

TEORÍA DE LA IMAGEN Y DISCURSO CIENTÍFICO. REVISIÓN DE RUDOLF ARNHEIM

Manuel Canga Sosa

Universidad de Valladolid, España

RESUMEN

El objetivo de esta comunicación es analizar las propuestas formuladas por Rudolf Arnheim en algunas de sus obras más relevantes para intentar despejar algunos interrogantes relativos a la naturaleza de la imagen y su relación con el discurso científico, tomando como referencia los postulados de la teoría de la Gestalt, que ha otorgado un papel decisivo a la función de la intuición y las operaciones de síntesis en el desarrollo de la experiencia perceptiva. Servirá para examinar el valor ontológico de la imagen y dar cuenta de los límites que impone al conocimiento científico, sobre todo considerando que muchas de las imágenes empleadas en el ámbito de la investigación y la enseñanza se ven obligadas a mostrar fragmentos de lo real que solo pueden comprenderse con ayuda de signos gráficos, con la ayuda de la interpretación y las prácticas lingüísticas. Como decía Arnheim, la búsqueda de la fidelidad fotográfica puede llevar a distorsionar la verdadera constitución de las cosas. Servirá para examinar los procesos de representación que intentan reducir la opacidad intrínseca de la imagen fotográfica, ya sirva para mostrar los componentes microscópicos de la materia gris o los resplandores de un agujero negro.

PALABRAS CLAVE

Análisis crítico; Imagen; Ciencia; Arnheim.

1. INTRODUCCIÓN

Thomas Kuhn (2004) nos ha explicado que los miembros de una comunidad científica tienden a seguir las pautas de los paradigmas que respaldan sus propuestas, entendiendo el concepto de *paradigma* como una “constelación de creencias, valores y técnicas” (p. 269) dispuestas para explicar los más variados fenómenos de la naturaleza o de los sistemas culturales, sin olvidar que ninguna investigación es “inmune” a la ideología que la justifica (Eco, 1988, p. 60) y que la relación de los analistas con los textos que pretenden examinar “nunca es inocente” (Greimas, 1983, p. 15), lo cual invita a considerar que el desarrollo de esa clase de discursos obedece a una serie de intenciones implícitas que determinan sus objetivos y sus resultados. La teoría de la imagen que se lleva impartiendo en los centros de educación superior desde hace décadas se inscribe en el contexto general de unos estudios que han otorgado un papel decisivo a los diferentes tipos de representación audiovisual y han hallado su inspiración en disciplinas tan diversas como la semiótica, la iconología, el psicoanálisis o la teoría de la Gestalt, que ha pasado a la historia del pensamiento contemporáneo como una rama de la psicología interesada en comprender la naturaleza de los procesos perceptivos y la conducta humana¹. O para ser más exactos: en comprender la conducta de los seres humanos mediante el estudio de unos procesos que regulan su interacción con el medio ambiente y forman parte de complejas experiencias sensoriales.

Podría hablarse, entonces, del paradigma constituido por esa constelación de técnicas, valores y creencias que define a la teoría de la Gestalt, que podría estar subordinada, a su vez, a una teoría más amplia de los textos artísticos (González Requena, 1996), donde juega un papel decisivo la presencia del sujeto; del sujeto que los produce, interpreta y justifica. El propio Rudolf Arnheim, a cuyas aportaciones dedicamos este trabajo, llegó a declarar en la introducción de *Hacia una psicología del arte*, publicada por vez primera en 1966, que sus escritos “reflejan los puntos de vista e intereses de un hombre, e informan sobre cosas que le han ocurrido” (1980, p. 12), afirmando en otro momento, tras arremeter contra la “agobiante necesidad de exactitud cuantitativa” que tanto ha perjudicado al tipo de investigaciones realizadas en el área de conocimiento de las humanidades y ciencias sociales², que la investigación de las producciones artísticas debería tener en cuenta “el criterio intuitivo propio” (1980, p. 29).

1 El contenido de este trabajo intenta seguir lo expuesto en *Fundamentos de teoría de la imagen* (2019), que esperamos pueda pronto corregirse y ampliarse. Tomó como referencia trabajos previos de Aumont (1992), Villafañe y Mínguez (2002), Zunzunegui (1989), Gombrich (1979, 1980, 2002) y González Requena (1995, 1996).

2 Decía José Ángel Valente (2004) que el mundo académico “tiene una aterradora capacidad de repetición mecánica” (p. 25) y que los grupos atenuan “el riesgo que es constitutivo de la escritura”. Los agrupados, añadía con ironía, “son los que van a la grupa” (p. 91).

Si tomáramos en serio estas declaraciones, no habría más remedio que aceptar que el discurso de un investigador podría verse afectado, y mucho, por las “cosas” que le suceden, por sus “intereses” y “puntos de vista”, aunque hubiera intentado elaborar un discurso objetivo diseñado para evitar las filtraciones emocionales³. En estos términos se explicaba Silvia Tubert (2007), a propósito de las aportaciones del psicoanálisis:

Una de sus enseñanzas fundamentales es que el desconocimiento de ciertos aspectos de nuestro propio ser no puede dejar de tener efectos sobre la elaboración teórica misma. Por un lado, permite acceder a la consciencia de los límites del conocimiento; por otro, desenmascara el doble carácter de toda elaboración teórica que, en cuanto producto del proceso secundario, revela tanto como encubre; genera cierto saber en la misma medida en que oculta el orden del deseo que pone en movimiento al proceso cognoscitivo; todo lo que se formula en el plano del *enunciado* deja en la penumbra al sujeto de la *enunciación*. (p. 8)

Para examinar la influencia de ese sujeto, sería necesario un estudio de mayor alcance que no podemos desarrollar en este momento por motivos de espacio y competencia, por lo cual nos limitaremos a destacar algunos aspectos de sus aportaciones a la teoría de la imagen, que se desenvuelven en el marco de una reflexión sobre el sentido de la experiencia perceptiva, no sin antes recordar las líneas generales de una propuesta que pretendía “abordar científicamente la más delicada, la más intangible, la más humana de las manifestaciones humanas” (1980, p. 11).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este trabajo es analizar las aportaciones de un teórico de la imagen como Rudolf Arnheim (1904-2007) desde una perspectiva crítica que permita despejar algunos interrogantes relativos a la naturaleza de la imagen y su relación con el discurso científico, tomando como referencia los postulados de la teoría de la Gestalt, que ha otorgado un papel decisivo a la función de la intuición y las operaciones de síntesis en el desarrollo de la experiencia perceptiva.

Rudolf Arnheim intentó seguir el ejemplo de sus maestros alemanes –Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin– para desarrollar una teoría basada en el concepto de campo psicofísico y demostrar la existencia de un pensamiento visual, cuya eficacia no radica en las capacidades inherentes al razonamiento

3 Objetividad deriva de objeto, correlato del sujeto. Resulta paradójico que la ciencia sea “una ideología de la supresión del sujeto” (Lacan, 1993, p. 62). Más aún cuando la investigación tiene por objeto cuestiones estéticas o morales, que no pueden interrogarse desde enfoques empíricos, porque el empirismo “extirpa de raíz la moralidad en las intenciones” (Kant, 2007, p. 159).

discursivo, sino en las propiedades de la intuición, como bien demuestra el ejemplo de la experiencia estética⁴ y múltiples actividades cotidianas⁵, entre las cuales destacaríamos la capacidad discriminatoria derivada de la oposición figura-fondo, la resolución de problemas mediante esquemas gráficos, los movimientos corporales y hasta ciertas fases del cortejo amoroso que la razón no acierta a explicar de manera convincente, imponiéndose en la práctica con la potencia de un mecanismo automático. Lo demuestra el fenómeno del *flechazo*, que podría ser visto como la capacidad de intuir con rapidez las cualidades que podrían satisfacer las apetencias y exigencias de un sujeto que no debe confundirse con el yo, al que resulta muy difícil explicar sus propias inclinaciones.

Jacques Lacan ha señalado que la imagen posee una "extrema importancia" en el desarrollo de los comportamientos instintivos de algunos animales, los cuales se ven atrapados por una *Gestalt*, por una imagen "que ordena el desencadenamiento del ciclo de su comportamiento sexual" (Lacan, 1995, p. 209), advirtiéndole asimismo que "la relación del ser viviente con los objetos que desea se articula con condiciones de *Gestalt* que sitúan como tal a la función de lo imaginario" (Lacan, 1995, p. 409).

En uno de sus últimos libros, titulado *Consideraciones sobre la educación artística* y redactado por encargo del Getty Center for Education in the Arts, cuya primera edición en inglés data de 1989, explicaría Arnheim que "la interacción de fuerzas céntricas y excéntricas también es fundamental en la dinámica de la motivación humana" (1993, p. 63). Aunque no lo indicara explícitamente, es innegable que el deseo ocupa un lugar predominante en el conjunto de esas motivaciones. En ese mismo texto había llegado a declarar que cualquier tipo de investigación sería podría adoptar la forma de un trabajo artístico, siempre y cuando respondiera al "deseo de solucionar problemas y de explicar hechos misteriosos" (1993, p. 58), lo cual estaría en consonancia con lo explicado por Sigmund Freud a propósito de la correlación entre la investigación sexual y el deseo de saber (1987, IV, p. 1367; 1987, V, p. 1616). En nuestra opinión, la "resonancia" (1993, p. 47) de una imagen que Arnheim evocaba en un pasaje de ese libro, de la imagen que muestra o evoca siempre algo más, sugiere mucho más que una simple resonancia en el sistema nervioso; sugiere la resonancia de la Otra escena.

Todo invita a suponer que el sujeto humano está apresado en el circuito de unas fuerzas de atracción y repulsión que determinan su movimiento por el espacio y contribuyen a enriquecer su experiencia perceptiva. Una experiencia dinámica, no estática: "al igual que el físico y el químico llegan a comprender la naturaleza

4 "Percibir y pensar son actos que se encuentran mezclados en la actividad artística" (Arnheim, 1996, p. 11).

5 En la introducción del citado libro aludía al pensamiento visual como "la forma corriente y necesaria de resolver problemas fértilmente en cualquier esfera de la actividad humana" (Arnheim, 1980, p. 13).

estudiando la conducta de las fuerzas físicas, el psicólogo y el artista captan el funcionamiento de la mente explorando su dinámica” (1993, p. 47). Si la parte correspondiente al pensamiento deductivo está regida por el lenguaje y la lógica, que se desenvuelven en el terreno de la diacronía, la parte correspondiente al pensamiento visual lo estaría por la intuición, entendida como una forma de conocimiento que opera mediante “procesos de campo perceptivos” y se desenvuelve en terreno de la sincronía.

El pensamiento visual sería resultado de un proceso de organización y reconocimiento de estímulos sensoriales. Ya en un artículo como “La abstracción perceptual y el arte”, fechado en 1947, afirmó: “Tal vez la percepción consista en la aplicación al material estimular de «categorías perceptuales», tales como la redondez, la «rojez», la pequeñez, la simetría, la verticalidad, etcétera, que son evocadas por la estructura de la configuración dada” (1980, p. 39). Posteriormente, en “El mito del cordero que bala”, de 1962, explicaría que la psicología de la Gestalt:

mantiene que la percepción no consiste en el registro mecánico de material estimular, sea detallado o desdibujado, sino en la captación de rasgos estructurales, lo que confiere carácter de generalidad a cualquier percepto y elimina la diferencia de principio entre contemplar un ente individual y contemplar una clase de cosas, la diferencia entre percepto y concepto. (...) El giro copernicano que supone esta teoría, según la cual las primeras ideas sobre el mundo no evolucionan de lo particular percibido a la generalización abstracta, sino que se basan en generalidades primarias que se hallan dentro de la percepción misma, permite explicar muchas de las manifestaciones de la mente infantil y primitiva. (1980, pp. 138-139)

Sobre la base general de esta disciplina –cuyos fundamentos solo exponemos aquí de manera abreviada–, Arnheim realizó una serie de propuestas que han resultado válidas para entender con más criterio y precisión las producciones artísticas, a partir de un principio que repetiría en varias ocasiones, modulando y ajustando el alcance de su significado: nos referimos a la idea según la cual el efecto de una obra sobre el espectador estaría determinado por el “impacto” visual que es capaz de generar.

Lo encontramos en los siguientes textos: en el prólogo redactado en 1968 para *El cine como arte* afirmaba que las escenas cinematográficas no hechizan por su discurso, sino “por el impacto directo de sonidos y formas en movimiento” (1990, p. 11), sirviendo el discurso para suplementar, explicar y profundizar la imagen. En las primeras páginas de *El poder del centro* (1998, p. 13), donde declaraba que el “impacto” inmediato de la forma es lo que mejor y con más potencia transmite el significado. En el artículo “La percepción de mapas”, incluido en *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, donde señalaba que la tarea principal de un artista “consiste en el hecho de traducir los aspectos relevantes del mensaje a las cualidades expresivas del medio, de manera que la información se transmita

como un impacto directo de fuerzas perceptivas” (1989, p. 199). Y en “La dinámica perceptiva en la expresión musical”, incluido también en este último libro, donde afirmaba que las “cualidades dinámicas” son los “constituyentes primarios de las percepciones” y pueden llegar a generar “un impacto más inmediato que la propia forma” (1989, p. 215).

Se ha dicho en muchas ocasiones que la imagen influye de manera extraordinaria en la propia configuración de la subjetividad, aunque su influencia esté hecha a base de sutiles estímulos luminosos que penetran en el cerebro a través de los ojos, como ocurre con el cinematógrafo. Antonin Artaud, a quien debemos el guion de una fantasía incestuosa dirigida por Germaine Dulac (*La concha y el reverendo*, *La Coquille et le Clergyman*, 1928), manifestó su interés por la materialidad del cinematógrafo y su capacidad para actuar directamente sobre la “materia gris del cerebro” y reproducir imágenes inconscientes, para lo cual no sería necesario utilizar las herramientas del lenguaje articulado. En su artículo sobre cine y brujería llegó incluso más lejos: “Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe” (2018, p. 21).

Desde la publicación de sus primeros trabajos sobre cine en la década de los treinta, que serían integrados en el volumen publicado por la Universidad de Berkeley en 1957 (*El cine como arte*, 1990), hasta sus últimas publicaciones, nuestro autor mantendría vivo el nervio de una investigación centrada en los aspectos fundamentales de la experiencia perceptiva, para darnos a entender que la percepción es en sí misma un fenómeno cognitivo⁶ puesto al servicio de la supervivencia; un fenómeno complejo que participa de las funciones biológicas⁷ y tiende a buscar situaciones de equilibrio, en consonancia con lo formulado por W. B. Cannon a propósito del principio de homeostasis fisiológica⁸. La noción de equilibrio aparece vinculada, en este contexto, a la sensación de placer generada por las formas simples y bien definidas (1980, p. 50), que parecen evocar los rasgos de aquellas figuras apolíneas que Nietzsche oponía a lo dionisiaco, las figuras de lo imaginario.

Por otro lado, interesa señalar el parentesco entre algunos postulados de la teoría de la Gestalt y el Estructuralismo, que permitirán confirmar el carácter científico de sus propuestas y demostrar la validez conceptual de la intuición sensible, reconocida por Kant (1995, p. 237) como una facultad de la representación que desempeña un papel predominante en el dominio de la experiencia estética, que

6 Cognición no significa otra cosa que conocimiento, procesamiento de pensamientos e imágenes (Bruno, 1988).

7 El arte sería una “herramienta biológica esencial” por servir para interpretar el entorno mediante esquemas perceptivos (1980, p. 48).

8 Freud ya advirtió que “el sistema nervioso es un aparato al que compete la función de suprimir los estímulos que hasta él llegan, a reducirlos a su mínimo nivel, y que, si ello fuera posible, quisiera mantenerse libre de todo estímulo.” (1987, VI, p. 2041).

es el dominio de los objetos sensibles, por oposición al dominio de la razón. Vimos antes que el proceso perceptivo consistía en la captación de las estructuras fundamentales de los objetos sensibles mediante las facultades de la intuición, en la captación de esos esquemas que están en la base del pensamiento visual y en los conceptos intelectuales, lo cual estaría en consonancia con lo formulado por Lévi-Strauss, el cual declaró que el objetivo del estructuralismo no era otro que “la búsqueda de invariables o de elementos invariables entre diferencias superficiales” (2002, p. 29), añadiendo líneas después lo siguiente:

La ciencia tiene apenas dos maneras de proceder: es reduccionista o es estructuralista. Es reduccionista cuando descubre que es posible reducir fenómenos que en un determinado nivel son muy complejos a fenómenos más simples en otros niveles. Por ejemplo, hay muchas cosas en la vida que pueden ser reducidas a procesos físico-químicos que las explican parcialmente aunque no en forma total. Y cuando nos enfrentamos con fenómenos tan complejos que no permiten su reducción a fenómenos de orden inferior, sólo podremos abordarlos estudiando sus relaciones internas, esto es intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto”. (2002, p. 30)

Los trabajos de investigación del antropólogo responderían, según sus propias declaraciones, a la necesidad de “descubrir el orden subyacente a este aparente desorden” (2002, p. 32) en que se muestran las cosas de la realidad, siendo “absolutamente imposible concebir el significado sin orden” (2002, p. 33). Ese orden que es consustancial al trabajo de los científicos y orienta sus esfuerzos de clasificación⁹, todas sus taxonomías, lo que en términos analíticos equivaldría a desarrollar mecanismos de control para atenuar la angustia generada por la incertidumbre, por la opacidad del mundo que les rodea. Lacan lo expresó con tono inquietante en la Conferencia de Prensa que inauguraba el VII Congreso de la Escuela Freudiana de Psicoanálisis en Roma, en 1974:

Sólo ahora los científicos comienzan a tener crisis de angustia. (...) La diferencia entre lo que anda y lo que no anda, es que lo primero es el mundo, el mundo va, gira en redondo, es su función de mundo; para darnos cuenta de que no hay mundo, es decir, de que hay cosas que solamente los imbéciles creen que están en el mundo, basta con observar que existen cosas que hacen que el mundo sea inmundado, si me permiten expresarme así; de eso se ocupan los analistas; de manera que, contrariamente a lo que se cree, enfrentan lo real mucho más que los científicos; no se ocupan más que de eso. Y como lo real es lo que no anda, además están obligados a soportarlo, es decir, obligados continuamente a poner el hombro. Para ello, es necesario que estén terriblemente acorazados contra la angustia. (1980, pp. 19ss).

⁹ En el nivel más elemental, explica Lévi-Strauss (2002, p. 234), cualquier “sistema” de clasificación se apoya en “relaciones binarias” que determinan juegos de oposiciones, correlaciones y analogías.

Sucede, por otra parte, que Lévi-Strauss otorgó carta de naturaleza a esa modalidad de pensamiento intuitivo que Arnheim reivindicó de manera insistente como una de las piezas fundamentales del proceso cognitivo; una forma de pensamiento que las máquinas serían incapaces de desarrollar. Decía así:

Existen dos modos distintos de pensamiento científico, y tanto el uno como el otro son función, no de etapas desiguales del desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximativamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia –sea neolítica o moderna–, pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada. (2001, p. 33)

Esas manifestaciones de la mente infantil y primitiva a las que Arnheim se refería estarían relacionadas con las capacidades del pensamiento salvaje descritas por el antropólogo, que a su vez estarían ligadas a las representaciones inconscientes reveladas por Freud, al modo de representación simbólico. En su célebre ensayo sobre el chiste señalaba lo siguiente: “Si la investigación de la psicología de las neurosis no nos lo hubiera revelado ya, la del chiste nos haría sospechar que la singular elaboración inconsciente no es otra cosa que el tipo infantil de la labor intelectual” (1987, III, p. 1126).

La estructura que articula los significantes para garantizar el buen orden de la significación y hacer que un enunciado sea comprensible, sería equiparable a la buena forma que los psicólogos estudian en el campo de la percepción, cuyas cualidades pueden verse representadas en las obras de arte, que simbolizan lo esencial de la condición humana, si bien es cierto que la estructura no está exenta de agujeros, según explica el psicoanálisis¹⁰. Acaso pudiera decirse que lo más interesante de esa práctica artística que también es la teoría está relacionada con el modo en que el discurso se organiza sobre lo real, que se manifiesta en las obras de arte mediante toda clase de perturbaciones: manchas, desenfoques, alteraciones cromáticas, superposiciones, cambios de escala, etc. Lo real se impone en la imagen como aquello que amenaza el buen orden de la representación, haciendo que lo visible sea irreconocible.

Algo similar podría decirse a propósito de esas fotografías que muestran los fragmentos impenetrables de la materia o los destellos de una explosión estelar, cuyo significado está subordinado a la efectividad de las prácticas lingüísticas y la interpretación de los expertos¹¹. Por ejemplo, las imágenes del primer agujero

10 “Lo que es real agujerea este semblante articulado que es el discurso científico” (Lacan, 2009, p. 27).

11 “He visto diversos grupos de escolares mirando en un pequeño televisor unos manchones negros y grises que se pretendía representaran los diques de Holanda o los latidos del corazón de una

negro fotografiado en 2019 por el Telescopio Horizonte de Sucesos¹² y publicadas en la revista *Science*, que destacó el valor histórico del acontecimiento. El artículo de prensa¹³ que lo explicaba incluía unas declaraciones de Francesca Figueras, de la Sociedad Española de Astronomía (ICCUB, IEEC-UB), que demostraban el valor de esas teorías que se adelantan a los hechos y confirmaban la potencia expresiva de la imagen, su dimensión ontológica: “Es como la ciencia ficción hecha realidad. Nos confirma que hemos hecho los cálculos correctos, que la naturaleza es como la imaginábamos. Se dice que una imagen es mejor que mil palabras, en este caso una imagen es mejor que mil ecuaciones”.

La idea así formulada no es nueva¹⁴, pues, en su ensayo sobre el viaje de Magallanes y Elcano, que marcó un antes y un después en la historia de la civilización, citaba Pedro Insúa a Gustavo Bueno para recordar el valor de la investigación intelectual, anterior a su verificación empírica: “el descubrimiento de América y la circunnavegación de la Tierra ofrecieron la primera gran prueba de la función que corresponde a la teoría pura, cuando es verdadera, en el gobierno de nuestra praxis y en el dominio de nuestro mundo entorno” (2019, p. 183). Arnheim sostendría algo similar al referirse al descubrimiento de la perspectiva central en el siglo XV: “Llegó como el resultado intelectual de una larga búsqueda intuitiva” (1993, p. 59).

3. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar que las aportaciones de Rudolf Arnheim resultan esenciales para desarrollar una teoría de la imagen, cuyos resultados dependerán de la capacidad del analista para revelar el tipo de interacciones que puedan darse entre las fuerzas del campo perceptivo y todas esas cualidades dinámicas que tan bien ha descrito en muchas de sus publicaciones, sin olvidar que el analista está sujeto a una serie de motivaciones que escapan a la competencia de la teoría de la Gestalt y requieren la intervención de otras disciplinas.

rana. Cualquiera que haya sido el efecto que estos fantasmas haya tenido sobre los niños, desde luego que eso no es educación visual.” (Arnheim, 1980, p. 142).

12 Las imágenes captadas por estos formidables artilugios representan el máximo desarrollo de una tendencia iniciada por Galileo que demuestra la íntima conexión entre el deseo de saber y la pasión visual; que demuestra, en definitiva, el valor de la mirada escrutadora (teoría). Galileo inventa el perspicillum, iniciando, según Koyré (1999, p. 89), la fase “instrumental” del desarrollo científico.

13 La noticia fue publicada en la sección digital de El País el 20 de diciembre de 2019. Consultado el 15 de septiembre de 2021: https://elpais.com/elpais/2019/12/19/ciencia/1576754959_575671.html

14 Decía Ortega que el pensamiento científico “no es sino fantasía exacta” (1961, p. 406).

La descripción de esos textos artificiales que son las imágenes podrá seguir el modelo de la Fenomenología (Sartre, 2006, 2005), para tratar de reducir a sus elementos más simples, a sus estructuras, lo que se muestra enrevesado, sin orden ni concierto, introduciendo la interpretación todos aquellos datos e informaciones que permitan enriquecer la significación de la obra en cuestión. Ese tipo de descripción servirá para reducir la opacidad intrínseca de las imágenes y ayudar a entender mejor, satisfaciendo así el objetivo de toda ciencia, aunque siempre deje algo por resolver.

En lo que atañe a la cuestión del método, cuya significación original remite a la idea de camino, conviene recordar que esta clase de propuestas van incluidas en un discurso que se ha ido alimentando de las aportaciones de otros discursos, demostrando una vez más que los textos van tejiéndose con fragmentos de otros textos que los sostienen. La propia estructura de la pregunta está condicionada por la existencia de una cadena de referencias que determinan la estructura de su respuesta, confirmando que el trabajo del analista se enmarca en una secuencia temporalizada, con diferentes fases y niveles de codificación.

El modelo IMDyR empleado en el campo de la investigación científica posee una estructura narrativa derivada del modelo estudiado por Aristóteles en su *Poética* (2000), el cual distinguió entre principio, medio y fin; planteamiento, nudo y desenlace. Un modelo que Deleuze retomaría en sus trabajos sobre cine para reflexionar sobre las transformaciones operadas en el interior del relato con la fórmula SAS': situación, acción, situación transformada (1994, p. 227). Las diferentes posibilidades de organización entre esas partes, que admiten múltiples combinaciones internas, daría como resultado diferencias de estilo y posición ante los hechos narrados, diferencias de sentido que afectarían al alcance y la repercusión de los discursos teóricos.

5. REFERENCIAS

- Aristóteles (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arnheim, R. (1990). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- (1998b). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza.

- (1992). *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.
- (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza.
- Artaud, A. (2018). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bruno, F. J. (1988). *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1988). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (1987). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. *Obras Completas*, III. Biblioteca Nueva: Madrid.
- (1987). «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso “Juanito”)», *Obras Completas*, IV. Biblioteca Nueva: Madrid.
- (1987). Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci, *Obras Completas*, V. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1987). Los instintos y sus destinos. *Obras Completas*, VI. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Gombrich, E. H. (1983). *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*. Barcelona: Paidós.
- (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2002). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, 1, pp. 3-32.
- (1995). El paisaje: entre la figura y el fondo, *Eutopías*, vol. 91, Universidad de Valencia.
- Greimas, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.

- Insúa, P. (2019). *El orbe a sus pies*. Barcelona: Ariel.
- Kant, I. (1995). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- (2007). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza.
- Koyré, A. (1999). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo XXI.
- Kuhn, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.
- (2009). *El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- (2001). *El pensamiento salvaje*. FCE.
- Ortega y Gasset, J. (1961). *Ideas y creencias, Obras Completas, V*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sartre, J.-P. (2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.
- (2005). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- Tubert, S. (2007). Fluctuat nec mergitur. El psicoanálisis en el siglo XX. *Arbor*, 1, 83(723), 7–25. doi.org/10.3989/arbor.2007.i723.78
- Valente, J. Á. (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Villafañe, J. Mínguez, N. (2002). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VV. AA. (1980). *Actas de la Escuela Freudiana de París*. Barcelona: Petrel.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra: Madrid.