a la construcción de la temporalidad; es decir, la transformación gradual del tiempo referencial en un tiempo narrativo, no un relato en función del tiempo real, sino la organización del tiempo en función de las necesidades internas del relato.

El primero de estos cambios se tradujo en la aparición sistemática de las producciones en estudio. Esto no significa que antes no se hiciera uso de instalaciones en estudio, sino que cuando se utilizaban eran camufladas precisamente para producir una imagen *como si fuera real*. Recién en Georges Méliés tenemos a un realizador cuya intención explícita no es sólo filmar en estudios, sino *representar la ficcionalidad*. Méliés buscaba adrede generar la condición de imagen artificiosa porque no deseaba engañar al espectador, haciendo pasar por real lo que en verdad era una pura ficción.<sup>13</sup>

La segunda de estas transformaciones aparece simultáneamente con la primera, sobre todo en Inglaterra, en la llamada *Escuela de Brighton*. En estas producciones aparecen las primeras rupturas de la continuidad fílmica. En lugar de mostrar un acontecimiento en una sola toma en continuidad (una persecución, por ejemplo), el acontecimiento aparece representado en dos o más tomas, cuyo encadenamiento constituye –en la mente del espectador– la imagen la continuidad. ¿Qué relación tiene este corte de la continuidad con la cuestión del tiempo? Muy simple: si la persecución filmada en continuidad dura  $x$  tiempo, la persecución restituida o constituida dura  $x$  tiempo +1, porque el corte como suspensión del tiempo, cuenta como duración. De lo cual se infiere que todo corte de la continuidad, por definición, implica una manipulación temporal en detrimento del referente y a favor de la narración y las funciones del relato.

Ahora bien, quisiera enfatizar que el gran cambio que protagoniza el cine no es una consecuencia de innovaciones tecnológicas en el dispositivo; la ruptura de la continuidad y el uso del montaje que aparecen como consecuencia de este cambio en la concepción, ya eran utilizados por los pioneros desde los comienzos del cine.<sup>14</sup> Más aún, todo lo que pudo hacerse –desde el punto de vista tecnológico– a partir de 1905, ya se podía hacer, y de hecho se hacía, desde 1896. Las necesidades del nuevo modelo no dependían del avance y desarrollo de la técnica,

<sup>13</sup> Cfr. Samaja, J. (h), "Clase 2" en *El nacimiento del espectáculo cinematográfico*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Información, 2004.

<sup>14</sup> Los hermanos Lumiere ya usaban el montaje para empalmar trozos de film, aunque ocultaban el procedimiento para que el corte –omitido– se manifestara como continuidad.

sino del cambio profundo en las mentalidades; no fue el desarrollo del montaje, sino la necesidad de mostrarlo lo que constituyó el nuevo *desideratum* del dispositivo cinematográfico.

### Conclusiones

Hemos visto cómo la fotografía, y sobre todo el cine, han transformado el modelo desde el cual concebían el uso mismo del dispositivo y su relación con la realidad; de la imagen como conservación a la imagen como narración.

Ahora bien ¿cómo articular estas transformaciones con los grandes modelos que hemos presentado en la introducción? En efecto, no queda explicitado el vínculo entre conservación y narración con algunos de los objetos posibles según las ontologías propuestas. Sin embargo estos vínculos están implícitos. Lo que haré a continuación es *explicitar tales vínculos para hacerlos evidentes*.

¿Qué entendemos por imagen como conservación del recuerdo? Básicamente una imagen que captura lo real, sin buscar intervenir en ese real, y más aún, sin modificarlo.

Esta actividad en donde por medio de una tecnología nos apropiamos del mundo sin modificarlo en lo sustancial se denomina *recolección*. La imagen como recolección de lo real implica una relación de pura *exterioridad* entre dispositivo y referente, de modo tal que ni el dispositivo ni mucho menos el referente se transforma uno por el otro o uno en el otro. La relación en donde un ser no afecta ni determina a otro ser, se llama *ser en sí* y su vínculo es una pura abstracción. Este tipo de relaciones *extrínsecas* son propias del mecanismo, tal como Hegel las define en su lógica.

Hemos mencionado que el cambio se dirige hacia la imagen como narración, en donde esto significa expresamente que la realidad se organiza con la dinámica del dispositivo, es decir que la imagen narración se presenta frente al modelo anterior, como una imagen *producción*. Pero la producción no es una mera interacción en donde la realidad se transforma absolutamente en dispositivo y el dispositivo en realidad por la mutua oposición entre uno y otro, sino que ambos se regulan de modo tal que devienen en funciones de una nueva sustancia (la narración como fin en sí) que los organiza como partes suyas y respecto de la cual ambos elementos (dispositivo y realidad) quedan subordinados. Esta relación es propia de los objetos teleológicos u orgánicos, en donde los seres ni se definen por sí mismos, ni se definen sólo por su mera interacción, sino en vistas de una teleología o autodeterminación que no se reduce a ninguno de ellos ni a la suma de sus partes.

Con esta breve exposición he querido señalar el papel fundamental que tienen los modelos en el contexto de los desarrollos tecnológicos. Creo que es importante relativizar el fetiche de que las transformaciones profundas en los dispositivos se deben a una suma de innovaciones graduales en la tecnología, y no en cambio a los resortes profundos que la sociedad establece con esas tecnologías. Del mismo modo que el gran salto de la humanidad no fue desarrollar la técnica del palo y la piedra, sino imaginar que estos podían ser utilizados como extensiones de su brazo y de su fuerza.

Cabe mencionar que los modelos no se sustituyen unos a otros, el nuevo modelo no aniquila al anterior, sino que más bien lo suprime, pero conservado y superado en la nueva concepción. El modelo que irrumpe se asienta sobre el modelo existente al que le da su forma definitiva.

El mejor ejemplo que se me ocurre para ilustrar esta idea es que, si bien la transformación de la *imagen conservación* a la *imagen narración* es hoy un hecho consumado y evidente, y a nadie se le ocurriría hoy imaginar que estos dispositivos efectivamente son formas de evitar la muerte, todavía es posible hallar ciertas huellas de aquel pasado consagratorio, que de alguna manera es la validez del espectáculo narrativo actual. Hace unos meses, un canal de cable dedicado al cine clásico norteamericano diseñó un slogan publicitario con el objeto de destacar las importantes estrellas que honraban su programación regular. La publicidad gráfica (una foto de Humphrey Bogart y Lauren Bacall) afirmaba con una sencillez contundente:

*Podrán haber hecho fama, pero ya jamás volverán a dormir.*<sup>15</sup>

### **Bibliografía**

- Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Flichy, Partice, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, México, Ediciones G. Gilli, S.A, 1993.
- Hegel, G. W. F., *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Hachette, 1968.
- Kant, Immanuelle, *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1973.
- Ladrière, Jean, *El reto de la racionalidad. La ciencia y la tecnología frente a las culturas*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Samaja, Juan, *Proceso, diseño y proyecto en investigación científica. Cómo elaborar un proyecto sin confundirlo con el diseño ni con el proceso*, Buenos Aires, JVE Ediciones, 2004;
- Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- “Elementos ontológicos para investigadores. Introducción a las categorías puras de Immanuel Kant” en *Perspectivas Metodológicas*, Año 1, N° 1, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa, 2001.
- Samaja, Juan Alfonso (h.), *El nacimiento del espectáculo cinematográfico*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Información, 2004.

<sup>15</sup> La cita es una paráfrasis y no pretende ser una cita textual. El canal de cable mencionado es TCM.