



Gilbert Simondon

# Imaginación e Invención

Buenos Aires, Cactus, 2013, 224 pp.

Fernando Tula Molina<sup>1</sup>

Este libro presenta la teoría de Gilbert Simondon sobre el *ciclo de la imagen*, el que se despliega a través de cuatro “etapas de una actividad única sometida a un proceso de desarrollo” (9); estas son: (i) Imagen como haz de tendencias motrices que *anticipan* la experiencia del sujeto, (ii) Conversión en un sistema de recolección de información –por interacción con el medio– que permite el progreso senso-motriz, (iii) Enriquecida con aportes cognitivos integra la resonancia afectivo-emotiva de la experiencia, convirtiéndose en *símbolo*, (iv) Del universo de símbolos, surge la *invención* como la puesta en funcionamiento de un sistema capaz de integrar más imágenes completas según el modo de la *compatibilidad sinérgica*. Tras la invención el ciclo de la imagen recomienza.

Se vuelve necesario precisar el uso de los términos. A diferencia de los *signos*, a los que considera “términos suplementarios a la realidad designada”, los *símbolos* mantienen con lo simboliza una relación que “va por pares”, por lo que en sentido material, “los símbolos son fragmentos de objetos en los cuales la parte vale por el todo – base de la magia (vaults)” (12). Esta concepción de la *imaginación* remite a la psicología de las facultades, “supone que las imágenes proceden de cierto poder, expresan una actividad que las forma, y suponen la existencia quizá de una función que las emplea” (13). La imagen que invade al sujeto “es una aparición; puede ser más fuerte que él y modifica su destino mediante advertencia o prohibición” (14). El carácter a la vez *objetivo* y *subjetivo* de la

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía (UNLP), Investigador (CONICET), Profesor (UNQ). ftulamolina@gmail.com.

imagen “se traduce en el estatus de *cuasi-organismo* que habita el sujeto y se desarrolla en él” (15); pueden intervenir con gran fuerza en las situaciones intensas “aportando una reserva de su poder y de su saber implícito en el momento en que deben resolverse los problemas” (15). Por este mismo carácter, sólo la imagen “es de hecho *reguladora*”; el pensamiento abstracto es “sobre todo un freno” y la percepción provoca “un arrastre por la situación” (17). Desde el momento en que se *materializan* “introducen una tensión que determina parcialmente el devenir social” (20). Es una tarea filosófica y social “salvar los fenómenos reinstalándolos en el devenir, reponiéndolos como invención, mediante la profundización de la imagen que contienen” (20-21). La imagen pueden *materializarse* tanto por un proceso de *causalidad acumulativa*, como por la creación de *objetos protésicos*, que “incorporan pasado y porvenir” (23). Por otra parte, “una parte de la realidad de los grupos está hecha de imágenes verbales que aseguran su continuidad cultural” (25).

Simondon formula la hipótesis de que las imágenes mentales constituyen “subconjuntos estructurales y funcionales de la actividad organizada que es la *vida psíquica*” (25). Tales subconjuntos poseen un *dinamismo genético* “análogo al de un órgano en vías de crecimiento” (25), donde se podrían distinguir tres etapas. (i) Crecimiento espontáneo anterior a la experiencia del objeto (repercusión afectivo-emotiva), (ii) Imagen como modo de recepción y fuente a través de un esquema de respuesta, (iii) Organización sistemática de ligazones. La característica de la *invención* sería operar “un cambio de nivel en el ciclo” (26). La imagen se conserva como punto notable a través de una *resonancia* afectivo-emotiva que “toma el lugar preponderante luego de la percepción” (27). Tal resonancia “está hecha sobre todo de aprendizajes intensos pero limitados a situaciones típicas, como en el fenómeno de *Prägnung* (empatía) de la etología” (29). La alternancia de los días y de las noches “modula la actividad humana (sincronización ritmo nictemeral); sus capítulos son imágenes y rostros y el pasado se sistematiza según una topología afectivo-emotiva” (31). El sujeto organiza su relación con un *territorio* “donde no todo es construido, sino donde lo construido toma en cuenta lo dado” (32). Teniendo en cuenta el carácter acumulativo del ciclo de la imagen, sobre el final de la introducción, Simondon se lamenta por la “descalificación de los ancianos que debilita los modos proféticos del pensamiento y del uso oficial y público de la clarividencia, reemplazada por una pluralidad de perspectivas prácticas” (33).

*I. Contenido motor de las imágenes.* Afirmar que la *motricidad precede a la sensorialidad* es afirmar que “el esquema estímulo-respuesta no es absoluta-

mente primero; la actual relación con el medio está ya preparada por una actividad del organismo en el curso de su crecimiento” (37). El organismo es “un conjunto de esquemas de conducta tan nítidamente definible y que tienen con un valor taxonómico tan claro como el número de garras; existen como *anticipación* de conductas posibles” (40). Al salir del huevo los pollitos saben picotear, “la *inducción simpática* supone la preexistencia de una imagen motriz que tiene valor de motivación” (48). Todos los modos de reproducción y transmisión “pueden suscitar la inducción simpática” (49). Un estudio del origen de los modos de expresión verbal “debería restituir las condiciones primitivas de una *semántica del gesto*” (51). Las imágenes motrices, “como esquemas de comportamiento o como intuiciones del desarrollo interno son amplificadas por una actividad psíquica que los agranda, los sistematiza y los proyecta sobre las cosas” (53). Existen en la vida corriente (fobias, exageraciones compulsivas) que “pueden adoptar un cariz colectivo convirtiéndose en verdaderos *patterns of culture*” (55). De este modo, la *imaginación* es “una fuerza que nos saca del presente, impide el reposo en estado de ataraxia y atrae hacia el porvenir, anticipando” (57). En definitiva, la imagen es una *anticipación motriz* que se despliega según diferentes contextos culturales aportando una “*metamorfosis amplificante* del objeto”; esto puede realizarse de tres modos: (i) Identificación con un mundo imaginario donde otros actúan en lugar del objeto, (ii) Recurso a lo maravilloso o a lo sobrenatural, (iii) Acción verdadera sobre una materia laborable en tiempo libre. Simondon observa también, cómo la difusión de los deseos “en el *mundo de lo maravilloso* (príncipes, artistas) tiene por correlato un empobrecimiento del horizonte de lo real” (61).

II. *Contenido Cognitivo: imagen y percepción.* Se puede considerar como *biológica* a la organización/adaptación al medio “según categorías primarias de *valencia* y *significación*” (73); cualquier cosa puede aparecer en cualquier lugar, ello genera un “*estado de alerta* y vigilancia que el ser viviente está obligado fuera de su territorio” (75). En el extremo, podría suponerse que “los animales sólo pueden tener actividad propiamente psíquica al interior de su territorio” (74). Las imágenes son diferentes a los conceptos, posibilitan “la inserción de un viviente en su medio” (77). Sobre el plano de los fenómenos hay “*imágenes intra-perceptivas* que tienen un sentido para las situaciones psico-sociales, y que no son menos espontáneas que las que permiten la adaptación al peligro” (81). En las imágenes primarias de tipo progresivo la imagen “juega un rol de disparador de comportamientos y de selector de informaciones, pero no de una actividad de consumación o ejecución” (83). En las percepciones de tipo secundario “la diferencia entre los datos sensoriales y la imagen es interpretada

como un estado del objeto” (86). La imagen es el “*sistema de composibilidad* de los estados, la información incidente interviene como elemento de decisión” (86). Si los datos sensoriales son pobres para equilibrar la imagen, pero suficientes para suscitarla, “es la imagen la que estructura el mensaje recibido por el sujeto” (92). Todo un conjunto de fenómenos de hábitos “en el sentido en que se entiende *hábito* como disminución del *régimen de vigilancia*, pertenece a esta génesis de modelos de naturalización de las ocurrencias” (92). Algunos efectos centrales y psicológicos, “que intervienen como un poder de modificación de las dimensiones y de las relaciones de los subconjuntos responden a la *teoría de Lipps* (1897), quien llama *Einfühlung* (empatía) “a esta introducción en el objeto percibido de una *tendencia* experimentada por el sujeto” (94). Se llegaría quizá a mostrar “que los efectos de la *Einfühlung* no son de ningún modo excepcionales y que existe al menos un organicismo latente (si no un animismo implícito)” (95). Podrían resumirse los efectos de *contornos subjetivos* diciendo que “el sujeto tiene tendencia a captar en las configuraciones de lo real en subconjuntos que tienen no sólo la talla media del organismo, sino las propiedades de base de todos los organismos: capacidad de moverse, polaridad, y esquema corporal” (96). Y ello entendiendo por “contorno” la “frontera activa de una población de elementos de una república de detalles que posee un sentido funcional” (96).

III. *Contenido afectivo-emotivo de las imágenes*. Los aprendizajes no son sólo representativos o motores “implican asociación de cierta modalidad del comportamiento a un conjunto característico de estímulos que han formado parte del medio, y que han adquirido una *valencia*” (109); las modalidades de tipo afectivo-emotivo “definen y fijan la valencia de las imágenes” (110). María Montessori comprendió la importancia de la relación directa de los niños con los objetos y “pretendió hacer un *medio revelador* de objetos en torno del niño: objetos manipulables, prehensibles, estables” (112); un juguete, para asegurar y cumplir plenamente su rol elemental de punto-clave del mundo-objeto, “debería durar toda una infancia, y no tener secreto ni debilidad; es para el niño el *prototipo* del mundo” (115). A nivel de los *procesos psíquicos*, se da el nombre de *imagen inmediata* a “un modo de persistencia más complejo que admite un delay más amplio que el de la persistencia sensorial periférica” (119). En este sentido, la distinción entre *sensación* y *percepción* “puede ser adoptada como deslindando una actividad periférica de una central más integrada” (119). Habría que analizar los caracteres de la imaginaria “de manera más lógica, menos sensorializada; es decir, las imágenes como agrupamiento de *señales* bajo índices de movimiento” (132). El origen de las clases “está contenido en una *buella* que juega un rol arquetípico de primer modelo o

arquetipo” (139); las experiencias sucesivas se inscriben bajo una *estructura de árbol*, “como variantes por relación a un texto de base, cuya anterioridad es respetada como un término de referencia absoluto y fuente inagotable de normas comparativas” (139). La característica epistemológica de la imagen-recuerdo más importante “es la independencia de la extensión por relación a la comprensión; así el conocimiento según la imagen es diferente del conocimiento inductivo” (140). A partir de esta concepción de la imagen-recuerdo por *ramificación de buellas* sucesivas, se puede prever el proceso de saturación de la imagen y de la formación de un símbolo” (141). Para que la imagen-recuerdo devenga símbolo “debe condensar una experiencia interna que ligue enérgicamente al viviente con el medio” (141). Los rastros son eficaces para suscitar el objeto “cuando los diferentes aspectos del objeto son representados con un equilibrio interno que constituye la coherencia, pero también la tensión” (141). Aquí Simondon recuerda que Lacan llama *Imago* “a la entidad paradójica, representación inconciente que está bajo el complejo y constituye uno de los organizadores del desarrollo psíquico; organiza imágenes y pensamientos” (143). Esta dualidad contenida en la *Imago* “expresa la realidad dual de sujeto y de prójimo en la que se resumen los cambios de situación en su desarrollo” (143). La invención progresa mediante objetos “que toman cada vez más relieve, concretizando, condensando y organizando un sistema de composibilidad” (149); el símbolo no es más que “un pseudo-objeto, cargado de toda la energía potencial de un sistema metaestable, presto a iniciar un cambio de estructura (pe. Cruz)” (153). En el *mundo simbólico* “se pierden los recuerdos en tanto fechados y particulares, quedando como objetos orientados que tienen un sentido definido por relación al sujeto mismo” (154); lo sucesivo deviene simultáneo, “lo individual toma un alcance universal” (154).

IV. *La invención*. ¿A qué situación corresponde la invención? A un problema: “interrupción de una ejecución operatoria continua en su proyecto por un obstáculo” (157); la invención es “la aparición de la compatibilidad extrínseca entre medio y organismo” (158). Tanto en la vida humana como en la animal “existe una necesidad permanente de hacer cara a la novedad parcial de las situaciones a través de una actividad de organización de modelos operatorios” (169). Tanto en la conducta elemental de *rodeo*, como en la *mediación instrumental* hay un “reclutamiento selectivo de ciertos datos de la experiencia pasada, mediante la representación actual de la meta a alcanzar” (170). El *campo de la experiencia* “permite a una situación simple modular una población de imágenes mentales que transportan el resultado de exploración y manipulaciones largas y complejas” (179). ¿Cómo pudo efectuarse el pasaje de las situaciones concretas

a una formulación simbólica que permite resolver problemas generales? Al comienzo, para volver coherentes los esfuerzos de un equipo “fue necesaria una concepción comunicable y por ende formalizable del conjunto del proyecto” (172). Luego, las *operaciones formalizadas* “se despegaron progresivamente de esta función asimétrica de comunicación para devenir una simbólica universal y homogénea que sirve de base para las operaciones abstractas”. Por su parte, las *formalizaciones axiológicas* “se expresan mediante una simbólica de la acción que puede ser enseñada y propagada” (178). Inventar una moral “es hallar un sistema de unidades fundamentales lo suficientemente cerca del sujeto para que sea anterior a todo complejo sometido a la decisión normativa” (181) (\*C.I.). El *proceso de invención* “se formaliza de manera más perfecta cuando produce un objeto separable o una obra independiente del objeto”; se vuelve *transmisible*, puede ser puesta en común y servir “de soporte de relaciones de participación acumulativa” (184). La creación de objetos permite el *progreso*, que es “un tejido de invenciones que toman apoyo unas sobre otras, las más recientes englobando a las precedentes” (184). La *manifestación* (capa exterior) y la *expresión* (capa media) “no podrían existir si no fueran transportadas por una capa interna” (188); la organización de la capa interna, *propriadamente técnica*, “hace del objeto creado el producto de una verdadera invención, que lo formaliza concretamente dándole los caracteres de un organismo” (188). Este *carácter orgánico* se podría llamar también “una *autocorrelación* estructural y funcional, que se opone a la divergencia de la evolución adaptativa” (190). El objeto creado, para estar completamente organizado “debe ser más complejo y más rico que el proceso de resolución de problemas; posee propiedades nuevas que permiten, por *superabundancia* de ser, otros problemas” (196). Por medio de los *objetos creados* “es la relación con la naturaleza la que es sometida a un proceso de *evolución dialéctica amplificante*; su fundamento activo está en la invención, que expresa de manera eficaz el ciclo de la imagen” (197). La *obsolescencia* de los objetos técnicos se da “cuando predomina la capa superficial que hace de ellos accesorios de una actitud definida (objeto decorativo, canción de moda)” (202). La invención técnica “se perfecciona por la *resonancia interna* del conjunto; consiste en elevar el nivel de compatibilidad intrínseca, estrechando el acoplamiento de los subconjuntos” (206).

V. *Conclusión*. La primera parte muestra la *génesis de la imagen* “a través de etapas del ciclo directo del crecimiento, desarrollo y saturación de un elemento subindividual de la actividad mental” (209). La última parte muestra que, cuando se alcanza un *punto de saturación*, “se efectúa un cambio de estructura que es también un cambio en el orden de magnitud” (209). La imagen no está colocada de modo arbitrario “para cargar a la naturaleza

de un suplemento de artificio; por su origen y función es un *acoplamiento* entre el viviente y el medio, punto de encuentro entre el mundo subjetivo y objetivo” (210). En las especies sociales “es un punto triple; vía de relaciones entre los individuos, organizador social” (210). Se abre con la imagen una *perspectiva doble*: (i) Relación con una naturaleza que tiende a devenir el subconjunto organizado de los *territorios compatibles*, (ii) Relación con lo social, subconjunto de funciones organizables en *sinergia*. Tanto la *herramienta* como el *instrumento* “forman parte, como los caminos y las protecciones, de la envoltura del individuo y mediatizan su relación con el medio” (211). El estudio de la invención nos conduce a la *praxiología*, entendida ésta como “la ciencia de las formas más universales y de los principios más elevados de la acción en el conjunto de los seres vivientes (A. Espinas, 1880)” (215). El carácter *autocinético* (iniciativa motriz) en las formas menos elevadas “se traduce en las que tienen sistema nervioso a través de la espontaneidad que inicia el *ciclo de la imagen* y que finaliza en la *invención*” (216).

