laFuga

Andrea Soto Calderón

"El pensamiento no se hace solo, la imaginación es siempre colectiva"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Filosofía de la imagen | Imaginación | Sensibilidad | Estética - Filosofía | Chile | España**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Filósofa chilena radicada en España, los últimos años de Andrea Soto Calderón han sido bastante activos, habiendo publicado una serie de libros que han tenido una circulación amplia en circuitos que van de la filosofía a las artes visuales, la fotografía y el cine, encontrando en ellos una vocación de diálogo y reflexión transversal de la problemática de la imagen en el mundo contemporáneo. A sus libros La performatividad de las imágenes (Metales Pesados, 2020) y La imaginación material (Metales Pesados, 2022), podemos agregar el productivo diálogo con Jacques Rancière recogido en El trabajo de las imágenes (Casus Belli, 2022) y los dos ensayos contenidos en Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico (La Virreina Centre de image,2023), todos libros que insisten en el trabajo diferencial de las imágenes y la necesidad de construir un pensamiento que pueda acogerlas. Durante el 2024, pudimos, finalmente, realizar esta entrevista a distancia, donde abordamos varias de las preguntas que la han tenido preocupada en los últimos años, no sólo en sus libros si no también en sus seminarios.

IP: Hola, Andrea. Muchas gracias por esta entrevista. Siento que estaba bastante pendiente desde la publicación de tu libro La performatividad de las imágenes (Metales Pesados, 2020), que toca varios temas de los que conversaremos. Personalmente, para mí fue un encuentro muy feliz ese libro, y luego de ello, poder ir conociendo tu trabajo en otros libros, conferencias y talleres, que ha girado en torno a las imágenes, su lógica, procesualidad, potencia. Sólo para comenzar, y quizás pensando en tu primer libro, ¿cuál fue su disparador? ¿cuáles crees que fueron las hipótesis iniciales?

ASC. Muchas gracias, Iván, por el interés en mis investigaciones y por inclinarte hacia este diálogo que me permite pensar contigo en torno a algunos de los problemas que respiran en el trabajo. Podemos decir que en cierto sentido intentar situar un origen es siempre un ejercicio de ficción, pienso que lo que pulsaba con fuerza y que motivó esa publicación era el deseo de deslugarizar un sentido común bastante amplio según el cual las imágenes se encuentran en una falta de ser. Incluso mis primeras investigaciones estaban influidas por ese clima de pensamiento generalizado, ese tono insistente de ininterrumpida sospecha contra las imágenes. Sin embargo, al mismo tiempo, diría que muy pronto también tenía una creciente inquietud por las metamorfosis y transformaciones decisivas de los modos de existencia a partir del incremento y expansión de las nuevas tecnologías. No estamos hablando de hace tanto tiempo, pero son al menos 20 años, en donde el contacto cotidiano con un ordenador o un teléfono móvil no era algo habitual. Entonces, hay una primera interpelación en relación a las imágenes que se vincula íntimamente con una pregunta sobre cómo la mediatización de la percepción afectada nuestros modos de experiencia y modificaba nuestros modos de ser.

En ese momento comencé a leer semiótica del cine, diría que a casi todos los clásicos de la cultura visual del momento y también estaba muy interesada por las teorías de la comunicación. Me parecía que ahí se estaba moviendo un pensamiento crítico de la imagen e intentaba atender a su contexto. Era una búsqueda bastante guiada por un no-saber, también por el placer de ver imágenes, de ver otros tipos de cine y entrar en contacto con imágenes de las prácticas artísticas y vivir en una ciudad,

Valparaíso, que está envuelta de imágenes y en muchos sentidos se sostiene gracias a ellas. Recuerdo unos ciclos de cine en mi Universidad, no sé quién los organizaba, pero sí que era cuando casi caía la noche y aún siento muy vivida la sensación de completa desorientación e impotencia al ver mis primeras películas de David Lynch, cierto lenguaje inaccesible para mí, pero que al mismo tiempo me seducía profundamente. Tenía el deseo de entender y seguir esos deslizamientos de sentido.

Pero, volviendo a tu pregunta, cuando comencé a escribir La performatividad de las imágenes, sentí la necesidad de escribirlo para poder pensar otra cosa, pero sentía que antes de poder desarrollar ese otro análisis -que por cierto aún no he podido elaborar- necesitaba abrirme un camino, sacudirme unas herencias conceptuales que no me estaban permitiendo pensar. Diría que en primer término ese fue su disparador. Luego, no puedo dejar de mencionar que ese libro surgió gracias a la amorosa insistencia y empuje de Valentín Roma, que desde que me invitó a desarrollar una investigación en torno a los funcionamientos de las imágenes en La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona, me convidó a escribir algo de lo que yo estaba pensando. Durante los dos primeros años siempre le decía: creo que no tengo nada que decir. Más tarde también gracias al generoso diálogo con Emmanuel Alloa y Jacques Rancière aprendí lo importante de autorizarse en el pensamiento. Porque pensar es ensayar, no es transmitir una verdad que deba ser adquirida. Y qué mejor ejercicio que compartir lo que se ensaya e intentar dar lugar para que cada quien forme sus propios trayectos en eso que una despliega.

No sabía de esta experiencia. Hace poco me tocó dar un curso de cine y filosofía, y tuve una experiencia similar, a la inversa. El cine como vehículo para conectar con preguntas contemporáneas de la filosofía. Obviamente eso está dicho en muchos lugares, pero vivenciar y atravesarlo me parece importante como experiencia. Volviendo a tus libros editados en Chile, particularmente La performatividad de las imágenes y La imaginación material (Metales Pesados, 2022): ambos son libros donde la pregunta y el proceso son relevantes en el método de trabajo. Eso no es tan habitual en libros teóricos de esta área. En general se escribe bajo una estructura muy clásica, vertical. Y me parece que una virtud del método que propones es que el lector acompaña el proceso de interrogación, las referencias o citas no aparecen como autoridad sino como encuentro, y eso lo hace partícipe, en una apuesta de cruzar y establecer puentes.

ASC. Sí, te agradezco que me digas eso porque creo que para mí es una preocupación muy íntima. Mira, me pasa con algunos filósofos que puede ser que lea con mucho interés, tienen un pensamiento impecable, pero que me dejen poco lugar para pensar. Personalmente, prefiero esa escritura que da que pensar; que me da juego y que habilita a que cada quien genere su propio pensamiento. Las prácticas hegemónicas en la academia, en general, no invitan a encontrar tu voz, tu lenguaje. Y tiene que ver con hacer compartible la escritura con ciertos procesos de pensamiento. Por eso también me interesa ir dejando rastro de las conversaciones o referencias, porque dan cuenta de una textura de voces con el que ha sido hecho. El pensamiento no se hace solo, la imaginación es siempre colectiva. Y, también, porque para mí es muy importante, al menos lo ha sido en los libros que he escrito hasta ahora, que sean una intervención.

Diríamos que hay una búsqueda, cierta hipótesis, unos supuestos con los que se opera, pero que se entienden son provisionales. En parte, porque por honestidad es lo que he podido pensar hasta ese momento, hace cuerpo con el propio conocimiento que nos pueden dar las imágenes que están siempre moviéndose, por lo que es también inestable, pero, por otra parte, por una cuestión política, me interesa desacreditar esa idea de que el pensamiento como un sistema de argumentos irrefutables. Quizás por esto para mí fue tan importante mi encuentro con Jacques Rancière y su idea del maestro ignorante, también con Jèssica Jaques y Gerard Vilar, una manera de hacer y entender el pensamiento como un campo en movimiento. Tengo la percepción, quizás sesgada, de que en Chile, que es donde me formé, la academia es o era muy castradora (desde luego no sólo en Chile). Pienso que los modos en que se practica el pensamiento e incluso la discusión no siempre potencian la creatividad, la riqueza de las formas que el pensamiento puede tener. Pareciera que hay unos modos de hacer y esos modos son los que la autoridad determina. Por ello, pienso que hay un compromiso con la política de las capacidades, desde ese supuesto de la igualdad de las inteligencias que propone Rancière. Pero, sobre todo, operar con el principio de que el pensamiento es algo que se teje y que se hace colectivamente. Y, como dice bell hooks en Teaching Critical Thinking. Practical Wisdom (2010), los profesores rara vez hablan de imaginación para ayudar a crear o mantener un aula comprometida. La imaginación se ve como peligrosa para el conocimiento, pero como ya decía Paulo Freire, el

pensamiento implica riesgo. Cuando hay un compromiso con la creación hay algo de ese trazo abriente que se abre para ti también. No me reconozco en lo que escribo, y de alguna manera tiene que ver con guardar esa apertura de la escritura.

Hablemos un poco del libro que sacaste junto a Jacques Rancière El trabajo de las imágenes (Casus Belli, 2022), un diálogo a dos voces. Quizás vinculando ese diálogo con tus libros posteriores, es justamente el tema del trabajo con y de las imágenes, en el sentido que ellas no están ahí para ilustrar ideas, sino que hay algo relevante a entender sobre ellas a partir de lo procesual y su propia lógica formativa.

ASC: Mira, recién acabo de dar un seminario de tres días en La Virreina Centre de la Imatge. Y un poco la cuestión que trataba de abordar ahí es precisamente preguntarse qué podría ser un pensamiento a través de las imágenes. Partía con una cita de Henri Bergson del libro El pensamiento y lo moviente, donde él analiza cómo se forma una idea. Una primera cuestión, bastante intuitiva pero no muy extendida, es que las ideas no son pre-existentes, las ideas se forman. Son fruto de un proceso de formación, proceso que procede por distintas abstracciones, principalmente, eliminando la singularidad de las cosas, y quedándose con ciertos parámetros regulares. Es muy interesante porque a Bergson no le interesa objetar las ideas, no tiene problema con que se formen abstracciones generales, es más, considera que hay ocasiones en que es necesario. Lo problemático está cuando una forma determinada de entender la realidad y el pensamiento se quiere imponer a todas las otras formas de pensamiento. No lo dice de ese modo, claro. Pero muchas veces pareciera que hay una suerte de complejo que cuando trabajas con las imágenes parece que siempre fuera necesario algo de la palabra que valide lo que tú has desarrollado en la imagen, como si fuera necesario que venga algo del discurso a interpretar, como si el pensamiento que has desarrollado a través de las imágenes no fuera suficiente, o incluso más, no tuviera una cualidad de pensamiento. Simplifico bastante los términos, como sabemos el problema es mucho más complejo, pero desde la filosofía se nos enseña que el pensamiento solo se hace con conceptos y los conceptos se forman al modo en que se forman las ideas. Es posible que no se haga filosofía si no es a través de conceptos, pero eso no es equivalente a decir que la única forma de pensamiento existente es la conceptual, como si no hubiera una forma de pensamiento que no sea conceptual. A mí me interesa ese nudo problemático, no para proponer nuevas oposiciones entre los conceptos y las imágenes, sino para pensar en la singularidad que aportan las imágenes para el pensamiento. Y, particularmente, crear lugares en los que se habilite la relación entre la forma plástica, el discurso, el espacio y los cuerpos. No hablaría de equilibrio o conciliación, pero sí que no se imponga una determinada jerarquía que es la que considero se sigue imponiendo en relación al trabajo de las imágenes.

Es ahí donde la noción de trabajo se vuelve muy compleja, porque cuando esta la noción se toca con lo sensible, no deja de ser conmovida. Evidentemente, cuando hablamos del trabajo de las imágenes, no podemos hablar de la misma manera de un trabajo en una fábrica, de un trabajo productivo, sino que hay algo del trabajo de la imagen que está al borde de la imagen. Y tiene que ver con cómo germina una situación y que del contacto con esa situación pueda crearse una imagen. Creo que el trabajo está más bien en generar las condiciones de posibilidad para que esas imágenes se formen; y ahí viene la atención a los procesos formativos, pero que no son hallazgos geniales ni instantes decisivos, y requieren un tipo de interés y de atención que no siempre es el de la detención, sino que a veces puede ser una precipitación. Pero la mayor parte del tiempo el trabajo está en no dejarse atraer por esa inclinación primera hacia la que todo el cuerpo se va, cuando sin esperar entra en contacto con una situación y se apresura en levantar una imagen antes de preguntarse cuál es la imagen que la situación pide, cuál es la imagen que debe formarse, para evitar caer en estas imágenes clichés, como las denominaba Gilles Deleuze, o estas imágenes que lo único que vienen a hacer es recargar lo existente. Y que además obstruyen el camino a la formación de imágenes que tienen la capacidad de permitirnos imaginar una realidad que no ha sido imaginada, o una realidad que inexiste porque no tiene imágenes que permitan articular sus modos de existencia. En ese sentido, pienso que las aportaciones de Jacques Rancière son importantes, porque cuando él piensa el trabajo de las imágenes nunca lo hace en abstracto, sino que lo piensa en operaciones bien precisas que introduce Pedro Costa, Martha Rosler o Esther Shalev-Gerz. De hecho, yo tomo para el título de ese libro un breve texto que él había escrito en ocasión de una exposición de Shalev-Gerz, donde él está pensando en algo muy específico, que tiene que ver con los procedimientos, los desplazamientos menores que la imagen introduce y que dan cuenta incluso de aquello que no cabe en la imagen, es decir, con cuestiones muy, muy precisas, que son del orden de cierto laboro, de cierta operatividad, y desubican

un poco la idea de la creación como una suerte de inspiración que viene de algún lugar que no podemos definir, sino que tiene que ver con estar trabajando con los materiales, con estar rasurando la tabla. Ello me permite pensar que la imaginación probablemente no es como se nos ha enseñado, esto es, como aquello que crece en una suerte de tabula rasa, sino rasurando la tabla, ¿no? Es decir, preparando un campo en donde ciertas relaciones que no habían sido creadas se puedan trazar, donde esas imágenes se articulen y abran lo sensible en las formas y en el sentido de lo común.

Michael Marder, en sus desarrollos del pensamiento vegetal, sostiene que una planta puede estar 600 años sin germinar o incluso puede no germinar nunca, que todo depende de que se formen las condiciones necesarias para que ello sea posible. Así, por contraintuitivo que parezca, pienso que algo similar podemos pensar en relación a las imágenes, que quizás esas imágenes que abren un espacio crítico no siempre se pueden trabajar directamente desde una intencionalidad orientada, al contrario, es necesario trabajar lo que las rodea, sus latencias. Desde luego no suponiendo que la imagen está ahí de manera pre-existente, sino que se forma en el mismo proceso de relación. Entonces, cuando nos preguntamos qué dicen las imágenes, o incluso cuando pensamos "qué quieren las imágenes" -como nos plantea W.J.T. Mitchell- o qué expresan, etc., y ello lo hacemos sin cuestionar hasta qué punto pesa en la creación que una imagen deba transmitir una idea, o que un artista deba expresar su interioridad, contar lo que siente, mostrar lo que mira o, más aún, hacer ver, no estamos pensando hasta qué punto ese peso deja o no moverse a esa creación. Considero necesario interrogar todos esos imperativos que pesan en torno a las imágenes. Pienso que J. Rancière colabora en este sentido y ese es el deseo que mueve el diálogo publicado en ese libro.

En el último tiempo, he estado pensando en que tal vez hay otras nociones que son mucho más fecundas para pensar esos movimientos que las imágenes introducen, las articulaciones que realizan, cómo establecen relaciones. Estoy intentado pensar las nociones de escena, de montaje, de ritmo, de movimiento, que, a su vez, piden su propio desalojo y que espero poder formular en lo que será mi siguiente publicación que está prevista para finales del 2025. Cuestiones a las que me he aproximado de una u otra manera en libros anteriores, pero que en este caso quisiera poder elaborar más, como por ejemplo, los desplazamientos en torno al movimiento que había introducido en La performatividad de las imágenes, cuya recepción crítica me ha permitido reformular o modular de otra manera, en diálogo con personas que vienen de la práctica de la danza, la escultura u otras, pero que introducen una variación decisiva de ciertos términos de la semiótica o la decodificación, o sobre todo de la idea que hay que interpretar la imagen. Aunque debo confesar que me parece que sigue siendo una idea muy pregnante en casi todas las prácticas de creación, incluso en las prácticas imagéticas de creación cotidiana que tanto me interesan. Entonces, es muy complejo porque tendría que hacerme cargo ahora de cada una de estas nociones, que en muchos casos son también problemas intestinos del cine, pero me pregunto cómo sería hacerlas migrar también de ahí para que no sean solo una problemática dentro de un lenguaje específico. Una escena, tal y como yo la entiendo, introduce una dimensión que no está necesariamente contenida en la noción de performatividad, que es la de infraestructura, esto es, generar las condiciones materiales de posibilidad, un dispositivo para que ciertas imágenes aparezcan. Y que además añade a su dimensión plural, porque incluso la imagen más singular está preñada de todas esas imágenes que han quedado fuera y que han posibilitado que exista esa imagen. Por eso decía que la imagen a lo mejor no es tanto lo que hay que ver, el índice que se indica, sino el movimiento que articula aquello que no tiene relación, pero que es aquella tercera cosa de la que nadie es propietario. No deberíamos llamar a todo imagen. Hay imagen cuando hay un diferencial que se introduce y que no estaba ahí antes. Digamos, una suerte de anudamiento, de una relación particular que se produce, que se está generando. Y, en ese sentido, es generativa de nuevas imágenes. Una imagen en el sentido fuerte es una imagen que tiene vida póstuma, que sigue generando nuevas imágenes, que no se puede identificar del todo. Georges Didi-Huberman nos dice "lo que vemos, lo que nos mira", aunque ya mucho antes el poeta Antonio Machado lo decía en «Proverbios y cantares»: el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve. Eso que nos mira es lo que se crea en la relación que antes no estaba contenida, y es ahí donde yo pienso que la noción de trabajo es muy importante. Sin embargo, aún es un desafío pensar qué es ese trabajo y cómo ese trabajo con lo que se resiste implica un desalojo de la noción habitual de trabajo, para poder pensarla en relación a las imágenes.

Bien, como para ir cerrando, en varios lugares -libros, seminarios, entrevistas- aparece la pregunta por la modificación y la potencia. ¿Cuándo una imagen modifica una situación? ¿de qué manera pensar la dimensión transformativa de las imágenes con los contextos y entornos donde se establecen?

ASC. Pensando tu pregunta, quizás viene al caso pensar en las aportaciones que ha hecho Catherine Malabou, que abre otras líneas de reflexión al respecto, quien propone por sobre la noción de trabajo que hemos conversado, la noción de elaboración, que no tiene que ver tanto con el esfuerzo sobre algo, sino con la idea de "lo que te trabaja". Hay algo de ese proceso de elaboración que es muy complejo y esa complejidad se vincula con lo acontecimental. Y ahí vuelvo a La imaginación material, que partía con un supuesto contraintuitivo: aunque la imaginación y el acontecimiento no se pueden predecir, sí se pueden trabajar. Me parece que es en ese espacio potencial donde se forma un régimen de creencia, una consistencia imaginaria. Y esas consistencias son profundamente poderosas, una estructura sólida que está en el orden de lo mágico, lo político y lo posible. Una consistencia imaginaria puede ser densa, poderosa, una formación rocosa, que no es necesario destruir, sino apenas ir con el cincel, dar en la grieta fundamental para que la cosa se desmonte y adquiera otra consistencia.

Y habitualmente recurro al ejemplo de cuando alguien te decepciona, y ya no puedes seguir viendo a la persona del modo anterior, algo cambia en la percepción, en la imagen que tienes de ese otro. También cuando una persona sale de la expectativa en la que uno la figura. Hay algo del orden en que se alude a la visión, a la imagen que se propone desde ciertos medios de producción o de ciertas formas hegemónicas en que se utiliza la tecnología, que se entiende como algo contra lo que tú no puedes hacer nada, no te queda más que aceptar una suerte de destino que está escrito. Y no por nada, en ciertos dominios hegemónicos, ese control que se intenta hacer de la imagen y el imaginario, funciona como una suerte de entorno natural. Es decir, las imágenes colaboran en los modos de crear realidad: las imágenes no sólo representan, sino que son performativas, crean consistencias de realidad en términos muy específicos. Entonces, poder crear modos de resistencia, contestar a esas imágenes con otras imágenes, me parece que es el trabajo fundamental, no sólo en el sentido de crear imágenes de resistencia, como un muro de contención, sino un trabajo que introduce otra composición. Ahí es donde considero pueden formarse imágenes potenciales, trabajando con esa resistencia para entender cuál es el tipo de imaginario que podrían abrir, cómo se podrían gestar otras formas de deseo, algo tan sencillo y complejo en torno a cómo deseamos otras cosas, sobre todo que no se agoten en una forma de consumo. Un exceso que no puede ser capturado tan fácilmente y que tiene algo de incontable.

Me sale comentarlo, pero me remito a la idea de que llevamos 15 o 20 años discutiendo las ideas de estética y política que nos ha dado Rancière. Pero pareciera a ratos que incluso eso se ha vuelto algo instituido y obvio.

ASC. Los quehaceres también han ido obligando a complejizar un poco esas relaciones y evidencias, ¿no? Necesitamos, como decía F. Nietzsche, que el pensamiento sea jovial, recurrir a herramientas, conceptos, discusiones, recursos para salir de lo evidente. Si es cierto lo que afirmaba W. Benjamin, que nuestra fuerza revolucionaria viene del pasado, la cuestión es cómo tener ojos nuevos para poder mirar, introducirse en esas capas que se sedimentan para sacudir la historia y hacer que el pensamiento no sea algo instituido, sino que siga instituyéndose. La cosa no es seguir recitando a J. Rancière o a cualquier otro u otra pensadora, sino si es el caso pensar con él, ser sensibles a lo que nos puede hacer pensar. Entonces la pregunta empuja a pensar estos procesos, lugares para volver más exigente la pregunta.

Creo también que una de las muchas crisis en que estamos inmersos es una crisis de articulación. Por ello pienso sobre cómo poder ejercitar espacios donde se puedan fortalecer los vínculos. Desde hace algunos años he estado pensando -sobre todo al calor de La Murga, una cooperativa de cultura de la que formo parte en Barcelona- en la idea de que son los vínculos los que nos liberan. En oposición a la idea fuerte de las formas del capitalismo donde las premisas de libertad (liberal) pasan por la no-dependencia, la autonomía, las capacidades individuales, un yo fuerte, hacerte una marca, cómo pensar nuestras redes de colaboración, sin contribuir en el imaginario de la debilidad. Como afirma con tanto acierto la pensadora guatemalteca Aura Cumes, las formas coloniales nos arrebatan imaginar colectivamente lo que queremos o podemos ser, devenir, imaginarnos juntas,

desencadenando una descomposición de nuestro tejido social y cultural. Una forma predominante de entender la existencia impide a una comunidad pensar por sí misma su propio mundo o, como afirma Rita Segato, la deliberación permanente de lo que queremos hacer. Aquí es donde creo modestamente que está uno de los mayores desafíos del trabajo de las imágenes hoy. Entonces, ¿en qué medida las prácticas artísticas están configurando zonas de sentido? Precisamente, zonas, tierras un poco baldías, de bordes que aún no han fijado sus límites, en las que pueda darse algo del orden de lo inesperado. Espacios de indeterminación donde algo se desestabiliza, que interpelan, acogen y a la vez abren a lo que todavía no ha sido

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2024). Andrea Soto Calderón, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-09-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/andrea-soto-calderon/1229