



Cine y educación: imagen e imaginación. Reflexiones  
desde Simondon y Stiegler

Cinema and Education: Image and Imagination.  
Reflections from Simondon and Stiegler

Dulce María Valdespino Monroy

<https://orcid.org/0000-0002-1357-3268>

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.  
México

[dulcemendoza90@gmail.com](mailto:dulcemendoza90@gmail.com)

Recibido: 15/07/2022

Aceptado: 18/12/2022

Publicado: 30/12/2022

Citación/como citar este artículo: Valdespino, D. M. (2022). Cine y educación: imagen e imaginación. Reflexiones desde Simondon y Stiegler. *Latin American Journal of Humanities and Educational Divergences*, 1(2), 140-151.



## Resumen

El presente texto tiene como objetivo analizar los conceptos de imagen e imaginación y su relación con el cine y la educación desde la mirada de Gilbert Simondon y Bernard Stiegler. El escrito estará dividido en dos apartados, en primer lugar se examinará el concepto de imagen desde su relación con la técnica, el cine y la educación, en el segundo apartado se realizará un breve análisis sobre la imaginación vista desde el cine y en el entorno educativo desde la mirada de ambos autores así como desde el análisis de la imagen que construye Simondon en el curso *Imaginación e invención* y las reflexiones de Stiegler en *La Técnica y el tiempo III: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*.

**Palabras claves:** cine; educación; imaginación; tiempo; invención.

## Abstract

This text aims to analyze the concepts of image and imagination and their relationship with cinema and education from the perspective of Gilbert Simondon and Bernard Stiegler. The writing will be divided into three sections, in the first place the concepts of image and imagination will be examined from their relationship with the technique, in the second section a brief analysis of the cinema within the educational environment will be carried out and finally the importance of the cinema and the technique from the analysis of the image that Simondon builds in the course *Imagination and invention* and the reflections of Stiegler in *Technique and time III: The time of the cinema and the question of discomfort*.

**Keywords:** cinema; education; imagination; time; invention.

## Introducción

A lo largo de más de 100 años de vida el cine ha sido creador de experiencias y de fascinación para el ser humano, a través de éste se cuentan historias a partir de la producción y recepción de imágenes en movimiento. Desde que en 1895 se ofreciera la primera función pública en París a cargo de los hermanos Lumière, la cinematografía se ha constituido como arte, pero también como industria y espectáculo. Para su realización, los productores y directores buscaron en la vida misma y en sus experiencias la temática de sus películas, que podía ir desde lo cotidiano hasta ver en pantalla a brujas, dragones, princesas, paisajes de ensueño o de terror... convirtiéndose así en instrumento de conocimientos y narrador de la historia y de la sociedad misma.

El cine fue entretejiendo una relación directa con la filosofía y con la existencia humana al exhibirse como espectáculo. Al contar historias mediante imágenes en movimiento se empiezan a esclarecer sus vínculos con el arte. Gilles Deleuze afirma que en sus comienzos no era un arte ni una ciencia, más bien se podía pensar como un “arte industrial” (2001, p. 20) pues contenía elementos que unían arte y ciencia, y su metamorfosis hizo preguntarse a la filosofía lo que se escondía detrás de esa imagen, de lo que el ojo humano no podría captar a simple vista pero que es guardado por la cámara y perpetuado en un encuadre. Tal vez esa misma pregunta puede situarse cuando hablamos de lo educativo, específicamente en su relación con la técnica y con la estética, pues la narrativa de una historia previamente imaginada, la armonía de la luz con el movimiento encamina a la sensibilidad del artista hacia la estética, de la misma forma que el libro o el lápiz encausa a un alumno a otra forma de sensibilidad, la educación conlleva a la activación de todos los sentidos.

De acuerdo con lo anterior, el presente texto tiene como objetivo analizar los conceptos de imagen e imaginación y su relación con el cine y la educación desde la mirada de Gilbert Simondon y Bernard Stiegler. El escrito estará dividido en dos apartados, en primer lugar se examinará el concepto de imagen desde su relación con la técnica, el cine y la educación, en el segundo apartado se realizará un breve análisis sobre la imaginación vista desde el cine y en el entorno educativo desde la mirada de ambos autores así como desde el análisis de la imagen que construye Simondon en el curso *Imaginación e invención* y las reflexiones de Stiegler en *La Técnica y el tiempo III: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. En ese sentido surgen los siguientes cuestionamientos; ¿Qué es la imagen?, ¿cuál es la diferencia entre imagen e imaginación de acuerdo con su relación con la técnica? ¿Cómo se relaciona la imagen con el cine y la educación?

## Simondon y la imagen: Un acercamiento a la psicología del cine

Resulta una tarea compleja y al mismo tiempo fascinante hacer una lectura del ciclo de la imagen que realiza Simondon, pues nos situamos en una teoría en la que imaginación e invención no se encuentran separadas sino forman parte de un mismo proceso de génesis de lo viviente comparable con otros procesos analizados por nuestro autor (ontogénesis y filogénesis). La principal dificultad para comprender este ciclo es que la noción de imagen proviene de distintos términos, distintas realidades y, por lo tanto, de distintos significados,

es por ello por lo que este escrito pretende situarse en las definiciones que la acercan a lo educativo:

La imagen es un haz de tendencias motrices, anticipación a largo plazo de la experiencia del objeto; en el curso de la interacción entre el organismo y el medio, se convierte en sistema de recolección de las señales incidentes y permite la actividad perceptivo-motriz de ejercerse de un modo progresivo. (...) las imágenes no son tan límpidas como conceptos; no obedecen con tanta ductilidad a la actividad del pensamiento. (Simondon, 2013, pp. 9-15)

Simondon encuentra en la imagen un cuasi-organismo que tiene al mismo tiempo un carácter objetivo y subjetivo pues aparece en el sujeto y se encuentra en movimiento, la imagen no es la vida, pero sí es una muestra de ella. Tampoco es percepción, tiene cierta fuerza, cierto peso que nos permite poder compararlas unas con otras lo cual no podemos hacer con las percepciones. Simondon aclara que la imagen es intermediaria entre lo concreto y lo abstracto “sólo la imagen es de hecho reguladora, puesto que es bastante abstracta para liberar al sujeto de las situaciones apremiantes y bastante concreta para suministrar una muestra con posibilidad de ser fiel” (2013, p. 17). Esto le permite sintetizar lo cognitivo, lo motriz y lo afectivo y por ello posibilita la elección, es decir, podemos elegir una actividad a realizar al ver una imagen, si vemos la imagen de un coche, de un avión o de un tren la relacionamos con el vehículo que nos permitirá ir a cierto lugar para hacer esa actividad.

Desde la mirada educativa, Simondon nos menciona el ejemplo de un niño que construye representaciones semi-concretas de las personas con las que interactúa en su medio, es decir, sus educadores, padres y compañeros juegan un rol muy importante en cómo será su conducta, pues la imagen de estos será el modelo del niño. Las imágenes también nos ayudan a expresar estereotipos que construimos debido a la distancia, Simondon ejemplifica esto a través del grado imaginario que tenemos en un país respecto a las características físicas o emocionales de los habitantes de otro, un inglés para un francés puede ser un viajero que viste con ropa a cuadros o en nuestro caso un mexicano puede imaginarse al francés como un seductor que toma vino y come caracoles.

Para Simondon la imagen al encontrarse entre lo abstracto y lo concreto hace que se encuentre entre el yo y el mundo y que se pueda materializar al salir de lo mental, al ser un hecho de conciencia es también objeto con la capacidad de propagarse en redes comerciales que difunden información como los *mass media*, en nuestro caso el cine que es ejemplo de que:

Toda imagen es capaz de incorporarse a un proceso de recurrencia materializante o idealizante; depositada en la moda, el arte, los monumentos, los objetos técnicos, la imagen se convierte en fuente de percepciones complejas que despiertan movimiento, representación cognitiva, aficciones y emociones. (2013, p. 20)

De esta forma, nos enfrentamos a un gran desafío que se nos presenta al tratar de entablar una relación entre cine y educación, pues habría que dar una definición de ambos por lo que Simondon asegura que “Definir al cine como forma de arte o como instrumento de placer, como medio de propaganda o como procedimiento pedagógico, como industria o como actividad comercial deja de lado la realidad psicosociológica de esta actividad” (2017, p. 361). Cabe aclarar que, para Simondon, la ciencia que nos permite hablar de todo lo que es humano es la psicosociología, cuya reflexión no consiste en el rechazo a otras disciplinas como la psicología y la sociología pues se puede hacer psicosociología sin

modificar la mirada que ya se tenía sobre la naturaleza de la realidad humana. Simondon confía en lo psicosocial entendido como realidad humana que no está dividida entre lo individual y lo colectivo, donde no se reanuda ninguna otra disciplina que busca encontrar una determinación de lo que es el hombre sino en considerar lo humano sin excluir ni predefinir nada.

Se entiende por realidad psicosociológica aquella que es fuente de conceptos-paradigma, es decir, el cine muy difícilmente puede ser conceptualizado según esquemas previos, pues estamos hablando de una actividad que es capaz de crear conceptos por sí misma. Es a través de la manipulación de las realidades cinematográficas que los conceptos pueden ser universalizados al nivel de construir una auténtica visión del mundo. La guerra, la fantasía, la magia, el mito, etc., han sido representados por el cine, pero antes de ser capturados en la pantalla estos aspectos fueron valorados y aprendidos por sí solos en la sociedad. Es aquí donde Simondon nos invita a entender el cine sin encasillarlo:

El cine debe ser aprehendido en él mismo antes de ser considerado como activador intelectual o educador (...) debe ser entendido según sus estructuras y dinámicas propias, antes de ser clasificado de forma inadecuada en relación con realidades anteriores (arte, literatura); aquí una fenomenología debe preceder el análisis sociológico y psicológico. (2017, p. 341)

Una de las principales inquietudes que se pretenden manifestar dentro de este escrito es precisamente en el uso del cine en los espacios educativos como simple entretenimiento audiovisual separado del pensamiento crítico, nuestro interés hacia la realidad psicosociológica en donde el ser humano descubre y construye conocimientos por él mismo mediante el cine, nos permite recolocar a éste no como espectáculo, como herramienta en el salón de clases o como arte sino como una actividad que permite la apropiación de la imagen en movimiento por parte del espectador, en donde la imaginación de cada uno le permitirá experimentar esa realidad de forma distinta sin necesariamente convertirse en un proceso individual, es decir:

El cine es realidad psicosociológica porque implica una actividad de hombres en grupo, y una actividad que supone y provoca representaciones, sentimientos, movimientos voluntarios; dicha actividad supone y produce una relación interindividual en la cual el individuo no interviene solamente como unidad, sino también como portador de un haz de significaciones. (Simondon, 2017, p. 342)

Por otro lado, el análisis técnico y estético que podemos realizar sobre el cine debe ir hacia el camino de la invención debido a que constantemente se necesita el redescubrimiento de los objetos-imágenes para percibirlos como organismos, el modo de existencia de las imágenes se encuentra en lo viviente y también en lo no viviente, es decir, podemos producir imágenes que únicamente se queden en nuestra mente o podemos materializarlas en objetos-imágenes que serán de importancia en el pasado y porvenir del sujeto individual y para su vida en grupos, es por ello que al hablar de cine Simondon nos remite a un orden para entenderlo dentro de la realidad psicosociológica: cine y pasado, cine en el presente, es decir, cine en él mismo y finalmente cine y porvenir, en este caso el porvenir visto desde lo educativo. El estudio del cine en el pasado nos lo muestra como heredero, es decir, fue sucesor de la taumaturgia griega, de las sombras chinas<sup>1</sup> y de la

---

<sup>1</sup> Nacen en la antigua china como forma de entretenimiento de las clases altas. Consiste en una técnica óptica por artistas que buscaban formas de recrear la ilusión de movimiento. A través de las manos y marionetas se proyectan en la pared al interponerse con la luz figuras estáticas que cuentan fábulas y hazañas (FilmotecaUNAM, 2017).

linterna mágica<sup>2</sup>. Estos medios no son únicamente ilusión y técnicas de proyección, sino que permitieron reproducir el movimiento de imágenes. A finales del siglo XVIII y principios del XIX varios científicos fueron creadores de lo que podemos considerar como objetos técnicos, que después de cumplir con sus objetivos iniciales y para los que originalmente fueron diseñados se convirtieron en juguetes ópticos que proporcionaban entretenimiento.

Estos juguetes ópticos contaban con la capacidad de transmitir la sensación de movimiento a las personas que se encontraran delante de ellos, con el paso del tiempo se volvieron más complejos pues se perfeccionaron al mismo tiempo que los grandes avances de la óptica. Simondon nos habla de los logros de estos grandes científicos para aprender sobre los antecedentes del cine, pero también para adentrarnos en la sensación que produjeron tanto en sus creadores como los espectadores.

Finalmente, la tercera herencia que recibe el cine es la del arte fotográfico. Simondon empieza resaltando que los progresos técnicos del cine estuvieron condicionados directamente por los logros que ya había tenido la fotografía:

La fotografía no es solamente el procedimiento de las tomas; con la película flexible, también es un notable medio de reproducción, comparable a la imprenta por su aptitud para reproducir imágenes; por el contrario o por procedimiento óptico, una película puede ser reproducida muchas veces y difundida como un texto. (2017, p. 361)

Derivado de lo anterior, Simondon nos advierte lo que se abordará a mayor profundidad en el apartado siguiente a través del pensamiento de Bernard Stiegler, es decir, el cine en la actualidad es de orden industrial pues el precio de una copia en formato 35mm, la distribución de los filmes y la existencia de filmotecas particulares le han concedido ese carácter comercial correlativo a la naturaleza industrial y de los procedimientos de copias.

Por otro lado, es importante señalar al lector que Simondon no continúa escribiendo sobre cine y presente y cine y porvenir, sin embargo, no nos deja desamparados y nos provee de una amplia bibliografía para poder construir ambas categorías. Como ya se mencionó, ubicar al cine en la actualidad significa entenderlo como industria, es decir, en la sociedad actual y en nuestro contexto diario consumimos de manera indiscriminada imágenes en cine sí, pero también en televisión e internet. Lo que se ofrece en el cine es la película, pero ésta a diferencia de la obra literaria, no es producto de una individualidad, sino una empresa colectiva, que en la actualidad está insertada y condicionada por el mercado.

En síntesis, para Simondon el cine debe retar constantemente a la humanidad a nuevos modos de conciencia y de conocimiento, de apreciación y de representación, el cine es un cierto régimen de la relación del hombre consigo mismo, como individuo y como grupo, consigo mismo y con el otro. Es por ello por lo que el cine en la educación no constituye solamente un medio audiovisual o de información ni tampoco de compensación, sino también una manera de ubicarse en un paradigma de autorregulación, es decir, colocarse entre la acción y la representación.

---

<sup>2</sup> Aparato óptico precursor del cinematógrafo que consiste en una pequeña máquina que hace ver en la oscuridad sobre un muro blanco numerosos seres y objetos de manera que si el espectador no estaba familiarizado con esta técnica parecía que la ilusión se creaba por arte de magia (Auzel, 1992, p. 11).

### **Simondon, Stiegler y la imaginación: La necesidad de contar historias y la invención**

En su texto *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, el filósofo Bernard Stiegler nos muestra al cine desde la necesidad que los seres humanos tenemos de contar historias y de este modo crear un vínculo entre una generación y otra. Sin embargo, este deseo de relatar sucesos cambió de forma radical con las sociedades modernas y su particular manera de convertir esa transmisión de historias en una industria:

El comercio mundial se desarrolla movilizandando unas técnicas de persuasión que deben todo a las artes de la narración. Ningún acontecimiento sucede independientemente del deseo de historias. Las redes mediáticas y las industrias de programas explotan esta inclinación a la fábula utilizando sistemáticamente los recursos específicos de las técnicas audiovisuales: el cine ocupa un lugar muy particular en este horizonte de cuestiones inmensas. (Stiegler, 2001, pp. 9-10)

Stiegler resalta la potencia con la que las técnicas de imagen y sonido tiene una manera nunca antes vista para contar historias, pero al mismo tiempo nos señala la preocupación existente al porvenir del mundo en el que estas técnicas están modificando dicha narrativa. En el caso del cine, podemos decir que la forma en la que cuenta historias cada vez se aproxima más a la realidad y para algunos cineastas esta cercanía representaba alejarse de la experiencia artística. Ante esto Simondon nos dice:

Si se toma solamente la cinematografía, todavía reciente, se puede ver que es arte, considerando en el origen como una formalización de la visión del movimiento, admitió sucesivamente el sonido, luego el color, descubriendo modos de compatibilidad de su empleo simultáneo; con cada nueva incorporación, una reacción de puristas, en nombre de la homogeneidad de cada arte, proclamó destruir el verdadero cine; este arte sin embargo, se ha desarrollado; está descubriendo en este momento la lógica de su compatibilidad con el nuevo modo de transmisión y de producción que es la televisión, y con una técnica que autoriza esa compatibilidad estrecha, la del registro de imágenes sobre una cinta magnética. (Simondon, 2013, p. 179)

Al integrar el sonido y el color se incorporaron los ruidos y las palabras deviniendo en una nueva compatibilidad con la imagen, es por ello que Simondon nos señala que tanto el cine como la televisión tomaron el papel que tenía el periódico y el libro y sería un error tratarlos como artes separados pues son más bien sistemas compatibles que se encuentran en una invención técnica en vías de desarrollo, es decir, el cine es un arte que no permite cerrarse a sí mismo. La modernidad implicó una nueva forma de experimentar el mundo y el cine (como la educación) y éstos se adecuaron a las condiciones históricas, políticas y sociales por lo cual fueron producto y testigo de todos esos cambios. Desde nuestra perspectiva el cine en la actualidad se ha convertido en una forma para expresar el devenir de la vida y de la educación, entendiendo devenir desde una postura simondoniana que se refiere a un flujo energético continuo, porque el cine surge como una técnica y rápidamente se transformó en arte, en industria y en medio de expresión colectiva.

En ese sentido, Stiegler resalta la singularidad de la técnica que conforma al cine en la conjunción de dos coincidencias, la primera entendida como coincidencia fotonográfica, es decir, el fonograma y la foto son técnicas de memorización que en conjunto representan el pasado y el presente y permiten que exista el cine: “Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso” (2001, p. 14) y es en este flujo en el que la película y la conciencia del espectador

se canaliza en la imagen en movimiento, a este movimiento se le confiere el deseo de historias que tiene todo espectador, esta sería la segunda coincidencia.

Derivado de lo anterior, es importante situarnos desde la mirada de Stiegler para tratar a la imaginación a través de este deseo de contar historias. Nuestro autor la encuentra cercana a la memoria, al recuerdo y a la percepción, pero haciendo énfasis en que lo que es percibido no es imaginado, es decir, la imaginación tiene que ver con la ficción mientras que la percepción es la vida misma. Pero esa vida no es el cine, al mismo tiempo que la percepción no es la que nos cuenta historias, ante esto Stiegler nos dice:

Y si se pudiera demostrar que la realidad viva se acomoda siempre a la imaginación, sólo se percibe a condición de ser ficcionada, irreductiblemente habitada por fantasmas, quizá entonces se estaría finalmente llevado a decir que la percepción siempre está en relación transductiva con la imaginación, es decir, que nunca hay percepción sin imaginación ni lo inverso, ya que la percepción es la pantalla de proyección de la imaginación, al constituir la relación sus términos que, por lo tanto, no la preceden; por lo tanto, uno sería llevado a decir que la vida siempre es cine. Cómo si se fuera al cine para reencontrar la vida. Para, en cierto modo, resucitar. (2001, p. 21)

La percepción se encuentra antes de la experiencia o después de ella en forma de recuerdo, por otro lado, la vida no es el cine ni la imagen, pero son una muestra de ella. De esta forma, Stiegler pone sobre la mesa el concepto de retención primaria, es decir, para saber si a través del cine resucitamos incesantemente es preciso analizar los efectos que éste genera en la conciencia, por ejemplo, al escuchar una melodía dos veces seguidas no será captada igual la primera vez como lo será la segunda: “la conciencia no escucha con el mismo oído (...) y ha cambiado entre ambas audiciones” (2001, p. 22). En el ejemplo mencionado se dice que la conciencia cambia porque, aunque la melodía es la misma, los recuerdos, al escucharla una o varias veces, no son iguales, cada vez serán diferentes. Una película, una serie de televisión, un podcast o una canción constituyen lo que Stiegler nombra como objeto temporal y en este (siguiendo Husserl) se encuentra la retención primaria, es decir, una especie de recuerdo que puede aparecer al escuchar una melodía, es decir, durante el transcurso de ésta cada una de las notas retiene a todas las notas que le han precedido en el ahora haciendo que se agrupen armónicamente en el presente y constituyan una melodía y no un simple ruido o sonido. La retención primaria no es como tal un recuerdo, pues no está enlazada con la memoria, es decir, podemos recordar la película que vimos ayer utilizando la memoria de un recuerdo, pero ese recuerdo es del algo que ya pasó, que ya vivimos y que no se encuentra en el presente.

Es interesante pensar en la retención primaria desde lo educativo, podríamos decir que en ocasiones los contenidos impartidos en el salón de clases se sitúan en el enseñar para el ahora para no perder el interés del alumno, pero al mismo tiempo nos interesa que la formación que éste recibe se vincule con el pasado y con la memoria para poder problematizar en el presente. Pero la retención primaria también puede ser una aliada para el aprendizaje, pues si volvemos al ejemplo de la melodía, al escuchar las notas varias veces en el ahora es lo que nos permite apreciar su armonía, lo mismo podría aplicarse a lo educativo, al tener contacto con un mismo tema en repetidas ocasiones o desde diversas perspectivas permite que el alumno no lleve a cabo simplemente un ejercicio de memorización sino que la retención como flujo temporal permite un vaivén entre ideas y conceptos que estimula al pensamiento.

Ahora bien, es importante señalar que para analizar a la imaginación Stiegler parte del análisis que hace Simondon sobre las imágenes-objeto pero a diferencia de éste señala que:

La imagen en general no existe. Lo que se llama la imagen mental y lo que yo llamaría aquí la imagen-objeto, inscrita siempre en una historia y en una historia técnica, son dos caras de un único y mismo fenómeno que no se pueden separar más que el significado y el significante que en el pasado definía las dos caras del signo lingüístico. (2001, p. 56)

Sin embargo, Stiegler, al igual que Simondon, menciona que la principal diferencia entre la imagen mental y las imágenes-objeto es que la mental es efímera mientras que la segunda tiene una duración, aquí Simondon añadiría que lo que permite que las imágenes-objeto duren es la materialización de éstas gracias a las vías de la invención que crean imágenes-objeto estéticas, protésicas y técnicas. Es de la cuestión de la imagen-objeto que se puede partir hacia un análisis de la imaginación:

El estudio de la imaginación debe efectuar una búsqueda de sentido de los objetos-imágenes, ya que la imaginación no es solamente la actividad de producción o de evocación de imágenes, sino también el modo de recepción de las imágenes concretizadas en objetos, el descubrimiento de su sentido, es decir, desde la perspectiva de una nueva existencia para ellas. (Simondon, 2017, p. 20)

De esta forma, Simondon nos dice que no es común que la imaginación sea puramente creadora o reproductora, pues arranca desde el presente para encaminarse al porvenir en donde tiene la capacidad de alterar la sensación y de tener una función de anticipación, es decir, la experiencia que se tiene mediante la imagen de un objeto que todavía no conocemos. Cabe resaltar que en lo imaginario se encuentra lo potencial y ese porvenir antes mencionado está proyectado a ampliar las potencialidades que tiene el sujeto en el presente, es por ello por lo que podemos decir que en la imaginación inventiva y la imaginación artística son actividades primitivas y que, en el caso del cine, adquirió un simbolismo intelectual con bases en la creatividad para proyectar una nueva visión concreta de la realidad.

Asimismo, en lo que respecta a la imaginación, Stiegler, siguiendo a Adorno y Horkheimer, hace una crítica hacia el cine de Hollywood en donde la industrialización es la causante de eliminar a la imaginación unificadora, es decir, “La esquematización, operada por la imaginación, es lo que permite su unificación” (Stiegler, 2001, p. 58). Es decir, las industrias son las encargadas de esquematizar lo que consumen sus clientes, en el caso del cine se industrializa la cultura provocando que el espectador no sea capaz de distinguir qué es imaginación y que es percepción, Stiegler considera que en la actualidad sucede lo mismo, pero con los videojuegos y la realidad virtual. Sin embargo, aunque representa un gran riesgo confundir percepción con imaginación -pues causaría una confusión mental- Stiegler no está de acuerdo con la perspectiva de Husserl al querer excluir a la percepción del cine, es decir, que lo percibido sea solamente la proyección en la pantalla, dejando atrás al sonido y a la retención terciaria definida como “prótesis de la conciencia sin la cuál no habría espíritu, ni retorno, ni recuerdo del pasado no vivido, ni cultura” (2001, p. 61).

Es así como la retención terciaria supone una articulación entre la ya mencionada retención primaria y la retención secundaria que constituyen la síntesis de la reproducción, es decir, con ella se puede reactivar la imaginación gracias al recuerdo, entendiendo como

recuerdo del pasado de la conciencia. Para Stiegler el recuerdo está directamente relacionado con el tiempo, en lo que respecta al cine:

El recuerdo en todas sus formas siempre sería en cierta medida una especie de derushage-montaje de tomas, del simple fragmento a fragmento al gran arte del montador según la cualidad de la conciencia y la naturaleza del objeto que a ella se presenta y según los criterios, es decir, según los recuerdos secundarios, es decir, la experiencia de la que dispone la conciencia para este objeto. (2001, p. 38)

Derivado de lo anterior, podemos decir que a lo que Stiegler llama el tiempo del cine es la unión de ese flujo de tiempo de la película y la conciencia del espectador que puede moldear el tiempo de los personajes a su propio tiempo construyendo así el montaje de sus recuerdos. Esta unión mutua podría también verse como una relación transductiva, es decir, en términos científicos la transducción alude a la transformación de una forma de señal a otra distinta en los niveles biológico y tecnológico, en este aspecto coincidimos con Pablo Rodríguez cuando en el prólogo de *El modo de existencia de los objetos técnicos* nos dice:

La transducción tiene algo de transmisión y otro tanto de traducción, algo de un desplazamiento en el espacio y en el tiempo y otro tanto de paso de un registro a otro; sólo que se trata de un transporte donde lo transportado resulta transformado. Para Simondon la transducción es “la individuación en progreso”, lo que preside las sucesivas transferencias de los mundos físico, vivo, psíquico, colectivo y artificial, con todo lo que ello supone si se considera la variedad de sustancias implicadas en este entrelazamiento universal. En la transducción se opera el paso constante desde lo preindividual, aquello que queda fuera de la individuación de un individuo, hacia lo transindividual, relación entre individuos que trasciende su condición de tales para generar sucesivas individuaciones. (Rodríguez, s.f., como se cita en Simondon, 2007, p. 13)

Para Simondon la relación que los seres humanos mantenemos con las máquinas es una forma de transducción en el nivel psíquico y colectivo. Al inicio de este apartado mencionamos que, de acuerdo a Stiegler, la imaginación se encuentra en transducción con la percepción, no puede existir una sin la otra y en el caso de la imagen ésta conduce a una actitud antes de definir algo como el miedo o la felicidad antes de que los hayamos presenciado y nos guía hacia una postura de defensa en caso del miedo o de regocijo, en caso de la felicidad para adquirir información porque en esa impresión de que pasa algo sin antes experimentarlo se encuentra la riqueza de la percepción, “Las imágenes aparecen así, bajo la forma de anticipaciones perceptivas de potencialidades, como más generales que los objetos individuales” (Simondon, 2013, p. 76).

En el caso de lo que permite la posibilidad de existencia del cine, es decir, la imagen en movimiento, Simondon nos menciona que las industrias cinematográficas realizan agrupamientos de percepciones que vuelven posibles las proyecciones en pantalla de muestras de realidad, demuestra que el cine no es una copia del mundo ni del ser humano, sino que se inserta en ambos.

La obra estética no proviene de una ruptura del universo o del tiempo vital del hombre; proviene de la realidad ya dada, (...) pues el arte no es únicamente objeto de contemplación sino también de acción. La obra estética (...) está constituida por estructuras construidas, pero construidas sobre fundamentos que forman parte de lo real y que están insertados en el mundo. (Simondon, 2017, p. 202)

De esta forma, al hablar de estética es indispensable hacer una revisión a la obra estética y a su significado y lugar que ocupa dentro de la filosofía de la técnica. En el mundo

existen lugares y personas destacables y excepcionales que estimulan la creación estética, cada cierto tiempo en un momento en particular y radiante aparece algo o alguien que se distingue de los otros y apelan a la obra. La obra es entonces una exigencia de creación de la sensibilidad a los lugares y momentos excepcionales. Dicho lo anterior, podemos asegurar que la obra estética extiende nuestro universo, en ella hay una metamorfosis continua entre el objeto técnico y el objeto estético porque existen objetos técnicos que tienen un valor estético y que se pueden considerar como bellos, pero es muy importante aclarar que los objetos técnicos no son bellos por sí mismos directamente, de acuerdo con Pablo Rodríguez, habría una belleza de la técnica cuando ésta deja de verse como herramienta y se integra enteramente al mundo y si lo logra se puede pensar en una “belleza propia de los objetos técnicos” (Rodríguez, 2015, p. 348).

En resumen, Simondon resalta que al descubrir la belleza en los objetos técnicos no podemos guiarnos únicamente por la percepción, sino que en primer lugar es necesario entender la función de dicho objeto, después su estructura y la relación de ésta con el mundo, de esa manera pueden ser imaginados y percibidos estéticamente. Una herramienta, una máquina o un conjunto técnico son bellos cuando se insertan en el mundo humano; una daga sólo es bella en la mano que la sostiene, es decir, la belleza está en la acción, es decir, usando un ejemplo simple, un semáforo en una calle no es bello en sí mismo sino por su poder de indicar mediante el color de las luces, es bello cuando está en acción porque en ese momento está expresando y realizando un aspecto de la vida de una ciudad. En el aspecto educativo el tomar el lápiz o el tomar el ordenador serían bellos al ser tomados por el estudiante. Desde esta perspectiva, la educación y el cine como operaciones estéticas vinculan el saber y la acción misma del individuo y la sociedad.

### Reflexiones finales

La educación y la enseñanza que nos plantea Simondon desde la filosofía de la técnica está estrictamente ligada a la cultura, ahora bien, al relacionar al cine con la filosofía de la técnica es preciso empezar por mencionar que el cine capta la realidad a través de objetos técnicos, podemos considerar a la cámara como la principal de dichos objetos. Los objetos técnicos que componen al cine permiten al artista, es decir, al actor, director o guionista expresar fragmentos de realidad, las imágenes tienen el poder de transportarnos a cualquier espacio y tiempo, y es través de su sensibilidad que tienen una enorme capacidad de comunicar y transmitir, por ello es y ha sido usado como aliado en la educación. Una película que forma parte del contenido obligatorio de una asignatura no basta para generar esa confrontación del ser humano con la realidad, la película adquiere otro significado en un ambiente académico que el que tiene en una sala de cine y es por esto que la formación en cine tiene como principal objetivo abrir otros espacios en donde pueda unirse imaginación, reflexión y crítica. Es por ello que consideramos a Simondon pilar para establecer una relación entre educación y cine sin encasillar a este último como recurso, herramienta o medio.

Por otro lado, si bien la visión de Stiegler no va completamente de la mano con la de Simondon, al referirnos a la imaginación y al cine, ambos plantean reflexiones que nos sirven como base para problematizar en lo educativo, podemos empezar por decir que el cine se encuentra en un medio técnico que en la actualidad además de ser arte conforma una industria (preocupación también de Stiegler). Nos podemos aventurar a pensar el cine

visto desde la mirada educativa en donde se constituye como objeto estético que existe dentro del propio objeto técnico y la reproducción técnica. Lo estético para Simondon no se manifiesta únicamente en el arte. pues al adentrarse en la tecnoestética hace una revisión de obras arquitectónicas como la torre Eiffel hasta puentes, antenas, etc. Dentro de esas construcciones además de especificar cuál es su funcionamiento como objetos técnicos para el uso del ser humano también nos invita a encontrar las cualidades que lo pueden configurar como objeto estético.

El cine visto desde la técnica posibilita una mediación entre el mundo y el artista que preserva la estructura de éste en varios ámbitos, uno de ellos es pensar al cine en la educación “La esencia del cine, que no es la generalidad de los filmes, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento” (Deleuze, 2001, p. 225) y, como asegura Simondon, el descubrimiento de la belleza de los objetos técnicos no es tarea únicamente de la percepción, se necesita que la función del objeto sea comprendida y pensada en toda su extensión. Podemos concluir señalando que Simondon nos invita a crear una educación técnica que pueda ligar la relación existente entre técnica y estética, para lograr una comprensión del quehacer del artista y también al valorar las virtudes técnicas inmersas en el cine lo podemos mirar en la educación más allá de un objeto de contemplación sino como promotor de la imaginación.

#### **Contribución de autoría**

Dulce María Valdespino Monroy fue la única autora.

#### **Fuente de financiamiento**

Autofinanciado.

#### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

#### **Referencias**

- Auzel, D. (1992). *Emile Reynaud et l'image s'anima*. Du May.
- Deleuze, G. (2001). *La imagen-Movimiento: Estudios sobre el cine 1*. Paidós.
- FilmotecaUNAM. (2017, 17 de setiembre). *Teatro de Sombras - Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos* [Video]. Youtube. <https://n9.cl/gnv3h>
- Rodríguez, P. (2015). *Amar a las máquinas: cultura y técnica en Gilbert Simondon*. Prometeo.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Editorial Cactus.
- Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica (1953-1983)*. Editorial Cactus.
- Stiegler, B. (2001). *La técnica y el tiempo 3: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Cultura Libre.