

A las IMÁGENES  
mismas.

Fenomenología  
y nuevos medios

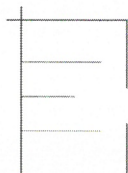
M.<sup>a</sup> Carmen López Sáenz  
Karina P. Trilles Calvo  
(Edras.)



# A LAS IMÁGENES MISMAS.

## FENOMENOLOGÍA Y NUEVOS MEDIOS

M.<sup>a</sup> CARMEN LÓPEZ SÁENZ Y KARINA P. TRILLES CALVO (EDRAS.)



Ápeiron Ediciones

2019

## IMAGEN E IMAGINACIÓN EN LA FUNDACIÓN DE LO NUEVO. HEIDEGGER Y VILÉM FLUSSER

**Irene Borges-Duarte**

Uno de los pensadores contemporáneos que se reclama de la herencia fenomenológica, aunque no se mueva dentro de su ámbito más estricto, es el checo Vilém Flusser, precozmente desaparecido, que dedicó su pensamiento fundamentalmente a la cuestión de la comunicación y la tecnología, muy especialmente a la filosofía de la fotografía y de la imagen técnica. Me gustaría iniciar en su compañía esta meditación sobre qué es «imagen» y qué es «imaginación», antes de encaminarla hacia la perspectiva heideggeriana para encontrar en ella una respuesta positiva, es decir, constructiva de la problemática de la fundación imaginativa de lo nuevo en su dimensión ontológica. Dos intenciones me llevan a optar por esta vía de trabajo: por una parte, mi convicción del interés de la filosofía heideggeriana de la técnica, en cuanto fenomenología (o aletheología) para forjar un proyecto de mundo, que es el de hoy y, por tanto, también el de mañana; por otra parte, extraer algunas conclusiones del trabajo que he desarrollado durante muchos años sobre esa cuestión en relación con la investigación heideggeriana de la imaginación trascendental y el esquematismo kantianos.

La producción de imágenes o imaginación es, en Heidegger, el acontecimiento ontológico del «ahí» (de todo ser en general) en la comprensión siempre ya afectiva, articulada en palabra. En la época de *Ser y Tiempo* este darse del ser era entendido como «sentido» y su formación configuraba históricamente el mundo, en el que y al que la existencia fáctica se con-formaba. En los años venideros, sobre todo entre 1930 y 1936/38, la atención a la producción de obra (de arte, pero veremos que también

de técnica) orientó sus interrogantes al des-encubrimiento de lo que escapa al sentido y, por tanto, también a la imagen, en lo que esta tiene de «figura». Por una parte, ello obligó a considerar que lo que se oculta y encubre, en el mismo momento de aparecer, es inherente al acontecimiento de lo que así acontece, y, por consiguiente, era preciso aceptarlo como momento *alethéico* del Ser. Por otra parte, condujo a comprender el ser del *Dasein* como la ocasión de una apropiación recíproca del ser por su ahí (en cuanto comprensión y existencia) y del ahí por el ser, que así gana figura en el mundo. Esta co-relación es explicitada por Heidegger como la de un mutuo servicio (*Brauchen*), por el que lo que hay se propicia, en su finitud. A partir de finales de los años treinta, la imagen de este acaecimiento propicio (o *Ereignis*) es, en Heidegger, la del encuentro del mundo y la tierra, los mortales y lo divino, un momento recogido y expresado poéticamente por Hölderlin. La palabra *Geviert* da imagen a la conjunción de lo que se da y oculta. En cambio, después de la guerra y de su devastación fáctica del mundo, es la imagen moderna del mundo, o el mundo como imagen, lo que llega a su más extrema acuidad: la caída en la maquinación triunfante, que no es maquinismo, sino proyección tecnológica, es decir, prosecución imparable y sistemática del «proyecto cibernético del mundo»<sup>1</sup>. En él, ya no hay producción, sino solo un engranaje reproductivo. O tal vez sí, si tenemos en cuenta que artistas como Klee o Chillida, por nuevos caminos, fueron capaces de hacer sitio al darse en imagen de lo que se oculta. También en el cine, quizá, de Akira Kurosawa, algo de ese secreto camino se pueda entrever. El arte y su técnica pueden aún, entonces, ser portadores de la verdad. Y esta se reafirma, pues, como imaginación.

Este camino, aparentemente tan largo, tendrá que ser breve y atenerse a la cuestión que nos concita aquí: la imagen. Intentaré que lo recorramos, como quién en un jardín atraviesa cuatro canteros. En el primero, atenderemos al desafío de Vilém Flusser acerca de las imágenes técnicas; en el segundo, veremos cómo esa lectura se corresponde con la heidegge-

---

<sup>1</sup> La expresión aparece en el texto de la conferencia de 1967, "Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens", presentada en Atenas, en la Academia de las Ciencias y las Artes. (Heidegger, 1983b: 141; 1992:181-182).

riana y en qué se diferencian; en el tercero, revisitaremos la cuestión del esquematismo kantiano y lo que Heidegger encontró allí y reinterpretó en los *Beiträge*; y, finalmente, volveremos a la imagen en la era de *Ge-stell* y a su posible función productiva y revulsiva.

## 1. El universo de las imágenes técnicas (Flusser)

En una obra de 1985, con el título de este primer apartado, Vilém Flusser hace un análisis de las tendencias implícitas en la producción de imágenes técnicas y, con esa base, un diagnóstico de las potencialidades que la puesta en marcha de ese proceso de producción conlleva, no solo del punto de vista socio-cultural y político, sino también con respecto a su influencia directa sobre lo que llama «instinto vital» y a la «disposición existencial» (Flusser, 2008: 11).

Empieza por hacer la distinción entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas, poniendo al descubierto los horizontes históricos a los que pertenecen, para realizar, enseguida, lo que llamaré una «experiencia de pensamiento» por cuya vía, como en un juego de computador, va extrayendo posibles desarrollos de la sociedad telemática, que prevé será “una sociedad extraña, con vida radicalmente diferente de la nuestra”, relativamente a la cual nuestras categorías sociales, políticas y artísticas “adquirirán un tono nuevo y exótico”, desfásado del actual. Treinta años después de esa descripción, que llama «fenomenológica», esa sociedad telemática ya está en plena vigencia, a pesar de que no todas sus consecuencias se han desarrollado. Pero es posible contrastar los alcances de ese juego con lo que, para Flusser, es previsible, en lo mejor y en lo peor – es decir, en lo creativo y en lo meramente controlador:

Partiendo de las imágenes técnicas actuales, podemos reconocer en ellas dos tendencias básicas diferentes. Una, *rumbo a una sociedad totalitaria*, centralmente programada, de los receptores de imágenes y de los funcionarios de las imágenes; la otra *rumbo a la sociedad telemática dialogante* de los creadores de imágenes y de los colectores de imágenes. Las dos formas de sociedad nos resultan fantásticas,

aunque la primera utopía sea negativa y la segunda positiva. [...] Pero no podemos ignorar el dominio de las imágenes técnicas en la sociedad futura. De no ocurrir ninguna catástrofe – lo que es *ex definitione* imprevisible – es casi seguro que las imágenes técnicas van a concentrar los intereses existenciales de los hombres futuros. Ello nos autoriza a denominar la sociedad emergente como utopía. Ella no estará en lugar alguno, en ningún tiempo, sino tan solo en *áreas imaginarias*. (Flusser, 2008: 13. El subrayado es mío).

La relación establecida sitúa, pues, muy declaradamente, el tema en análisis como el de la “captación de una disposición vital *irreal*, que empezó condensándose en imágenes técnicas”, creando la «disposición vital» de una «sociedad puramente informacional» (Flusser, 2008: 13), que se instala utópicamente en lo imaginario. Veámoslo.

El procedimiento descriptivo de la génesis tecnológica de este proceso empieza con la distinción entre lo que es una *imagen tradicional* y lo que son *imágenes técnicas*. Flusser defiende que no pertenecen al mismo «nivel ontológico» (Flusser, 2008: 16). Imágenes, en el sentido primero, “son superficies abstraídas de volúmenes”, mientras que las segundas “son superficies construidas con puntos”. Para dar imagen a esta escueta distinción, Flusser (2008: 19) empieza por hacer lo que llama la presentación de “un modelo «fenomenológico» de historia de la cultura”, que voy a seguir brevemente, y que le permite poner de manifiesto un desarrollo cultural como correlato de un «gesto» intencional especial.

Volúmenes es aquello con lo que los humanos se encuentran en el mundo del espacio-tiempo, en el que puede intervenir con sus manos: el hombre, “mediante la manipulación, transforma el mundo en «circunstancia»” y los objetos y problemas, abstraídos en ese entorno, toman forma «cultural». Con ese hacer de manos, el «gesto primordial» o *praxis*, el hombre se convierte en hombre propiamente dicho. En una segunda etapa, miles de años más tarde, aprende a coordinar con la mirada la manipulación de lo circunstancial, consiguiendo que los ojos puedan orientar lo que van a hacer las manos: es el segundo «gesto», el de la «teoría», por el que el *homo* llega a ser *sapiens*. Aquí es donde la imagen deja de ser lo que decurre de la mera visión, para pasar a servir de «modelo» o idea

para la acción subsecuente. Primero, porque  *fija* la visión de la circunstancia; después, porque esa fijación se da abstrayendo del volumen, de la profundidad circunstancial, *reducida ahora a un plano*. Así, dice Flusser: “las imágenes transforman la circunstancia en escena.” Pero la escena *representa* la circunstancia y, así, permite retornar a ella, sea para actuar sobre ella, de inicio mágicamente, sea para saltar a conceptualizarla y para contarla en textos. Estos están compuestos de hilos o líneas, que a su vez se componen de «cuentas» o «cálculos». “El universo mediado por textos, tal universo contable, se conforma según los hilos del texto”, siendo “la proyección de la linealidad lógico-matemática de sus textos” (Flusser, 2008: 18). Pero “los textos representan escenas imaginadas, tal como las escenas representan la circunstancia palpable”, por lo que, en el fondo, el orden ontológico del universo descubierto por la ciencia moderna no es estructuralmente diferente del de la imaginación mágica pre-histórica. Lo que pasa ahora, posibilitado por el descubrimiento de la composición calculable – de «*calculus*», piedra, que un hilo textual une a otras – de las líneas textuales del universo clásico de la imaginación, es doble: por una parte, el continuo textual se fragmenta en partículas, “*quanta, bits, puntos-cero-dimensionales*”; por otra, en la secuencia, “se pierde confianza en los hilos conductores”. Como resultado del deshilacharse de la textualidad surge co-relacionalmente el hallazgo de un nuevo «gesto» unificador: el del *tacto* o de los *dedos*, contando o tecleando las teclas-*calculi*, reagrupando el sentido, por intermedio de ellas, a la manera de un mosaico. Por el cálculo y la computación “el hombre se transforma a sí mismo en jugador que calcula y computa lo concebido” (Flusser, 2008: 19).

Este modelo no es él mismo lineal, aunque lo aparente, no se da en una natural secuencia temporal, sino más bien a la manera de una «danza»: “los cuatro pasos rumbo a la abstracción no forman una serie ininterrumpida; siempre han sido interrumpidos por pasos de vuelta a lo concreto”. Pero, paradójicamente, el *retorno a lo concreto* se ha tornado cada vez más difícil. Por ello, según Flusser (2008: 20), “el tomar consciencia de lo *absurdo de la abstracción* es lo que caracteriza el clima del último peldaño (*endgame*) en el que nos encontramos.”

En esta historia fenomenológica, los tres primeros gestos intencionales abren posibilidades de sentido, en las que la imagen, en el sentido tradicional de visión escenificadora, sirve de mediación representacional y de

modelo de acción. Es decir: está ligada a lo «real» y se da en función de ello, como lo que Heidegger interpretaría en el contexto de significatividad conyuntural o *Bedeutsamkeit*, por la que se abre el ver en torno ocupado de lo a-la-mano y ante-los-ojos (por usar la terminología de Gaos). En cambio, el cuarto gesto no actúa en respuesta al mundo, sino que se juega a sí mismo, digitalmente, en el puro extender-se de la computación. *Ya no hay mundo propiamente dicho, sino solo juego*. Es el universo de Matrix y de los avatares. Las imágenes así creadas no pueden tener el mismo *status* ontológico que las imágenes tradicionales. «Imagen» se dice, pues, de distintas maneras.

Antes de pasar a Heidegger, es aún necesario precisar, con cuidado, el contraste establecido por Flusser. En ambos casos, por *imagen* se entiende *la producción imaginativa de una superficie u horizonte fáctico*, con ocasión de una intencionalidad o «gesto» cultural. Tradicionalmente, esta producción se da en el sentido de una «abstracción» progresiva, que retrotrae la circunstancia al sujeto y el sujeto a un nivel de conciencia nuevo que, a la vez, pueda comunicarse con otras conciencias, tornando pública su visión conceptualmente reducida del mundo, y que actúe sobre las superficies así imaginadas, invistiéndolas simbólicamente o, como sugiere Flusser, convirtiéndolas en «mapas» de ese mundo codificado y, de ese modo, en modelos para la experiencia futura (para la valoración, conocimiento y acción en la sociedad). Imágenes son “superficies que fijan y publicitan visiones de la circunstancia” y, a la vez, «mapas míticos del mundo», que provocan el que la “sociedad se oriente en el mundo según símbolos míticos, es decir, que actúe mágicamente” (Flusser, 2008: 25). Este proceso lleva, pues, de lo concreto a lo abstracto: de los volúmenes a la superficie, de esta a la línea y de la línea a los puntos, de los que se compone. Pero a ese nivel se da el salto a otra cosa: *el retorno a lo concreto*, solo que un concreto que ya nada tiene que ver con aquel del que hemos partido.

Los hilos conductores que ordenan el universo en procesos y los conceptos en juicios se desintegran espontáneamente y no por haber sido cortados. Se desintegran justamente por habernos agarrado a ellos y haber permitido que nos guíen. Siguiéndolos hasta el núcleo del universo, habríamos descubierto que, en ese núcleo, los procesos se desintegran y los collares se deshacen en partículas



sueltas. [...] en el núcleo de nuestro pensamiento conceptual las cadenas del discurso lógico se desintegran en bits, en proposiciones calculables. Esa desintegración espontánea de la linealidad es, justamente, la que nos obliga a osar saltar rumbo a un nivel nuevo. Las *imágenes técnicas* son intentos de juntar los elementos puntuales de nuestro entorno y de nuestra conciencia de manera a formar superficies y, así, tapar intervalos. Tentativas de transferir fotones, electrones y bits de información para una imagen. Lo que ya no es viable para las manos, los ojos o los dedos, puesto que tales elementos no son palpables, ni visibles ni concebibles. Es necesario, pues, inventar aparatos, que puedan juntar «automáticamente» tales elementos puntuales, que puedan imaginar lo que para nosotros es inimaginable. (Flusser, 2008: 27-28).

Lo «nuevo» no se limita a la invención del aparato, a su entrar en escena. Eso aún sería en la línea de la tradición. Lo nuevo es que la «espontaneidad» de la «imaginación» (humana) cede el paso al «automatismo» del aparato, que junta por sí solo «libremente» – sin más intervención del inventor que al nivel de su programación – lo inimaginable. Para el aparato, los puntos son meras virtualidades de su mismo funcionamiento. Con ellos, el aparato simplemente funciona, *estúpidamente* – dice Flusser – porque están programados para ello. Y eso es lo que son «imágenes técnicas»: “virtualidades concretizadas y tornadas visibles” (Flusser, 2008: 29). Son “producto del acaso, de la junción de elementos”, “accidentes programados”, de los que la intención humana ha sido eliminada, habiéndose refugiado en el programa productor de accidentes” (Flusser, 2008: 33)

También aquí hay un «gesto» intencional, naturalmente. Flusser lo describe como comportando dos fases complementarias y contrarias: la primera, de invención de aparatos y de su programación, computando elementos puntuales para formar imágenes informativas; y una segunda fase, de «des-programación», en el sentido, creo entender, de de-construcción del programa, de poner en claro su código, permitiendo liberarse críticamente de la fascinación mágica que pueda emanar de las imágenes producidas. Aquí surge un «nuevo nivel de conciencia» que une el *productor* de tecno-imágenes al *receptor* de las mismas, que, de carecer de esa posibilidad crítica, será un mero consumidor.

En definitiva, “las imágenes técnicas significan (apuntan) programas calculados; las imágenes tradicionales significan (apuntan) escenas” (Flusser, 2008: 36). Las primeras concretizan superficies a partir de puntos; las segundas, abstraen volúmenes en superficies. Ambas mencionan planos imaginados: espontáneamente, las tradicionales; automáticamente, las técnicas. El peligro de las primeras es que la representación no corresponda adecuadamente a la realidad; el de las segundas, es que se pierda en lo puramente imaginario – no de la imaginación humana, sino del automatismo programado. El nuevo mundo.

Y tenemos que poner aquí punto en nuestro paseo por el jardín de Flusser<sup>2</sup> – aunque volveré a él, ya hacia el final – para poder, ahora, repensar con Heidegger el camino hecho.

## 2. Imagen e imaginación en Heidegger

Al contrario del recorrido de la intencionalidad, que hice hasta ahora, con Flusser, en un estilo más husserliano, Heidegger parece prescindir de hablar desde esa perspectiva, por lo menos en su etapa tardía, de la que voy a partir. Su comprensión de la *fenomenología*, inalterada a lo largo de toda su producción, se restringe al *aparecer* del sentido (comprensión ya de siempre afectiva) articulado en palabra (*lógos*) u obra (del arte y de la técnica), en el mundo de la existencia histórica fácticamente sedimentada. Si en el tiempo de la Ontología fundamental hablaba de las estructuras de ese configurarse del sentido, en la etapa de la Historia del Ser se centra en las configuraciones epocales de lo que, de aquella forma, se ha ido sedimentando... y de lo que escapa a toda sedimentación. La cuestión de la imagen alcanza especial relevancia en textos de los años 50, de los que partiré.

---

<sup>2</sup> Un estudio de la problemática de la «imagen tradicional» y «tecno-imagen» en Flusser, bien como de su concepto de «gesto fenomenológico» ganaría con una adecuada profundización en su obra, aún poco difundida. Un análisis de ese tipo puede leerse en Lebre, 2013: 146 ss.

Quizá la referencia más escueta y precisa sea la que, en 1951, aparece para caracterizar lo que el poeta hace con la palabra: dar imagen (*bilden*). Pues “la esencia de la imagen (*Bild*) es dejar ver algo” (Heidegger, 2000: 204)<sup>3</sup>. Palabra e imagen están unidas en el *dejar que algo se vea*, que tome forma y llegue a la visibilidad. En su ejemplar de uso, Heidegger remite, en este punto a otro texto, en el que el decir (*sagen*) es un “dar forma (o dar-imagen, *bilden*)”, por tanto, “pro-ducir (*her-vor-bringen*): pro- (*vor-*) en lo no-encubierto, a partir (*her-*) de lo encubierto, encubriendo-se”, siendo “lo pro-ducido (*Hervorgebrachte*) y configurado (*Gebildete*) la figura producida (*Gebild*)”. Y “esta al venir al aparecer (*zum Vorschein*) y, de ese modo, a parecer (*Scheinen*), ofrece una vista (*Anblick*)”, por lo que “como producto imagético (*Gebild*), es también imagen (*Bild*) originaria” (Heidegger, 1983: 171). La exposición etimológica de la palabra *Bild* en sus variantes le sirve al fenomenólogo para traer a la luz la trama interna del fenómeno imagen/forma que consiste en el darse a ver de algo.

El poeta, en su excelencia, habla por «imágenes», no en el sentido derivado de «copia» (*Abbild*) o «reproducción» (*Nachbild*) de lo visto, sino en el sentido originario de hacerlo visible, permitiendo una mirada hacia lo invisible, imaginándolo en su extrañeza.

Por ello, las imágenes poéticas son imaginaciones (*Ein-Bildungen*) en un sentido excelente: no son meras fantasías o ilusiones, sino un formar o poner-en-imagen (*Ein-Bildungen*) en tanto que insertar lo extraño en la vista de lo familiar. (Heidegger, 2000: 204-205).

Retomando esta idea en unas anotaciones tardías, no datadas, relaciona: “Palabra e imagen – esencia de la imagen – vista que se introduce (*sich fügend*) en un guiño, un mirar hacia dentro (*hereinblicken*)” (Heidegger, 2010: 160). Y, un poco más adelante, observa su carácter «sensible» (*sinnhaft*) y su sencillez e insignificancia: *das Geringfügiges des einfachen Bildes*.

No es propiamente diferente la manera que Heidegger tiene de mencionar una imagen pictórica. En el texto sobre la Madonna Sixtina de

---

<sup>3</sup> “Das Wesen des Bildes ist: etwas sehen zu lassen” V. “Dichterich wohnt der Mensch” (Heidegger, 2000: 204).

Rafael, de 1955, saca partido de la singularidad de esta obra y de su destino en el museo de Dresden, para deconstruir toda interpretación «estética», retrotrayendo el cuadro a lo que él es: imagen. El rostro que viene al encuentro a través de la ventana no es sino *imagen que da-imagen* a lo que, de ese modo, se presenta, llevado a producirse y emerger como *llegada*. El hecho de que sea un «retablo» o una «pintura», el que su sentido perdure en la historia bajo este punto de vista teórico o aquel otro no afecta a su esencia como «imagen»: “en su aparecer viene siempre y solo *de súbito*; no es sino *lo súbito* de este aparecer” (Heidegger, 1983: 120; 1991b: 214-215). El tiempo de la imagen es, pues, siempre el instante de su producirse y de ser percibida, su propiciarse como vista de. Su demorarse histórico, de ese modo iniciado, no afecta su esencia: al surgir repentino de la visión.

A diferencia de Flusser, Heidegger no habla, pues, de «imagen» solamente en el sentido de una *superficie producida intencionalmente*. Imagen es lo que *se produce* (en el *ahí* humano), y no propiamente lo que el hombre produce. En la palabra del poeta, como en el cuadro del pintor algo se da a ver, irrumpe en la visibilidad. Sin duda, necesita el transporte y la acogida de la comprensión humana, pero se da en su seno como un acontecimiento y no como el resultado de un proceso de creación y fabricación del que alguien sea autor. En cierta manera, está más próximo a lo que Flusser designa como «tecno-imagen» que a una «imagen tradicional», creada por la mano, el ojo o el dedo humanos: el producirse imaginativo no es automático, resultado del funcionamiento de un aparato programado, pero tampoco lo es de un gesto espontáneo, psicológica o culturalmente determinado. Es el acontecimiento de un fugaz encuentro: de lo que así se muestra (en imagen) y de su articulación en palabra u obra, que constituye la dignidad y posibilidad del hombre, en su ser-el-ahí. A eso lo designó Heidegger, desde los *Beiträge*, como *Ereignis*: apropiación propicia, mutuo servicio, acaecer de un darse a ver. En este sentido, “imagen” es lo que se produce siempre *de nuevo*.

En los *Beiträge*, que es una relectura de su propio trayecto de pensamiento, Heidegger recuerda, retoma y transforma el alcance de su misma búsqueda de caracterización del *Dasein*, en su máxima dignidad ontológica como ser-el-ahí (del ser que viene al encuentro). Y, en el § 192 – pasaje sobre el que he llamado la atención muchas veces, sin encon-

trar gran eco en la literatura secundaria – Heidegger dice lo siguiente:

[Ser-el-ahí, *das Da-sein*] puesto que es fundación de la apertura [franca, *Offenheit*] del encubrirse, aparece a la mirada habitual hacia el «ente», como no siendo y como imaginado/imaginario [*eingebildet*]. Y, de hecho, *ser-el-ahí, en tanto fundación proyectada y yecta, es suprema efectividad en el ámbito de la imaginación* [*Einbildung*], si por ello no entendemos una facultad del alma, ni meramente un entender transcendental (véase el libro sobre Kant), sino el *Ereignis* [apropiación propicia] mismo, en el que toda *transfiguración* vibra. La «imaginación» en tanto que génesis [*Geschehnis*] del claro mismo. Pero «imaginación», *imaginatio*, es una designación hecha desde el punto de vista del percibir inmediato del *ón* y del ente. Desde ese punto de partida, todo ser y su inauguración es una configuración [*Gebilde*] que alcanza una presunta firmeza. Pero es todo lo contrario: «imaginado», en el sentido corriente, es lo considerado siempre «efectivamente» aquí-delante, configurado en imagen [*hereingebildet*], traído a aparecer en el claro, en el ahí. (Heidegger, 1989: 312).

Heidegger distingue, pues, dos acepciones de “imaginación”: una ontológica, como *Ereignis* y otra óptica, como *Geschehnis*. La primera, que introduce para decir lo que «ser-el-ahí» es, coloca el acontecimiento del «ahí» en cuanto tal (es decir, del ahí-ser) en el imaginar, en sentido propio: *ser-el-ahí es dar-imagen*, es proyectar imaginativa pero efectivamente lo que, como yecto, es real. Ese proyecto – siempre, en cada caso, de lo nuevo – franquea un claro para el acaecer genético, procesual de las imágenes ópticas en su curso. Ser-el-ahí es inaugurar, proyectando imágenes que ahí, en el claro de ese modo abierto, podrán llegar a la presencia. El *Dasein* ES imaginación, en sentido ontológico, aunque se pueda decir también que TIENE «imaginación», en el sentido óptico de una facultad psicológica. Pero su ser es, siempre y solo, un puro juego de posibilidades imaginativas.

En el *Kantbuch* de 1929, al que hace explícita referencia, hablará, sin embargo, largamente de esta «facultad del alma», anticipando en su in-

terpretación de la Deducción A de las Categorías ese carácter ontológico, que nadie más había visto aún en Kant. Aunque brevemente, debo detenerme en ese derrotero, fundamental en su camino, por diversas razones, y antes de enfrentarme a la com-posición cibernética del mundo como imagen y al papel que, ahí, juegan el automatismo de los engranajes y la sensibilidad del arte.

### 3. Génesis imaginativa: esquema, imagen pura y proyecto de mundo

La lectura heideggeriana de Kant, divulgada en Davos y, en más larga escala, en el *Kantbuch*, puso de manifiesto la importancia de la imaginación trascendental kantiana, no como facultad intermediaria y servil del entendimiento, en la operatividad de la síntesis intelectual, tal y como Kant la presentara en la ed. B, sino como una posible “raíz común y originaria” de entendimiento y sensibilidad, es decir, de la articulación por la que algo llega a des-plegarse y tener sentido – lo que, para Kant, significa ser «objeto», es decir, una cosa en su ser-cosa. Un breve repaso de ese acaecer del sentido como imaginación nos debe ayudar a comprender el camino por el que «ser-el-ahí» a la manera de la existencia (humana) significa acoger-en-imagen lo que se da. Ello implica aceptar el encuentro de Heidegger con Kant en los términos en los que se ha dado: como un “aprender a comprender, es decir, a amar a Kant”<sup>4</sup>, al descubrir en la cuestión kantiana del esquematismo y en la deducción al problema, que ya entonces le preocupa, del “despliegue” y del “pliegue” (la *Zwiefalt*) originarios del sentido.

Puesta por Heidegger, la cuestión consiste básicamente en que el formarse o tomar forma (*bilden*) del sentido en cuanto tal exige una doble síntesis: *sinopsis* (al nivel sensible) y *síntesis* propiamente dicha (al nivel intelectual), que no es comprensible sino sobre la base de una tercera (la

---

<sup>4</sup> La expresión procede de una carta de Heidegger a Elisabeth Blochmann del 26 de diciembre de 1926, de la que hice uso en mi tesis de doctorado (de 1994): Borges-Duarte, 2001: 178ss. Unos años más tarde, también Franco Volpi (2006) sacó buen partido de ella.

imaginativa), que, en el fondo, es la primera, porque posibilitante de las otras dos: una – para Kant – hipotética “raíz común” de ambas, pues. El contexto de la investigación kantiana parece ser el gnoseológico (*qué* podemos conocer) y psicológico (*cómo* conocemos o cuales las facultades involucradas en su realización). Pero, para Heidegger, se trata de la pregunta por el ser del «ahí»: qué significa *ser-el-ahí* (del ser de todo lo que hay). «Ahí» es el donde todo se junta y se separa: donde se da el encuentro de lo que viene al encuentro y donde es configurado como esto o aquello.

Ahora bien, en Kant, este encuentro puede ser visto y mostrado de dos modos: el descriptivo (edición A) y el justificativo (edición B). Pero ambos modos proceden, en el lenguaje kantiano, «esquemáticamente», conduciendo ambas versiones de la Deducción a lo que, en su día, Philonenko (1969: 177) llamara la “fenomenología pura de la síntesis”: el modo como se forja una *imagen pura* de diferentes posibilidades de objeto. Esa «imagen-esquema» es imagen *no de una cosa o ente*, más de su *posible aparecer*: No es óptica, sino la posibilidad ontológica del abrirse del «ahí» temporal para el presentarse y ser acogido (en la conciencia) de algo como tal o tal cosa. Aunque, *de facto*, algo toma forma de ese modo: el ser *de algo* – como objeto, en Kant; como ente, en Heidegger. Cada cosa tiene sus particularidades (imagen fáctica), pero solo porque llega a ser percibida – es decir – *imaginada* como tal. La sensibilidad transcendental kantiana es esquemática, o sea: es imaginación.

Llegamos así al meollo de la cuestión. Podríamos decir, entonces, que SER, como en Berkeley, es «ser percibido» – en este caso, *ser imaginado* o tomar forma «ahí», donde todo viene al encuentro: en la comprensión del ser. Y, como en Berkeley, al que Kant no tomó suficientemente en serio, se asoma el peligro de confundir realidad con imaginación. Heidegger, en el *Kantbuch*:

En esta reconducción a la imaginación de las facultades cognitivas del ser finito ¿no se rebaja, acaso, todo el conocimiento a lo meramente imaginario? ¿No se disuelve entonces la esencia de lo humano en una apariencia? Pero es que mostrar el origen de la intuición pura y del pensar puro como capacidad transcendental desde la imaginación transcendental no significa querer probar que la intuición

pura y el pensar puro sean un producto de la imaginación y, por tanto, algo imaginario [*Eingebildet*]. Sino [...] más bien, que la estructura de estas facultades está enraizada en la imaginación trascendental, de tal modo que *esta solo en la unidad estructural con aquellas dos puede «imaginar»* algo. (Heidegger, 1991: 138; el subrayado es mío).

Creo que comprendo bien cuando interpreto que Heidegger halla en la imaginación –en cuanto producción de la imagen pura esquemática– el poder articulador entre sensibilidad y entendimiento, a la manera de lo que él mismo, en *Ser y Tiempo* llamara *lógos* y *Rede*: la imagen pura de Kant ocupa el espacio de lo que, para Heidegger, es el lenguaje, la *palabra* articuladora y co-originaria de la comprensión ya siempre, de antemano, afectiva. Recordemos el pasaje arriba citado (v. Heidegger, 2010: 169) en el que palabra e imagen se funden como “vista que se introduce en un guiño”, por el que algo se deja ver. La imaginación es la articulación de lo que se deja ver y de lo que puede ser entendido. Esa armonización, siendo formal, no produce las cosas, solo la apertura posible al presentarse de las mismas, en su multiplicidad. Ni crea de la nada ni alucina. Pero determina la apariencia posible en su temporalidad propia. En Kant: el esquema temporal de las categorías. En Heidegger, la epocalidad de lo mundano, según el correspondiente proyecto.

Pero volvamos, para terminar este punto, a la diferencia, en la que Heidegger hace hincapié, tanto en los *Beiträge*, como hemos visto, como ya lo hiciera en el *Kantbuch*, entre una imaginación *óptica*, como mera facultad cognitiva, y *ontológica*, como ahí-del-ser. En ambos sentidos, imaginar es un dar-forma. Ópticamente, el tomar-forma o imagen de lo percibido es, desde un punto de vista técnico cognoscitivo, un *procesar de información*, que requiere –es decir: supone– un elemento unificador. La síntesis (unitaria), en Kant, presupone y remite hacia una dualidad sujeto-objeto, tal que el primero debe poder acompañar en cada caso las múltiples representaciones posibles del segundo. Los conceptos de sujeto y de objeto derivan del análisis de lo originariamente sintético y como tal apercebido. Y esa es la descripción cuidadosa que Kant lleva a cabo en la edición B, tratando de *justificar* el carácter determinante de la intervención constructiva – al final, arquitectónica – de la instancia subjetiva de la



racionalidad humana. En este cuadro, la operatividad es desencadenada subjetivamente: es *función* de un *Yo pienso*, auto-afirmativo y determinante. Flusser sugeriría: programador. Y el resultado de ello es el reconocimiento de lo que está-a-la-vista, integrando lo que, en su totalidad inabarcable, es «mundo». La consistencia de este último es, pues, la de un «constructo», me dé o no cuenta de ello. El mundo de los objetos no es «en sí», sino que es producto imaginado por mí y por aquellos que, como yo, son sujetos en interacción. Sujeto y objeto son los términos correlativos que definen lo que, algunos años más tarde, será sistemáticamente analizado por Heidegger bajo la designación de “el mundo como imagen”: la cultura en cuanto realidad virtual. Es el producto de la capacidad imaginativa humana y, en ese sentido, *un ente imaginado en el que, de hecho, somos y estamos*.

Por otra parte, empero, ontológicamente, al margen y previamente a la consideración de la correlación sujeto-objeto, lo que se da de hecho es, en cada instante, la síntesis o articulación estructural del encuentro de lo que se caracteriza por *darse* y de lo que se caracteriza por *acoger* lo que está dándose. Lo que se da no es mero «dado» y lo que acoge no es mero receptáculo ni mero receptor. Es el «acaecimiento» de un «encuentro» y «mutuo servicio»: el ahí en el que el ser se da responde a la apelación del ser, imaginándolo, es decir, dándole forma, configurándolo de esta o aquella manera, haciéndole finito. Y *ser* implica *consentir* en tomar la forma concreta de los diferentes proyectos humanos. Pero ello expone el *ser* a su destino finito en el mundo: da inicio a una historia que se extiende... hasta su fin.

En nuestros días, una historia está acercándose a su final: el mundo moderno como imagen o representación del sujeto humano, a pesar de estar tácitamente presente como sedimentado, está a punto de ceder el paso a lo que Flusser anunció como el «nuevo mundo» emergente del «automatismo programado», en el que la «espontaneidad» de la «imaginación» (humana) retrocede ante el «automatismo» del aparato, que junta por sí solo «libremente» lo... inimaginable por el programador, completamente desposeído del control que antes poseía o creía poseer.

#### 4. Com-posición tecnológica y el espacio de juego del tiempo como imagen

Heidegger, en la conferencia de Atenas (1967), describió la sociedad tecnológica como el «proyecto cibernético del mundo» (Heidegger, 1992: 181-182), que promueve el asalto metódico y calculador a todos ámbitos de la existencia, y cuya imagen o trazo fundamental es «el circuito regulador», el *feedback* de informaciones:

[...] el circuito regulador más amplio encierra [*umschliesst*] la referencia recíproca de hombre y mundo. [...] Los vínculos mundanos del hombre – y con ellos la totalidad de la existencia social del hombre – están encerrados en el campo de dominio de la ciencia cibernética. [...] La misma cautividad se revela en la Futurología. [...] El porvenir investigable por la futurología no es sino un presente prolongado. El hombre se queda encerrado en el círculo de posibilidades por él y para él calculadas. [...] la sociedad industrial existe sobre el suelo del estar encerrada en sus poderes propios. (Heidegger, 1983b: 145; 1992: 182)

Este espacio de clausura socio-cultural, que epocalmente designó como *Ge-stell* – la com-posición tecnológica, de la que Habermas, en un enfoque no tan distinto del heideggeriano, denunció el carácter «ideológico» –es el mundo imaginado por la voluntad de poder, perpetuada como voluntad vacía o el indefinido querer a sí misma. La obra de esa voluntad de voluntad es– lo experimentamos sin realizarlo plenamente, es decir, sin casi darnos cuenta– la eterna repetición de lo mismo... que ya somos, intramundamente: la civilización poniente de esta Europa moribunda que, como dice Gabriel Albiac, en alguna de sus columnas de opinión, va reduciéndose a la categoría turística de «parque temático»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Perdida su lugar central en el mundo global descentralizado y movido por la máquina económica, la imagen de la vieja Europa, históricamente guardada en su patrimonio monumental, asume un protagonismo nuevo, aunque no, justamente, como producción de futuro, sino como refugio y entretenimiento en lo anticuado, buscado por millones de turistas –lo que, en palabras de Gabriel

Casi agotamos la extensión posible de este proyecto de civilización, aunque a escala planetaria. Nada de nuevo en el frente occidental (parafraseando a Remarque).

Y, sin embargo, en el límite del Peligro, perdura la posibilidad – decisiva y positiva para Heidegger – del «paso atrás». Atrás, ¿hacia dónde? Hacia “lo que hubo de quedar impensado en el inicio del pensar occidental, pero que a la vez fue nombrado y, por tanto, pre-dicho a nuestro pensar” (Heidegger, 1983b: 147; 1992: 184). La recuperación de ese impensado, a pesar de pre-dicho en el inicio, solo es posible si lo no-dicho, lo no-imaginado accede a la palabra o a la imagen. Con el poder de su traducción de la lengua griega, Heidegger termina su conferencia de Atenas con una cita de Píndaro (IV Oda Neméica): “Mucho más allá en el tiempo que los hechos, la palabra determina la vida, siempre que, con el favor de las gracias, el lenguaje la saca de las profundidades del corazón sintiente” (Heidegger, 1983b: 149; 1992: 187). El paso atrás se da, pues, en la articulación de la comprensión afectiva, en la búsqueda del dar imagen (en palabra u obra) a lo que, incluso en encubierta retaguardia, determina la vida. Ello define un camino: el de «poner en obra» la verdad o poética del ser, que es la inauguración de lo nuevo en la apropiación que lo propicia.

Pero ¿qué poética la de la civilización poniente? ¿Qué salvación para la zozobra a escala planetaria? Para Heidegger, esa vía consistía en el dejar ver lo que se encubre, en crear, pues, el espacio de juego del tiempo (*Zeitspielraum*) para el aparecer y desplegarse de lo que, sin embargo, rehúsa toda configuración óptica y, por tanto, toda cosificación: la verdad en cuanto *a-letheia*. Ello implica la llamada de atención para el abrirse de ese espacio, es decir, para la producción del marco o ventana para el aparecer de lo, sin embargo, no-figurativo, no ópticamente detectable. Lo cual puede darse en casos poéticos extremos, de los que él solo exploró algunas posibilidades, y de las cuales, aquí, tan solo puedo dar algunos indicios ejemplares, sin demorarme en un especial análisis.

---

Albiac, la convierte en «parque temático». Véase, por ejemplo, su crónica del 04/01/2012 en el *ABC* de Sevilla, pág. 16.

En primer lugar en la pintura, de la que Paul Klee y su tematización de la muerte<sup>6</sup> como lo que se adivina sin poder verse, es particularmente pregnante. Imagen *in nuce* como lo sin-figura, lo no-aparente, la muerte aludida una y otra vez en múltiples intentos del artista de mostrar lo que apenas puede sentir(se) como posibilidad siempre inminente: un caer en lo oscuro (en el “Ángel de la muerte” de 1940), un traspasar un umbral (en “Un portal”, de 1939). Por la *techné* del pintor, por su saber hacer, la verdad de lo que escapa a todo lenguaje y a toda imagen se hace visible en el espacio adivinado de un hueco, que no es lugar, sino sencillamente la pura posibilidad de un tránsito. En el silencio de la pintura acontece ese irse, cierto, pero en incierto momento. La tinta del cuadro no es, en verdad, tinta, ni el color (vago o intenso) es color, sino el vehículo de un des-aparecer, de un pasar. Y este pasar, que es la muerte, no es algo que le pase a un hombre, sino algo que es inherente al ser.

Pero también en la escultura, a la que Heidegger solo tardíamente dedicó su atención, puede aparecer esa configuración del sitio para la proximidad, para el anunciarse de una llegada. Su diálogo con Eduardo Chillida es la ejemplaridad del privilegio otorgado a ese dar-espacio al tiempo, acogiendo su venir y tránsito en forma de luz y de viento, de agua o de mirada. El artista esculpe el aire y la espuma con la garra herrumbrosa de un «peine», dejando que el viento juegue, sibilante o sosegado, fugaz o demorado, guardando la entrada de la bahía y de la gente, que puede bañarse descuidada. Heidegger no conoció el “Peine del viento”, terminado en 1976, pero sí algunos escritos y anotaciones de Chillida y algunos de sus trabajos en exposiciones, sin duda menos envolventes que las que se encuentran a cielo abierto, pero no por ello menos impresionantes<sup>7</sup>. Y

---

<sup>6</sup> No voy aquí a extenderme en el análisis de esta tematización en Klee y en Heidegger. Le he dedicado demorada atención en: Borges-Duarte, 2014: 93-109.

<sup>7</sup> Eduardo Chillida (2016: 82-83) narra él mismo su primer encuentro con Heidegger con ocasión de una exposición suya en Suiza: “recorrimos la sala juntos, haciéndome él mil preguntas sobre las obras y sus títulos”; añade que “Heidegger estaba impresionado por nuestro encuentro y quería que yo le enviara mis pensamientos sobre mis obras”. Así lo hizo Chillida, como lo demuestra la exhaustiva investigación de Ana María Rabe (2017: 789-821), revelando la importancia de la lectura y meditación sobre esos escritos, como parte importante del diálogo

le escogió como interlocutor porque en Chillida encontró algo de lo que él mismo buscaba: el producirse de lo «nuevo» como un mostrarse de lo que de suyo no se muestra. No solo lo que, en “El origen del obra de Arte”, era la lucha de mundo y tierra, con el erguirse del primero y el encubrirse elaborado de la segunda (Heidegger, 1977: 32ss), sino más radicalmente, en el encuentro por el que el espacio surge como el hacer-sitio a una llegada, dándole imagen. Ese «hacer-sitio» es, pues, un moldear del vacío, un hacer que ahí broten lugares: “El vacío no es nada. Ni es una falta tampoco. En el tomar-cuerpo plástico, el vacío juega a la manera de un instituir buscando y proyectando sitios” (Heidegger, 1983: 209). Mas el trabajo del hierro, del alabastro o del papel requiere necesariamente un saber, que es «técnico». Incluso pondera calculadoramente su uso, pero está llevado por el pensar imaginante, que siente el material y agradece lo que, de ese modo, «esquemáticamente» puede venir al encuentro.

En el cine, finalmente, podemos sospechar que Heidegger, a pesar de su inicial desconfianza<sup>8</sup>, alcanzó a vislumbrar otra forma, especialmente “técnica” de dar imagen a la verdad como lo que se encubre en lo adescubierto. En diálogo con un japonés, “aquel que pregunta”<sup>9</sup> reconoce haber asistido a la proyección del film de Akira Kurosawa, *Rashomon*<sup>10</sup>,

---

mantenido con el escultor vasco, en el origen del texto sobre “El Arte y el Espacio”, publicado en edición de la Erker Verlag de Sankt Gallen en 1969.

<sup>8</sup> Justo al inicio de “*Das Ding*”, texto con fecha de 1950 y publicado originalmente en 1954 en *Vorträge und Aufsätze*, Heidegger menciona el efecto nefasto de algunos de los nuevos medios de locomoción y comunicación, entre los que menciona el cine, por “descartar toda posibilidad de distancia”, sin con ello crear auténtica «cercanía». (Heidegger, 2000: 167). La meditación sobre *Rashomon*, solo unos años más tarde, podría ser indicio de la revisión, al menos parcial, de esa posición.

<sup>9</sup> “*Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*” (1953/54). V. Heidegger, 1985: 79 ss. El pasaje que me interesa más directamente pertenece a las páginas comprendidas entre 99-103.

<sup>10</sup> El filme, de 1950, tuvo una gran difusión en occidente, sobre todo después de ganar el León de Oro en el Festival de Venecia de 1951 y el Óscar a la mejor película extranjera en 1952. En su trama narrativa, se asiste a la muerte de un samurái, contada por cuatro personajes, uno de los cuales es el propio muerto,

y lo mucho que le impresionó, lamentando haberlo visto tan solo una única vez (Heidegger, 1985: 99). Su interlocutor parece querer referirse al filme tan solo como ejemplo de la “europeización” realista y objetualizante del arte en su cultura, a la que contrapone la autenticidad del teatro *No*, del cual dice que corresponde a lo que “el mundo japonés es en sí mismo” (Heidegger, 1985: 101). Con sorpresa reacciona el que pregunta, no tanto por la obvia semblanza nipona del ambiente y de los personajes del filme, cuanto por la radical diferencia del uso, que en el filme se hace, de la gestualidad y del movimiento del cuerpo<sup>11</sup>. Esta diferencia no es meramente comparativa (entre el tratamiento fílmico de la imagen en Europa y en el Japón), sino más bien, radical. Lo que se buscaría con ese tratamiento técnico de la imagen por Kurosawa sería, pues, otra cosa que la mera narrativa, es decir, algo diferente al mero traer-a-la-presencia de lo ausente. Se trataría más bien, en el gesto (*Gebärde*), de un puro desplie-

---

que habla a través de una medium. Las cuatro perspectivas no solo no coinciden, sino que ni siquiera dejan comprender qué pasó de verdad. Los comentarios acerca del filme se centraron básicamente en esta pluralidad de visiones de la verdad, ya fuera en su sentido moral o en el psicológico, mientras que la conversación entre Heidegger y su interlocutor Tomio Tezuka, que tuvo lugar en 1953, evita tales contextos, trascurriendo exclusivamente por el camino del lenguaje. Ese diálogo, del que la referencia al filme es un corto pasaje, será integrado en los textos publicados en *Unterwegs zur Sprache* (1959). La traducción al castellano, en *De camino al habla* (1987), apenas alcanza a ser fiel con lo que es dicho a este propósito.

<sup>11</sup> En una entrevista distribuida por Janus Films, Robert Altman, reconociendo el impacto que esta película tuvo sobre su propio trabajo como director, subraya muy incisivamente la importancia, por una parte, del movimiento constante de la cámara, *swinging up and down*, para captar el ambiente difuso e «impresionista» del bosque, en el que “no se sabe dónde estás ni lo que quieres”, y, por otra, del estilo de representación de los actores, que constituye – dice – “la música de esa película”. Véase “Robert Altman on Akira Kurosawa’s *Rashomon*”, New York: Janus Films (consultado em 11/01/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=oYWQa0GExt8>). El lenguaje gestual y el movimiento de la cámara, tan característicos de este film, crean un ambiente en el que la voluntad y la percepción de lo real se difuminan, dejando aparecer el puro producirse de lo inesperado e involuntario, visto de maneras tan distintas.

gue, vacío de contenidos, gestante del encuentro con la nada (del sentido) al transportar, elevar y entregar (Heidegger, 1985: 101-103) lo recogido en el espacio abierto de su llegada, de su verdad inasible. El contenido o historia narrada – las narrativas entre sí incongruentes de los cuatro personajes principales – parece conducir a la enigmática inconsistencia de la verdad<sup>12</sup>, subrayada en el discurso, pues la «verdad» narrada por cada uno parece diferente de la de cada uno de los otros, siendo imposible saber quién, de hecho, dio muerte al samurái. Por sí misma, esta trama fílmica sería ya una exposición de la ambigüedad aletheológica de la verdad metafísica. Pero la secuencia de la conversación entre el japonés y el que pregunta orienta hacia otra lectura, que me parece más rica e innovadora, pues abre la posibilidad de entender la potencialidad del cine para dar imagen gestual (es decir, la potencia del cuerpo en su movimiento) al «ahí» del ser, que es un acoger como «portar» y «gestar» (*bären, gebären*) de lo que viene al encuentro en el imaginario, en cada caso mío. Esa perspectiva, que atiende menos a los contenidos (y a su hipotético «realismo») que a la forma, parece ser más visible desde el punto de vista japonés que desde el occidental, lo que le daría, en la lectura heideggeriana, una ventaja, al evitar la saturación metafísica del lenguaje meramente verbal<sup>13</sup>. La imagen técnica en la obra fílmica sería el soportal de entrada a través del

---

<sup>12</sup> Pierre Jacerme (2013: 1122) subraya esta alusión al carácter inestable de lo real y a la “incomprehensibilidad del corazón humano”, como al “miedo de la muerte”, señalando en esa dirección la experiencia que Heidegger hubiese podido tener al asistir al filme: “una percepción muy aguda, que le obligará a pensar el cine partiendo de este extremo, que «lleva de lleno hacia lo secreto»”.

<sup>13</sup> En un interesante análisis de la película y de la lectura heideggeriana en el diálogo que hemos estado siguiendo, Luis Fontes-Teixeira (2014: 108) concluye que “los occidentales estarían más atentos al desenlace del filme, mientras que los orientales, forzados por su característica cultural, estarían más abiertos a disfrutar de momentos específicos de la obra audiovisual, que de su recorrido general.” Esta conclusión viene fortalecer mi idea de que el movimiento de la película –es decir, el tomar-cuerpo de los acontecimientos en forma de gestos– es lo que constituye su aportación y novedad, pues obra dando imagen al gestarse del encuentro de los personajes con su destino, siendo el carácter enigmático de este menos interesante que los momentos del camino que llevan a él.

cual la verdad hallaría ocasión de ser acogida y, en su dimensión humana, vivida. El título mismo de la obra —*Rashomon* es el nombre de un pórtico, principal entrada de la antigua capital imperial de Kyoto— daría imagen verbal a ese designio creativo y técnico.

En cualquiera de estos tres escuetos ejemplos del ponerse en obra de la verdad prima el pensar, el saber-hacer que, pensando, produce lo nuevo: la técnica-*techné*, que es marca de la apropiación recíproca por la que el ser se propicia en el «ahí», que es la existencia histórica geo-culturalmente implantada, y no la técnica-industria, que apenas la registra, cristalizando en las infinitas cadenas de su reproducción y consumo desgastantes y estancantes. En la época de la técnica, que, en su ambigüedad, es la nuestra, los dos procesos se dan a la par, aunque se impone el segundo, en su ineludibilidad fáctica. Es, sin embargo, en este contexto donde parece surgir la cuestión que condujo el presente trabajo, que ahora termino, volviendo a conectar el pensamiento de Heidegger con el de Flusser.

Nuestra era cibernética es la de la *civilización del control: programación tecnológica del futuro y revisión ideológica del pasado* propagada informática y mediáticamente. En ambos casos, es una construcción imaginaria. Pero ¿qué pasa si, como nos plantea Flusser, entramos ya en la época post-histórica, en la que el programador —que incluso Heidegger ya viera como pieza integrante del propio sistema creado— ya no solo no tiene mano en el curso de despliegue de lo programado, sino que las superficies imagéticas creadas son ellas mismas las que “crean” nuevos universos? ¿A qué llamaremos, entonces, control? ¿Al programador o al automatismo del aparato? Los conceptos se desdibujan y la productividad de la imaginación vuelve a desvincularse de lo antropológico. La era de la imagen puede ser, entonces, la de la voz del universo técnico en la producción de lo nuevo, humanamente inimaginable. Un «gesto» fenomenológico, como decía Flusser, aunque desvinculado de toda subjetividad. Un reto nuevo a la Fenomenología.



## Referencias

- Borges-Duarte, I. (2001). *La presencia de Kant en Heidegger. Dasein-Trascendencia-Verdad*. (Tesis doctoral, 1994). Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense – CERSA.
- \_\_\_ (2014). *Arte e Técnica em Heidegger*. Lisboa: Documenta.
- Chillida, E. (2016). *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- Fontes-Teixeira, L. (2014). “Heidegger entre Kurosawa e Akutagawa: filosofia, cinema, literatura”, *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL (Pelotas/Brasil)*, v. 7, 93-109
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume
- Heidegger, M. (1977). *Holzwege*. GA 5, Ed. F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1983). *Aus der Erfahrungen des Denkens*. GA 13, Ed. Herrman Heidegger. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1983b). *Denkerfahrungen*. Ed. Herrman Heidegger. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1985). *Unterwegs zur Sprache*. GA 12, Ed. F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1989). *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*. GA 65, Ed. F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1991). *Kant und das Problem der Metaphysik*. GA 3, Ed. F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (1991b). “Sobre la Madonna Sixtina”. Trad., presentación y comentario de I. Borges Duarte, *Er-Revista de Filosofia* (Sevilla), 12/13, 207-223
- \_\_\_ (1992). “La proveniencia del Arte y la determinación del pensamiento”, trad. y notas de I. Borges Duarte, *Er-Revista de Filosofia* (Sevilla), 15, 171-187
- \_\_\_ (2000). *Vorträge und Aufsätze*. GA 7, Ed. F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Klostermann
- \_\_\_ (2010). *Zum Wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst*. GA 74, Ed. Thomas Regehly. Frankfurt: Klostermann
- Jacermé, P. (2013). “Rashomon”, in Arjakowsky e.a. (Ed.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris: Cerf

- Lebre, M. H. (2013). *A comunicação como paradigma instaurador da humanidade. Uma leitura de Vilém Flusser*. Évora: Universidade de Évora. Open access: <http://hdl.handle.net/10174/11345>
- Philonenko, A. (1969). *L'Oeuvre de Kant*. Vol. I. Paris: Vrin
- Rabe, A. M. (2017). "Espacio y tiempo en la vida humana y su experiencia en el arte. Un estudio en torno al intercambio intelectual entre Martin Heidegger y Eduardo Chillida." *Revista Pensamiento*, Vol. 73, Núm. 277 (2017), 789-821
- Volpi, F. (2006), "'Comincio ad amare realmente Kant'. Heidegger scopre Kant", in Mazzarella, E. (ed.), *Heidegger a Marburgo [1923-1928]*, Genova: Il Melangolo, 211-229