

# La opacidad de lo visible: apuntes sobre imagen y realidad

*Manuel Canga Sosa*

*Universidad de Valladolid, España.*

*mcangasosa@gmail.com*

## Resumen

El presente trabajo se ocupa de analizar ciertos aspectos de la relación entre cine y realidad, tomando como referencia las aportaciones de disciplinas como la Psicología de la Gestalt y la Semiótica. Se trata de una revisión teórica, de carácter abierto y con resultados provisionales, que pretende destacar la importancia del lenguaje en el proceso perceptivo y la construcción de los sistemas de representación, dentro de los cuales se incluye el cinematógrafo, haciendo hincapié en las diferencias que existen entre lo que vemos y lo que podemos comprender, tal y como se manifiestan en las obras de reconocidos cineastas.

**Palabras clave.** Cine, realidad, percepción, imagen, lenguaje.

## Opacity of the Visible: Notes on Image and Reality

### Abstract

This paper tries to focus on certain aspects of the relationship between Film and Reality, with reference to the contributions of disciplines like Gestalt Psychology and Semiotics. This is a theoretical review that aims to highlight the importance of the use of language in the perceptual process and construction of representation systems, in which Film could

be included, emphasizing the difference between the things we can see and the things we can understand, as it is shown in the works of renowned artists and filmmakers.

**Keywords:** Film, reality, perception, image, language.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta intervención se inscribe en el contexto de unas jornadas de trabajo sobre la relación entre *Cine y Realidad*, organizadas por la Dra. Mercedes Miguel Borrás en la Universidad de Valladolid durante el otoño de 2014, y tiene por objetivo examinar, de manera esquemática, los puntos de conexión entre el proceso perceptivo y eso que denominamos «realidad», tal y como se presenta en la experiencia cinematográfica. Se trata de un tema con diferentes implicaciones teóricas que, en el ámbito restringido de la fotografía y el cine, ha tomado como referencia los trabajos de André Bazin y su famosa división entre “*los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad*”<sup>1</sup>.

Un debate sobre las relaciones entre cine y realidad debería considerar, en primera instancia, las limitaciones que la estructura ocular impone a la creación artística y hacerse cargo de las características específicas del dispositivo cinematográfico, que puede dar forma a esa mirada que simboliza la experiencia artística del sujeto; experiencia que depende del modo en que es manejado el lenguaje, el cual nos obliga a distinguir entre la realidad y lo real (González Requena, 2010). De hecho, no sería descabellado afirmar que muchas obras de arte, sobre todo a partir de las vanguardias históricas, interrogan al mismo tiempo los procesos de creación del significado y las formas que lo determinan, poniendo en cuestión el concepto mismo de realidad.

¿Qué puede captar, entonces, el cinematógrafo, y qué relación se establece entre el cineasta y lo que su cámara registra o representa? ¿Contribuye con su trabajo a dar forma y sentido a la realidad? ¿Entiende las imágenes que registra o actúa guiado exclusivamente por el deseo de experimentar y compartir sensaciones placenteras al margen de la significación? Preguntas como estas y muchas otras suponen diferentes niveles de reflexión y obligan a considerar el tema desde varias perspectivas metodológicas que solo podremos mencionar aquí de manera tangencial. Lo que en esta ocasión presentamos forma parte de un proyecto de

investigación más amplia que interroga la relación del sujeto con la imagen y se apoya en el estudio de las relaciones entre el ojo y la cámara.

El neurobiólogo David Hunter Hubel, premio Nobel de Medicina y Fisiología en 1981, ha explicado los pasos del proceso perceptivo, haciendo hincapié en lo que ocurre en el cerebro, en el nivel de los impulsos nerviosos y las conexiones neuronales que desembocan en la corteza visual primaria o córtex estriado. A pesar de los avances de las últimas décadas, advertía Hubel que “*nuestro conocimiento de la vía visual es impreciso*” (Hubel, 2000), lo cual indica que todavía quedan muchos interrogantes por despejar para comprender cómo vemos la realidad. Aunque los expertos hayan sido capaces de seguir la ruta del proceso y aislar sus componentes fundamentales, sigue habiendo muchos enigmas que no tienen fácil solución y están relacionados con lo que ocurre en el interior de esa caja negra (Pinillos, 2002) que es el cerebro.

La cuestión radica en averiguar qué tipo de relación existe entre el proceso sensorial y el proceso global de la percepción, cuáles son las funciones exactas de los órganos sensoriales y dónde están sus límites; si desempeñan una función limitada a la captación puntual y mecánica de estímulos energéticos o si son capaces de percibir estructuras más complejas. Averiguar cómo se lleva a cabo la representación subjetiva de la realidad, si es un proceso espontáneo y automático o si requiere la actuación conjunta de procesos heterogéneos. Si José Luis Pinillos estaba en lo cierto, no habría más remedio que tomar en consideración todo el juego de relaciones que se establecen entre el cuerpo y el entorno para dar cuenta de lo que significa realmente un órgano y medir el alcance de las funciones que pueda desempeñar en la toma de conciencia. En su opinión, el *mysterium conscientiae* sigue siendo un “*problema filosófico*” (Pinillos, 2002:139).

Trataremos, en cualquier caso, de examinar algunas ideas y procesos que ayuden a entender mejor el funcionamiento de la percepción visual y nuestra relación con las imágenes, sin olvidar que el cinematógrafo ha contribuido a forzar o cuestionar nuestra idea de la realidad, tanto desde la perspectiva del registro documental como de la representación poética. Somos conscientes, no obstante, de que es difícil manejar el concepto de realidad, porque se trata de término polisémico utilizado en diferentes ámbitos discursivos y está cargado de resonancias sociales, políticas, económicas e ideológicas. Desde un enfoque semiótico, podría entenderse la realidad como un tejido de signos y códigos que sirven de

referencia al individuo, teniendo en cuenta que la realidad semiótica y la sensorial parecen desarrollarse de manera sincrónica y no pueden desligarse así como así<sup>2</sup>.

La visión está determinada por las condiciones psicofísicas del observador, su posición en la escena y su nivel de conocimientos, lo cual indica que cuerpo y lenguaje determinan el proceso perceptivo. En este punto, cabe recordar que autores como Rudolph Arnheim (1996) advirtieron hace tiempo que el pensamiento está mezclado en la actividad artística con los procesos perceptivos, que determinan el sentido de lo visible. Pensamiento y percepción se encuentran ligados, a su vez, al conocimiento, con lo cual estamos ya haciendo entrar en juego la noción misma de realidad, el proceso a través del cual aprehendemos, captamos, conocemos eso que llamamos realidad.

## **2. ALGUNAS IDEAS SOBRE LA PERCEPCIÓN**

Desde antiguo se dice que el hombre es la medida de todas las cosas<sup>3</sup>, lo cual significa que ve e interpreta el mundo desde una perspectiva antropomórfica, antropocéntrica, incluso egocéntrica, y ni siquiera llega a percatarse de la existencia de otras realidades que desbordan sus capacidades perceptivas. Los científicos han tratado de disipar las ilusiones ópticas para hacernos ver la realidad tal como es, y no como aparenta ser, hasta llegar a describir los movimientos de los átomos que es imposible contemplar a simple vista. Incluso han inventado todo tipo de artilugios para ampliar nuestras capacidades y mostrar lo que hay más allá de los límites que la naturaleza impone al aparato visual, cuestionando así nuestra visión directa y automática del mundo. Según explicaba Merleau-Ponty, el «mundo verdadero», ese que los investigadores ayudaron a develar a partir de la Modernidad, cuando empiezan a desplegarse la física y la óptica, sería el de las ondas y corpúsculos que se hallan tras las fantasías sensibles (Merleau-Ponty, 2003).

Autores como Luna y Tudela (2006:20) han advertido que el estudio de la percepción forma parte de la teoría del conocimiento que pretendía validar los postulados fundamentales de los sistemas filosóficos, y por eso creemos necesario ocuparse del tema, puesto que constituye un punto de partida y referencia para entender la posición del ser humano en el mundo.

Ortega y Gasset resumió hace ya varias décadas lo esencial de la relación entre las cosas que nos rodean y el pensamiento mediante dos cé-

lebres metáforas (Ortega y Gasset, 1957:387). En primer lugar, la metáfora de la tabla cerina, dominante en la Antigüedad y el Medioevo a partir de Platón<sup>4</sup> y Aristóteles<sup>5</sup>, según la cual la conciencia sería, *grosso modo*, resultado de la impresión que las cosas dejan en ella. Para los filósofos realistas que siguieron esta tendencia, habría una equivalencia entre el sello y la impronta dejada en la cera, de manera que el estudio de la percepción sería decisivo para entender nuestra manera de ver y captar la naturaleza. Y, en segundo lugar, la metáfora del vaso, del continente y el contenido, según la cual las cosas no proceden del exterior de la conciencia, de afuera, sino que son contenidos de la conciencia, ideas alojadas en su interior. Es la postura característica del Idealismo profesado a partir de Descartes, en cuya filosofía vemos convertirse las cosas en cogitaciones, pensamientos, estados del yo.

A estas dos metáforas, Ortega agregaría la suya propia: la metáfora de Cástor y Pollux, figuras míticas destinadas a nacer y morir juntas, lo cual supondría afirmar la coexistencia de sujeto y objeto como *Dei consentes* (Marías, 1982:421). En su vocabulario, se trata de la famosa relación entre el yo y la cosa, el yo y la circunstancia -del latín *circum-stantia*-, lo que nos rodea y envuelve. Somos resultado de una interacción, una correlación, y no es posible concebir un término sin el otro.

Por su arte, autores como Jean-Paul Sartre estudiaron a mediados del siglo XX las imágenes desde una perspectiva fenomenológica en la que tenía un papel capital el concepto de intencionalidad. Para Sartre, la imagen mental habría pasado a convertirse en una «estructura intencional», una conciencia sintética en relación a un objeto trascendente. Imagen y percepción serían vivencias intencionales que difieren por sus intenciones. La imagen designaría la relación de la conciencia con el objeto. Ya no sería un simple simulacro, un doble atenuado de lo que nos brinda la percepción directa, como venían más o menos a decir los pensadores decimonónicos, sino una “*forma psíquica*” (Sartre, 2005:192) en cuya formación colabora el cuerpo entero. Contra una larga tradición de pensadores, tanto realistas como idealistas, Sartre sostenía que imagen y percepción se oponen, que la imaginación y la percepción se excluyen.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la Psicología Cognitiva abordó el problema tomando como referencia el «procesamiento de la información», a la manera de los ordenadores, que procesan datos digitales mediante sistemas de codificación y descodificación de señales eléctricas. La percepción sería una “*fase del procesamiento de la información me-*

diante la cual el organismo construye una representación del medio ambiente que pueda guiar su actividad” (Luna y Tudela, 2006:37). Dentro de esta tendencia general, destaca el llamado Computacionalismo o teoría computacional simbólica (Luna y Tudela, 2006:44) desarrollada por David Marr, que trató de estudiar los procesos de construcción de las representaciones desde un enfoque cibernético.

Durante estos últimos años ha estado desarrollándose la Neurociencia Cognitiva, que investiga la relación entre los procesos psicológicos y las estructuras cerebrales mediante el uso de sofisticados aparatos y técnicas de neuro-imagen diseñadas para medir respuestas del organismo ante los estímulos, como la tomografía o la resonancia magnética funcional. Son complejas investigaciones de laboratorio que parten, salvando las distancias, de la equivalencia entre el cerebro y el ordenador, y ayudan a entender los mecanismos internos del proceso perceptivo y los ciclos de estímulo/respuesta.

Los trabajos realizados en ese ámbito son interesantes y pueden ayudarnos a entender mejor la percepción, aunque es probable que dejen sin resolver buena parte de los problemas a los que antes nos referíamos, sobre todo en relación a la toma de conciencia de la imagen, a la vivencia psíquica de la percepción, tan diferente de unos individuos a otros. Entre otras cosas porque el cerebro puede sentir y es más flexible que una máquina; porque ese tipo de planteamientos tienden a dejar intacto el problema de las fantasías y la capacidad imaginativa, que suelen ir acompañadas de una poderosa carga emocional. Añadamos que la emoción no puede ser analizada exclusivamente en términos de funcionalidad o adaptación al entorno, puesto que muchas experiencias y situaciones desmienten esa posibilidad y cuestionan la correspondencia directa entre el estímulo, la reacción fisiológica y los sentimientos del individuo, sin olvidar que el proceso perceptivo también está vinculado a la existencia del deseo.

La percepción no puede reducirse al simple registro de datos estimulables cuya lógica de funcionamiento sería análoga a la de una máquina, porque está determinada por la cultura, la sensibilidad individual y el lenguaje. Merleau-Ponty declaró que el pensamiento operacional viene a ser un “*artificialismo absoluto*”, diseñado conforme al modelo que le brindan las “*máquinas humanas*”<sup>6</sup>. Incluso Jacques Aumont aludió a la problemática señalando que la imagen sería lo que no podría imitar un ordenador que utilizase información binaria, y que “*nadie sabe, ni siquiera en el enfoque cognitivista, cómo informan y «encuentran» las imágenes reales a*

*nuestras imágenes mentales, a fortiori las imágenes inconscientes”* (Aumont, 1992:124).

Capítulo aparte merecería el análisis de las ilusiones ópticas (Tarásov y Tarásova, 1985) y los trastornos perceptivos estudiados por los psiquiatras, que pueden alterar nuestra relación con el mundo y su significado. Figuras gigantescas que surgen en el cielo (Fantasmas de Broken), palacios que crecen en el horizonte y desaparecen a medida que nos acercamos (Fata Morgana) o fenómenos como el Holandés Errante, barco fantasmagórico que aparece durante las tempestades y era visto en la Antigüedad como presagio de un naufragio, son ilusiones ópticas que se producen en determinadas circunstancias y situaciones atmosféricas, y se asemejan a los espejismos del desierto. A diferencia de estas ilusiones, que pueden ser contempladas por varios individuos de manera simultánea y registradas por una cámara, existen otras imágenes derivadas de trastornos psíquicos que, por fortuna, suelen afectar de manera exclusiva a personas concretas, a no ser que se produzcan efectos de contagio grupal. La alucinación o el delirio formarían parte de ese conjunto de trastornos perceptivos, que no parecen responder a causas biológicas o genéticas simples.

Al estudiar las patologías de la imaginación, Sartre llegaría a decir que la alucinación coincide con la destrucción de la realidad percibida, tras la cual volverá a aparecer el mundo de la percepción objetiva. Merleau-Ponty señaló que la alucinación no es un producto sensorial y tampoco una percepción propiamente dicha, a pesar de que muchas veces parezca superponerse a las percepciones reales. Se produce en un escenario diferente al del mundo percibido y, por tanto, no parece que haya nada en el exterior que la justifique. La alucinación, sostenía, “*no está en el mundo sino «frente» al mismo, porque el cuerpo del alucinado ha perdido su inserción en el sistema de las apariencias*”<sup>7</sup>.

La experiencia psicótica suele ir acompañada de estados de sobrecitación e hiperestesia, y en algunos casos se asemeja al *delirium tremens*, que puede ser pensado como una pesadilla en estado de vigilia. Y la pesadilla, lo mismo que el sueño, está compuesta de imágenes, escenas de gran potencia visual que parecen imponerse de forma espontánea desde el interior de la conciencia. Pesadillas y sueños estarían asociados al «onirismo»: estado de ensueño patológico en que predominan las actividades alucinatorias de carácter escénico<sup>8</sup>.

Hay casos de psicosis agudas caracterizados por una desorganización perceptiva que lleva a confundir la ficción con la realidad, y que a menudo provoca sensaciones de extrañamiento y pánico. Confusión que puede ser provocada artificialmente mediante la ingesta de sustancias tóxicas o alucinógenas como el ácido lisérgico (LSD). El loco podría estar viviendo en un *thriller* o en una película de ciencia ficción. Curiosamente, decía Bazin que la distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer en el Surrealismo y que la fotografía “*crea una alucinación verdadera*” (Bazin, 2000:30). Los surrealistas, en efecto, realizaron una abierta apología de la locura, y para comprobarlo basta con abrir el Primer Manifiesto de 1924, donde Breton llegó a afirmar con más entusiasmo que sensatez que los locos “*gozan de su delirio*” (Breton, 1969: 20) y Cristóbal Colón viajó a las Indias acompañado de locos. Queda para otro contexto el análisis de tales afirmaciones y su repercusión en la estética contemporánea.

Si hiciéramos un estudio detallado del fenómeno, comprobaríamos que muchas escenas descritas por psicóticos se parecen a las imágenes producidas por los artistas de vanguardia y el cine experimental (González Requena, 1997-1998): espacios en transformación, alteraciones del movimiento, variaciones luminosas injustificadas, fragmentación corporal, fijación de escenas y todo tipo de distorsiones formales que nos hacen ver lo nunca visto y ampliar la experiencia perceptiva. Algo de eso encontramos, por ejemplo, en las escenas delirantes de *Arrebato*, dirigida en 1979 por Iván Zulueta, o también en *Repulsión* (1965), de Roman Polansky, donde vemos ablandarse y romperse las paredes de una casa y toda una serie de imágenes extrañas que nos hacen participar de una visión psicótica del mundo, gracias a la gestión del punto de vista y el manejo de los recursos audiovisuales.

### 3. LO VISIBLE Y LO INCOMPREENSIBLE

Lo visible, sostenía Aristóteles, es el objeto de la vista (Aristóteles, 1999:190). Objeto condicionado, según dijimos, por la estructura fisiológica del aparato ocular. El proceso perceptivo da cuenta de nuestra relación con el mundo a través de apariencias que no siempre es fácil describir, habida cuenta de su carácter variable y polimorfo. Así ocurre con los destellos de la aurora boreal, sus iridiscencias, sus hilos de luz; con las formas cambiantes de los fenómenos atmosféricos, las Perseidas o lágrimas de San Lorenzo o una simple fotografía desenfocada o desdibuja-



da por el paso de los años, que desafía la interpretación del observador, su comprensión. Lo visible resulta muchas veces incomprensible.

En términos visuales, el espacio real está hecho de una sucesión de manchas claras y oscuras, con innumerables gradaciones intermedias, y bastaría con abrir los ojos al atardecer para ver cómo van desapareciendo progresivamente las formas y las texturas, el espacio y las distancias que separan los objetos. El espacio natural se prolonga en todas direcciones, es infinito e incomprensible, pero, en el caso de las imágenes creadas, el espacio se reduce a la superficie del soporte, que lo contiene y delimita, transformándolo en un campo de representación. Lo real del espacio entraría de ese modo a formar parte de lo que llamaríamos realidad enmarcada, sometida a los rigores de la geometría, las matemáticas y el lenguaje. La realidad está barrada, determinada por el lenguaje, que trata de imponer un sentido, del tipo que sea, a lo que no lo tiene, es decir, lo real (Lacan, 2006:123ss).

La importancia y el valor del marco radica en su capacidad para establecer coordenadas de referencia y orientación, condicionando el juego de fuerzas perceptivas que animan la creación artística, ya se trate de un cuadro, una fotografía o una imagen filmica. Podría darse la circunstancia de que el infinito llegara a representarse en la superficie a través de los puntos de fuga, líneas borrosas del horizonte o tonalidades cromáticas, como ocurría en el Barroco. Lo real –informe, inabarcable, ininteligible, inasible– podría representarse en la realidad de la superficie.

Para entender nuestra relación con la imagen cinematográfica es preciso recordar que su fuerza está basada en la potencia analógica, en su capacidad para mostrar imágenes reales, que derivan de una operación de registro mecánico. La fuerza principal del cine, afirmó Arnheim, procede del “*realismo del medio fotográfico*” (Arnheim, 1990:11ss), aunque también advertía, por otro lado, que existen grandes diferencias entre lo que ve el ojo humano y la imagen de la realidad producida por la cámara cinematográfica<sup>9</sup>.

De hecho, la aplicación de la perspectiva central en pintura –antecedente de la fotografía–, participa de la ilusión de hacernos creer que el espacio representado sobre la pantalla plana del cuadro es realista, porque produce imágenes tal y como son vistas por el ojo, cuando lo cierto es que la visión humana es estereoscópica, tridimensional, y la imagen retiniana se forma sobre una superficie cóncava, en gran angular, provocando así que las líneas rectas se curven en los laterales. Efecto que no

solemos hallar en las pinturas renacentistas. Según Panofsky (1995), la perspectiva central se apoya en una abstracción que no da cuenta del modo en que percibimos el espacio desde un enfoque psicofisiológico, puesto que la percepción es irreductible a conceptos tales como homogeneidad, racionalidad e infinitud. La perspectiva está basada en la presencia de puntos, posiciones sobre un plano que expresan relaciones ideales dentro de una estructura lineal. Es un artificio que facilita la representación de ilusiones ópticas, similares a las que hallamos en la percepción real, pero distintas, entre otras cosas porque las líneas, explicaba Koffka, no son líneas por sí mismas en condiciones normales, sino que pertenecen a superficies que ellas limitan, de las cosas que confinan nuestro espacio. El espacio perceptual, añadía, no puede construirse con puntos y líneas, “*solo puede explicarse como un producto de la organización del campo*” (Koffka, 1973:255).

La impresión de realidad a la que antes nos referíamos se multiplica en el cine gracias a la ilusión del movimiento. Köhler afirmó que el cinematógrafo “*está basado en el efecto estroboscópico*” (Köhler, 1967: 108), que simula la sensación de movimiento mediante la yuxtaposición de estímulos próximos. Arnheim volvería sobre el tema para añadir que “*toda percepción del movimiento es básicamente estroboscópica*”<sup>10</sup>.

A lo largo de las últimas décadas se han inventado diferentes formatos de pantallas para reproducir mejor lo que el ojo ve y extremar el verismo de la imagen. La cámara registra de manera particular lo que tiene delante, como si fuera la tabla cerina a la que en su momento nos referíamos, y no tiene por qué coincidir exactamente con lo visto por el ojo. Establece un nuevo orden de jerarquías y referencias, de imágenes, formas y colores. La construcción del objetivo fotográfico condiciona lo que vemos en términos de angulación, profundidad de campo, texturas, definición, sin mencionar los tratamientos de la imagen en las fases de montaje y postproducción.

Diríase, incluso, que no basta con registrar huellas de la naturaleza –aunque sean en blanco y negro, como diseñadas para espectadores aquejados de acromatopsia– para provocar la mirada, porque, de lo contrario, no tendrían sentido las diferentes técnicas empleadas desde Méliès para acusar las emociones y producir algo que no existe en lo real. El cinematógrafo ha condicionado nuestra manera de ver las cosas, y, para comprobarlo, basta con revisar películas como *El retorno a la razón* (1923), de Man Ray, *Ballet mecánico* (1924), de Leger, *Anemic Cinema* (1926), de Duchamp, *El hombre con rayos X en los ojos* (1963), de Roger

Corman, o *Zabriskie Point* (1968), donde Antonioni mostraba una explosión ralentizada que visualizaba la fantasía de su joven protagonista. El *Efecto Bala* y técnicas como el *Time Lapse*, que consiste en trucar el movimiento mediante la edición de fotografías en una secuencia de vídeo, se inscriben en ese registro.

La aplicación de esos recursos parece orientada a provocar sensaciones visuales que operan al margen del significado y generan efectos de pura fascinación. Así pues, constatamos que hay una escisión entre lo visible y lo comprensible que afecta a nuestra relación con las imágenes, cuya opacidad cuestiona a menudo el concepto de realidad, entendido como la suma de los signos y las buenas formas. Corresponde al cineasta forzar las expectativas para hacernos percibir, si procede, nuevas imágenes, nuevas formas que difícilmente encontraríamos en la naturaleza.

### Notas

1. BAZIN, André (2000): La evolución del lenguaje cinematográfico, *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid. 130. Bazin sostenía que la fotografía es ontológicamente objetiva, más creíble que la pintura, y revela lo real. Godard había afirmado en *El pequeño soldado* (*Le petit soldat*, 1963) que la fotografía es la verdad y el cine veinticuatro verdades por segundo. Sugestiva idea que podría, sin embargo, ser cuestionada por otra de Rodin: “*El artista es verídico y la fotografía mentirosa, pues en la realidad el tiempo no se detiene*”. MERLEAU-PONTY, Maurice (1986): *El ojo y el espíritu*. Paidós. Barcelona. 60.
2. Köhler explicó que las unidades sensoriales habían enriquecido su significado al recibir nombres, a pesar de existir antes como unidades: “*La psicología de la configuración alega que es precisamente la segregación original de totalidades circunscritas lo que hace posible que el mundo sensorial aparezca tan pleno de significado para el adulto*”. KÖHLER, Wolfgang (1967): *Psicología de la configuración. Introducción a los conceptos fundamentales*. Ediciones Morata. Madrid. 121.
3. La frase está recogida en los textos platónicos y se atribuye a Protágoras. PLATÓN (1998): *Teeteto, Diálogos V*. Gredos. Madrid. 193; *Crátilo*, 385e.
4. PLATÓN, *Teeteto*, op. cit.

5. El sentido sería la “*facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro*”. ARISTÓTELES (1999): *Acerca del alma*. Gredos. Madrid. 211.
6. MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, 11. La teoría de la máquina “*aplicada al sistema nervioso es por completo incapaz de explicar correctamente la naturaleza de la experiencia sensorial. En este campo, todo apunta hacia una teoría en la que la máxima importancia corresponda a los factores dinámicos, no a las condiciones anatómicamente prefijadas*”. Köhler, op. cit., 107.
7. MERLEAU-PONTY, Maurice (1994): *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. 352. Nótese que la frase citada supone la existencia de un “sistema de apariencias”, un orden opuesto al caos de la psicosis, cuyo origen debería ser interrogado en otro ámbito.
8. El psiquiatra Henri Ey se refería al onirismo como una forma de conciencia imaginativa próxima a los estados hipnagógicos. EY, Henri (1998): *Estudios sobre los delirios*. Triacastela. Madrid. 94.
9. Aludimos a esta cuestión en Paisajes, ciudades y fotografías, en NAVA-RRO MARTÍNEZ, Eva, CANGA SOSA, Manuel, GARCÍA MATILLA, Agustín (2012): *Huellas de la ciudad. Un proyecto de Arte y Educación*. Editorial Académica Española (LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH&Co). Saarbrücken, Germany. 35-45.
10. ARNHEIM, Rudolph (1999): *Arte y percepción visual*. Alianza. Madrid. 425. Koffka explicó que el movimiento estroboscópico y el real son “*esencialmente iguales*” (op. cit., 337).

## Referencias Bibliográficas

### Libros

- ARISTÓTELES. 1999. **Acerca del alma**. Gredos. Madrid.
- ARNHEIM, Rudolph. 1996. **El pensamiento visual**. Paidós. Barcelona.
- ARNHEIM, Rudolph. 1999. **Arte y percepción visual**. Alianza. Madrid.
- ARNHEIM, Rudolph. 1990. **El cine como arte**. Paidós. Barcelona.
- AUMONT, Jacques. 1992. **La imagen**. Paidós. Barcelona.
- BAZIN, André. 2000. **¿Qué es el cine?** Rialp. Madrid.
- BRETON, André. 1969. **Manifiestos del Surrealismo**. Guadarrama. Madrid.
- EY, Henri. 1998. **Estudios sobre los delirios**. Triacastela. Madrid.

- HUBEL, David Hunter. 2000. **Ojo, cerebro y visión**. Universidad de Murcia.
- KÖHLER, Wolfgang. 1967. **Psicología de la configuración**. Ediciones Morata. Madrid.
- KOFFKA, Kurt. 1973. **Principios de Psicología de la Forma**. Paidós. Buenos Aires.
- LACAN, Jacques. 2006. **El Seminario 23, El sinthome**. Paidós. Barcelona.
- LUNA, Dolores, TUDELA, Pio. 2006. **Percepción visual**. Trotta. Madrid.
- MARÍAS, Julián. 1982. **Ortega. Circunstancia y vocación, Obras IX**. Revista de Occidente. Madrid.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1986. **El ojo y el espíritu**. Paidós. Barcelona.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2003. **El mundo de la percepción. Siete conferencias**. FCE. Buenos Aires.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1994. **Fenomenología de la percepción**. Península. Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin. 1995. **La perspectiva como forma simbólica**. Tusquets. Barcelona.
- PINILLOS, José Luis. 2002. **Principios de psicología**. Madrid. Alianza.
- PLATÓN. 1998. **Teeteto, Diálogos V**. Gredos. Madrid.
- ROSSI, Bruno. 1976. **Fundamentos de óptica**. Reverte. Barcelona.
- SARTRE, Jean-Paul. 2005. **Lo imaginario**. Losada. Buenos Aires.
- TARÁSOV, L, TARÁSOVA, A. 1985. **Charlas sobre la refracción de la luz**. MIR. Moscú.

### Capítulos o artículos en libros o revistas impresas:

- CANGA SOSA, Manuel. 2012. Paisajes, ciudades y fotografías, en NAVARRO MARTÍNEZ, Eva, CANGA SOSA, Manuel, GARCÍA MATILLA, Agustín: *Huellas de la ciudad*. Editorial Académica Española (LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH&Co). Saarbrücken, Germany.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 2010. Lo real, en **Trama y Fondo**, nº 29.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1997. Emergencia de lo siniestro, en **Trama y Fondo**, nº 2.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1998. Occidente. Lo transparente y lo siniestro, en **Trama y Fondo**, nº 4.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1957. Las dos grandes metáforas, en **Obras Completas**, II. Revista de Occidente. Madrid.