

Arqueología de la imagen: un análisis teórico desde los estudios culturales

Archeology of the image: a theoretical analysis from cultural studies.

Mateo Estrada Echeverri¹

Magíster en Estudios Culturales – Universidad Nacional de Colombia – UNAL

Sociólogo – Universidad Nacional de Colombia – UNAL

Docente Hora Cátedra – Escuela de Publicidad – Universidad Sergio Arboleda

Resumen

El presente artículo es una parte de lo que fue mi proyecto de tesis para la Maestría de Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia - UNAL. Dicho proyecto aborda planteamientos teóricos en torno al desarrollo de la fotografía como técnica reproductora de la realidad, y como artefacto cultural capaz de generar resultados creativos y estéticos, a la par de la creación de una conciencia y opinión pública crítica y reflexiva sobre la realidad representada.

En este sentido, la fotografía como técnica estética puede considerarse como una revolución para la percepción humana. Para Walter Benjamin significó el descubrimiento del 'inconsciente óptico': ahora una extensión micro y macroscópica de la mirada podía aplicarse a porciones más extensas de realidad suspendida en el tiempo; la mirada podía fijarse ahora sobre detalles no captados anteriormente, como rasgos amplificados de un rostro, o la forma única y propia del caminar de alguien. Nunca antes el mundo visual se vio enriquecido con tantas opciones de representación como con la fotografía. La misma capacidad de la fotografía de reproducir de manera casi industrial una imagen, trajo como consecuencia la difusión casi instantánea de la obra de arte, convirtiéndose en una especie de rompehielos de la clase social: la fotografía atravesaba los estratos sociales acercando a la clase popular experiencias, símbolos culturales y artefactos estéticos que anteriormente eran inaccesibles por su lejanía cultural y material. La cámara fotográfica se convierte entonces en un dios omnipresente que todo lo ve y todo lo sabe; no existe asunto, lugar, motivo o persona a las que no pueda apuntar y capturar.

Palabras clave: fotografía, imagen, estudios culturales.

Abstract

This article is a part of what was my thesis project for the Master of Cultural Studies degree of the National University of Colombia - UNAL. This project addresses the theoretical approaches to the

1 E-mail: mestradaech@gmail.com

development of photography as a reproductive technique of reality, and as a cultural artifact that generates creative and aesthetic results, along with the creation of a critical and reflective public opinion and consciousness about the represented reality.

In this sense, photography as an aesthetic technique can be considered as a 360° turn for human perception. For Walter Benjamin it meant the discovery of the 'optical unconscious': now a micro and macroscopic extension of the gaze that is found in the most extensive parts of the reality suspended in time; the gaze could now be fixed on details not previously captured, such as the amplified features of a face, or the unique and proper way of walking of someone. Never before the visual world is enriched with so many options of representation as with photography. The capacity of the photography of reproduction images in an industrial way, brought the almost instantaneous diffusion of art, becoming a kind of icebreaker of the social class: the photography crossed the social strata approaching to the popular class experiences, cultural symbols and artifacts that were previously inaccessible because of their cultural and material distance. The camera then becomes an omnipresent god that sees everything and knows everything; there is no issue, place, reason or person that cannot be photographed.

Key words: fotografy, image, cultural studies.

Introducción

Cuando una era se derrumba, la historia se descompone en imágenes, no en relatos

(Benjamin en Buck-Morss, 2004: 88)

El presente artículo es una parte de lo que fue mi proyecto de tesis para la Maestría de Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia - UNAL. Dicho proyecto de investigación surgió de una idea previa como propuesta de trabajo de grado en el pregrado de Sociología de la UNAL. Dicho proyecto contemplaba un análisis visual a partir del trabajo fotográfico del periodista Jesús Abad Colorado a lo largo de su labor investigativa, cubriendo el conflicto armado del país, en lugares del territorio donde ningún otro medio de comunicación se atrevía o interesaba por llegar. Éste proyecto partía de los planteamientos teóricos en torno al desarrollo de la fotografía como técnica reproductora de la realidad, y como artefacto cultural que podía generar resultados creativos y estéticos, a la par de la creación de una conciencia y opinión pública crítica y reflexiva.

En este sentido, la fotografía como técnica estética puede considerarse como una revolución para la percepción humana. Para Walter Benjamin significó el descubrimiento del 'inconsciente óptico': ahora una extensión micro y macroscópica de la mirada podía aplicarse a porciones más extensas de realidad suspendida en el tiempo; la mirada podía fijarse ahora sobre detalles no captados anteriormente, como rasgos amplificados de un rostro, o la forma única y propia del caminar de alguien. Nunca antes el mundo visual se vio enriquecido con tantas opciones de representación como con la fotografía. La misma capacidad de la fotografía de reproducir de manera casi industrial una imagen, trajo como consecuencia la difusión casi instantánea de la obra de arte, convirtiéndose en una especie de rompehielos de la clase social: la fotografía atravesaba los estratos sociales acercando a la clase popular experiencias, símbolos culturales y artefactos estéticos que anteriormente eran inaccesibles por su lejanía cultural y material. La cámara fotográfica se convierte entonces en un dios omnipresente que todo lo ve y todo lo sabe; no existe asunto, lugar, motivo o persona a las que no pueda apuntar y capturar.

Y es que la fotografía coloca al espectador en una posición de voyeur que observa y

espía a una distancia prudente (a veces peligrosa, como en el caso de la fotografía de guerra, que pone al fotógrafo en medio del campo de batalla); además, la fotografía en tanto que prótesis tecnológica, permite al individuo que la usa alcanzar distancias o detalles (el inconsciente óptico mencionado anteriormente) que de otra manera le estaban vedados, a no ser por la imaginación. Jim Morrison, en su libro de poemas *Las nuevas criaturas. Los señores*, dice acerca de la fotografía:

La cámara, como el dios que todo lo ve, satisface nuestro anhelo de omnisciencia. Espiar a otros desde esta altura y ángulo: peatones entran y salen de nuestro objetivo como raros insectos acuáticos. (Morrison, 2001: 75)

Y acerca del voyeur escribe:

El voyeur, el mirón, el curioso, es un oscuro comediante. Es repulsivo en su oscuro anonimato, en su secreta invasión. Está lastimosamente solo. Pero, curiosamente, es capaz a través de este mismo silencio y ocultación de convertir en ignorante pareja a cualquiera al alcance de su vista. Ésta es su amenaza y poder. (...)

Algunas actividades son imposibles al aire libre. Y estos sucesos secretos son el juego del voyeur. Los busca con su innumerable ejercito de ojos –como la noción que tiene un niño de una Deidad que lo ve todo. “¿Todo?” pregunta el niño. “Sí, todas las cosas”, le responden, y el niño tiene que arreglárselas sólo con esa intrusión divina (Morrison, 2001: 101)

Voyerismo, inconsciente óptico y pulsión escópica, parecen ser caras de un mismo fenómeno que empieza a materializarse a partir de la aparición de la fotografía como técnica de reproducción, si bien ya existía como germen en el desarrollo del arte moderno. Es a partir de ese desarrollo fotográfico que se podría afirmar que la imagen se ha convertido en el nuevo ídolo de la modernidad: todo pasa *por* los ojos, todo *entra* por los ojos. En este sentido, la pulsión escópica nace como el

deseo de *mirar* tanto el propio cuerpo, como el del otro. En palabras de Germán L. García:

La «pulsión escópica», el deseo de mirar, se dirige primero al cuerpo propio. Es la historia de Narciso, de la que Freud hizo una metáfora de esta fascinación. Luego, se dirige al cuerpo propio, para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. La posición del sujeto cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Comerse con los ojos el cuerpo del otro, ser comido por la mirada de otro (García, 2000: 160 – 161)

El ojo se convierte entonces en un instrumento de disección de la realidad, del propio cuerpo, y del cuerpo del otro. En el voyerismo, deseo de espionar y mirar sin ser visto; en el inconsciente óptico, amplificar y concienciar detalles que antes eran inaccesibles o imperceptibles; en la pulsión escópica, deseo de ‘tragarse al otro’ con la mirada. Tres factores que, desde mi punto de vista, son una especie de nodos gravitacionales de la mirada.

Y es que cada período histórico, como dice Benjamin, desarrolla su propia percepción y sentidos. Por ejemplo, como muestra el Hamlet de Shakespeare, el sentido nervioso de la Edad Media, a saber, el oído (recordemos que a lo largo de la obra se habla constantemente de *rumores* y, además, el veneno con el que perece el rey Hamlet a manos de su hermano entraba por uno de sus oídos), ha mutado en la modernidad pasando a lo visual², al desarrollo del ojo. Y no por casualidad aparecen por primera vez los estudios precientíficos en el campo de la óptica contemporáneos a Shakespeare; o, mucho más adelante, el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX.

2 Castells señala a su vez un recambio en las últimas décadas debido al vertiginoso desarrollo tecnológico, donde se pasa ahora a la era de lo audiovisual, pero en la cual el discurso escrito sufre cierta decadencia y desplazamiento. En: Castells, Manuel. *La sociedad red*. “Capítulo V. La cultura de la virtualidad real: la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia de masas y el desarrollo de las redes interactivas”. Alianza Editorial.

El fragmento como posibilidad de conocimiento

La siguiente cita proviene del campo de la arqueología, específicamente, europea. La he tomado del libro de Laurette Séjourné titulado *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, libro que, aparte de las descripciones de objetos encontrados en los antiguos asentamientos y ciudades del territorio mexicano y de las bellas reproducciones de algunos de los mismos, está por lo demás repleto de prejuicios *civilización-barbarie*. Sin embargo, a través de lo citado, pude comprobar el valor del *fragmento* y las posibilidades que se abrían ante la presencia del mismo:

Si las pinturas de las pirámides no son ya más que débiles trazos pálidos, hay, sin embargo, vestigios que permiten admirarlas en su brillo originario: el de los palacios situados alrededor del centro ceremonial –corazón de la ciudad- sobre un área de varios kilómetros de superficie. En estos casos la conservación es debida a la costumbre de orden religioso sin duda, de echar abajo un edificio para levantar uno nuevo sobre los cimientos del anterior. A este efecto, las paredes eran demolidas a una altura aproximadamente de un metro y los escombros llenaban las superficies condenadas, de tal modo que el piso de la última construcción sellaba el material precedente. Habiéndose cubierto todos los muros con frescos, este material así preservado está constituido por innumerables fragmentos y porciones intactas [el subrayado es mío] de pinturas que resucitan, vibrantes todavía de su vida antigua, los misterios de la religión náhuatl. (Séjourné, 1993: 109)

Esta práctica de construcción, que Séjourné caracteriza como ritual y religiosa, no es única del México antiguo; constituye una forma estratégica de recambio simbólico y de conquista cultural: se derrumba un símbolo para construir otro a partir de los escombros del primero. Los españoles, a su llegada al Nuevo Mundo, replicaron la misma práctica, destruyendo los templos ‘paganos’ de los

antiguos, para construir a partir de aquellos fragmentos y despojos las nuevas iglesias, brazo simbólico de la conquista. Se destruye el pasado, para construir un futuro a partir del despojo de lo ya ocurrido: rellenando las bases del futuro, a partir de las astillas del pasado. Esconder y destruir es casi siempre conservar y preservar.

En la descripción de Séjourné, es a través del fragmento como han podido conocerse los frescos de los muros de Teotihuacán. Dichos fragmentos se conservan mejor que los de los muros no derrumbados. Pero al ser una infinidad, pensar en la reconstrucción de la totalidad de los mismos sólo puede ser un sueño.

Sin embargo, la arqueología no hace más que trabajar a partir del fragmento; esto es, deducir ‘totalidades parciales’ a partir del mismo. Totalidades que no dejan de ser insuficientes, y que, por lo mismo, mantienen una oscuridad lo suficientemente relativa, como para entrever el pasado a través de una cerradura. Y he allí el doble valor del fragmento y su relación con el viejo postulado filosófico del *todo* y *las partes*, esa dialéctica que mantiene su círculo, ciertamente con gran esfuerzo, por fuera del perímetro dominado por la razón. Y es que el fragmento es como un fogonazo en medio del cielo: ilumina por un instante un gran trozo del mismo, para luego ser engullido por esa inmensidad. El fragmento parece mantener en sí mismo la esencia del todo: el todo y sus partes pueden llegar a ser lo mismo, contradicción parida por la lógica que, sin embargo, abre posibilidades que de otra manera pasarían inadvertidas.

Y es que nosotros mismos somos fragmentos y una microhistoria de los mismos; pues la historia de la adquisición de la conciencia implica que toda fenomenología de contenidos (externos o internos), toda toma de conciencia, se haga a partir de la *diferenciación*, ese elemental principio psicológico que se encuentra en las bases mismas de la epistemología, pues sólo a través de la división se puede conocer. En este

sentido, al ser conscientes de nuestra propia *diferencia* con respecto al todo, nace el yo, el ego, en un proceso que podría describirse como un espejo que estalla; somos fragmentos de ese espejo y, también, un fragmento que es millones de fragmentos a la vez. Lo que, a mi modo de ver, podría significar que la realidad es cercana a la definición de ficción de J. R. Tolkien. El autor, al preguntársele si su obra *El Señor de los Anillos* era un paralelo o metáfora de las guerras que habían azotado el continente europeo al despuntar el siglo XX, respondió que sus escritos eran como un espejo astillado, y que si nos miráramos en dichos fragmentos sólo veríamos imágenes deformadas... pero una deformación no es siempre una mentira.

En este sentido, volviendo a la cuestión del fragmento, dicha diferenciación mencionada anteriormente supone una dialéctica (*hegeliana* en sí misma, más no creada por Hegel) entre un yo y un tú. George Simmel, retomando las formulaciones de Hegel y Marx, habla sobre la inconmensurabilidad tanto del «tú» como del «yo»; en primer lugar, porque el «yo», para sí mismo, encuentra un obstáculo infranqueable para aprehenderse, es decir, que nunca llegamos a conocernos a nosotros mismos dentro de una totalidad absoluta. En segundo lugar, porque todo «tú» constituye también un «yo», es decir, ese «tú» es un «yo» para sí mismo, un ente impenetrable que se nos impone y al cual nunca podremos agotar por más que intentemos explicárnoslo. Dice Simmel:

Para conocer al hombre no le vemos en su individualidad pura, sino sostenido, elevado o, a veces también rebajado por el tipo general, en el que le ponemos. (...) Y esto nos conduce más lejos todavía. Sobre la total singularidad de una persona, nos formamos de ella una imagen que no es idéntica a su ser real, pero que tampoco representa un tipo general, sino más bien la imagen que presentaría esa persona si, por decirlo así, fuera ella misma plenamente, si realizase por el lado bueno o por el malo la posibilidad ideal que existe en cada hombre. Todos somos fragmentos, no solo

del hombre en general, sino de nosotros mismos. (Simmel, 1939: 39)

Porque la totalidad es en verdad la ficción del fragmento; la totalidad puede que no exista, puede que sea una creación *nominalista*, como nación, sociedad, y todos los *-ismos*; es uno de esos significantes lacanianos que solamente apuntan hacia lo que pretenden denotar. Idea que se traduce en la fragmentación de la realidad que se produce a partir del desenvolvimiento histórico del capitalismo con el correr de la modernidad; más con la aceleración espacio-tiempo producto de la tecnología: la instantaneidad que viene con los medios masivos de comunicación: la información a la velocidad de la luz.

De aquí el rodeo hegeliano del reconocimiento del «yo» por el «tú». Pero no existiría un «yo» absoluto, sino una multiplicidad de distintos «yo»: la percepción del «yo» sobre sí mismo, y la concepción que tienen cada uno de esos inconmensurables «tú» acerca de ese «yo»; así, en cada «tú» se reflejaría una imagen distinta del «yo». Por eso Simmel afirma que no somos más que fragmentos, como un espejo roto en infinitos pedazos: allí viene a observarse a sí mismo el «yo». Continúa Simmel:

Pero la mirada del otro completa este carácter fragmentario y nos convierte en lo que no somos nunca pura y enteramente. No podemos reducirnos a ver en los demás los fragmentos reales yuxtapuestos, sino que, de la misma manera como en nuestro campo visual completamos la mancha ciega de modo que no nos damos cuenta de ella, así también con esos datos fragmentarios construimos íntegra la ajena individualidad. (Simmel, 1939: 40)

Lo anterior se hace más interesante si lo relacionamos con la metodología de trabajo analítico tanto del propio Simmel como de Benjamin: la utilización del fragmento como herramienta epistemológica que permite entrever procesos que desbordan el fragmento; montaje o *collage* de fragmentos superpuestos, que constituyen cadenas de fractales que se abren hacia el pasado y

hacia el porvenir. Ambos autores rechazan de entrada la creación de un metasisistema y de una metarealidad embutida en conceptos rígidos; es una entrada epistemológica más humilde, menos pretenciosa, más práctica: evitar cosificar la realidad para poder captarla en su devenir vital, en su flujo de metamorfosis que, como afirmara Heráclito El Oscuro, corresponde a su quintaescencia, a saber, *el cambio continuo*.

Por sí misma, la imagen no significa nada y pertenece a ese campo de lo *real* lacaniano, eso *imposible-de-decir*, eso que está más allá del lenguaje y que solamente se puede señalar, mas no *definir*. Es el paso de la *presentación* a la *representación*, pues sólo a través de la experiencia estética se puede *aprehender* e *incorporar* la experiencia de un suceso o de un momento histórico; para Benjamin esto significaría una *praxis histórica*, pues al reconstruir el pasado, se lograría incorporar en el presente.

En esta medida, la imagen puede concebirse como un *espacio arquitectónico*: tejido y no modelado. De esto se desprende que, para conocer una imagen, al igual que un espacio arquitectónico, debe ser recorrida y habitada para poderla *aprehender* e *incorporar* (intimar con un espacio, habitar una imagen). Existe entonces una relación entre *experiencia*, *sensibilidad* y *estética*. Se trata de convertirse en un *flaneur* de la imagen, de su arquitectura, de sus recovecos. De esta manera, si existe una arquitectura de la imagen y si la imagen puede pensarse como fragmento y fractal (en el sentido de un fragmento que contiene una totalidad), entonces puede decirse que puede pensarse una *arqueología de la imagen*, donde arqueología significa buscar lo que queda como indicio de lo que se perdió; es decir, pensar la imagen como ruina, vestigio, resto. La imagen guarda entonces cierta similitud con una *estructura narrativa que conecta el pasado con el presente; como figura de un presente que rememora*, que evoca e invoca el pasado (y que, como ya se mencionó, constituiría la praxis en la imagen). Dice Walter Benjamin en Mundo soñado y

catástrofe: *Cuando una era se derrumba, la historia se descompone en imágenes, no en relatos*. (Benjamin en Buck-Morss, 2004: 88)

Ahora, este derrumbamiento y fragmentación de una era en imágenes, constituye una complejidad difícil de abordar, especialmente si la materia de análisis es el artefacto visual y no el discursivo; se trata entonces de formar constelaciones fractales a partir de una arqueología de la imagen: el fractal como herramienta de análisis. Cadenas de representaciones. Reconstruir para acercarse y entender.

El lugar de la fotografía

No nos atrevíamos por de pronto a contemplar las primeras imágenes que confeccionó [Daguerre]. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias.
(Benjamin, 2007: 188)

Si se tomara a la imagen desde su composición de artefacto visual en tanto que proyección exterior de contenidos interiores; es decir, como artificio de la humanidad en el desarrollo de la conciencia y de la aprehensión del mundo en tanto *representación*, se entendería que es casi tan vieja como el utensilio. Praxis y simbolización fueron los primeros esfuerzos y señales de la aparición del ser humano sobre la tierra. *Re-presentar el mundo, para poder aprehenderlo*, entenderlo, tomar conciencia del mismo. Incluso el desarrollo del lenguaje está ligado a la representación y a la concienciación del mundo: dar nombre para dar vida; dar nombre para crear, para tomar conciencia de lo nombrado.

La imagen se tomaba como pura *mímesis* o imitación del mundo, a pesar de lo cual se incorporaba un nuevo elemento: si

bien imagen y mimesis están íntimamente relacionados, la imagen como creación, como artefacto humano pretende ir más allá de la simple imitación; se imita para controlar, para manipular e influir aquello que es representado por la imagen. Imagen, rito, religión, sacralidad, mito... Germinados del espíritu humano durante su caminar por el mundo.

Pero si bien imagen y representación están presentes desde el amanecer de la humanidad, dicho artefacto y proceso estaban ligados a una forma de creación y producción completamente artesanal; el apropiamiento individual, en su mayoría, estaba reservado a los ricos y poderosos del mundo. No existía difusión o democratización alguna de la imagen. Ésta no era más que un artefacto fijo y sin movimiento, como una estatua anclada por la gravedad en la tierra.

En su libro *Antropología de la muerte* Louis-Vincent Thomas, influido por el trabajo del filósofo Edgar Morin, se propone abordar el estudio de la muerte en términos de «la muerte por el hombre y el hombre por la muerte».

Siguiendo la crítica que hace Morin en términos de la tradicional definición del humano desde las ciencias sociales como *homo faber*, Thomas agrega que a pesar de que algunos primates llegan a construir herramientas muy simples, el humano es el único fabricante de herramientas/armas que matan. Y, sin embargo, como diría Darwin, «la naturaleza mata más que conserva».

Y es que la actitud frente a la muerte y frente al cadáver es el rasgo natural mediante el cual el humano escapa parcialmente de la naturaleza y se vuelve un animal cultural. Ya que la muerte es un hecho tanto biológico como sociocultural, existen formas de institucionalizar la muerte, por ejemplo, jurídicamente (muerte legal, notarial y burocrática) o a través de la guerra (donde matar es 'legal'). Pero, en todo caso, dice Thomas, la muerte significa la conjunción

entre Eros y Tánatos (conjunción que ya Freud había mencionado), pues, como se vio en apartados anteriores, el deseo de matar está emparentado con el placer sexual (para tomar un ejemplo del lenguaje literario al referirse a una matanza: "orgía de sangre").

Por otra parte, el autor plantea la noción de una *muerte imaginada*, construida particularmente a través de la opinión pública y los medios de comunicación; es decir, una difusión de *re-presentaciones* de la muerte.

Pero a partir del desarrollo técnico de la fotografía, el mundo de las imágenes sería liberado en una metástasis que cambiaría la velocidad de la realidad, así como los conceptos básicos de espacio y tiempo.

El sedimento de las palabras

El symbolon, de symballein, reunir, poner junto, acercar, significa en su origen una tessera de hospitalidad, un fragmento de copa o escudilla partido en dos y repartido entre huéspedes que transmiten los trozos a sus hijos para que un día puedan establecer las mismas relaciones de confianza juntando y ajustando los fragmentos. Era un signo de reconocimiento, destinado a reparar una separación o salvar una distancia.
(Debray, 1994: 53)

Buscar en las palabras el *sedimento* cultural de su historia, es construir una memoria del lenguaje; memoria que considero puede iluminar otros aspectos de los conceptos ya mencionados, y que quizás se han dejado de lado por descuido o simple proceso de análisis.

Los griegos llamaban *aisthētikhós* (sensible) a todo aquello que puede ser percibido por medio de los sentidos. Se trata de una palabra derivada de *aísthēsis* (percepción sensorial), y ésta del verbo *aísthēsthai*

(percibir con los sentidos), del cual proviene el verbo latino *audire* (oír). En nuestra lengua, existen numerosos ejemplos de palabras derivadas de *aísthesis*, tales como **anestesia**, compuesta por la palabra griega precedida del prefijo privativo *an-*, **hiperestesia** (aumento exacerbado de la sensibilidad sensorial), **cenestesia** (percepción del propio cuerpo), formada por el prefijo *koinós* (común).

Todas estas palabras, de significado diferente al que hoy damos a **estética**, surgieron en la segunda mitad del siglo XIX con la irrupción de la Psicología como ciencia independiente. A mediados del siglo XVIII, el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) había publicado una obra que él mismo definió como una “crítica del buen gusto” bajo el título de *Aesthetica*, creando un neolatinismo que significaba ‘ciencia del buen gusto’, contra el cual se levantaron numerosas objeciones de lingüistas y pensadores. Sin embargo, el neologismo latino acabó por imponerse y fue adoptado con su nuevo sentido en 1753, en alemán como *ästhetisch* y en francés como *esthétique*, en 1832 como *aesthetic* en inglés, y en español y portugués en la segunda mitad del siglo XIX como **estética**. (Soca, 2010)

El escritor Régis Debray, en su libro *Vida y muerte de la imagen*, dedica un apartado a las palabras relacionadas con la imagen: simulacro, ídolo y representación. Dice Debray:

Después del álbum, el diccionario. La etimología, sino aporta pruebas, al menos indica. En primer lugar, latín. ¿*Simulacrum*? El espectro. ¿*Imago*? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. (Debray, 1994: 21)

El *imago*, es un espectro, una especie de fantasma. Indica en todo caso la presencia de los muertos en el mundo de los vivos. Idea que se refleja también en la palabra *ídolo*. Dice Debray

Ídolo viene de *eidolon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidolon* arcaico

designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es sombra, y sombra es el nombre común del doble. (Debray, 1994: 21)

El mismo concepto de representación señala un vínculo con la muerte, y las prácticas rituales mortuorias:

En la lengua litúrgica, «representación» designa «un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuario para una ceremonia fúnebre». (...) «En la Edad Media, figura moldeada y pintada que, en las exequias, representaba al difunto». Ésta es una de las primeras acepciones del término. (Debray, 1994: 22)

El inconsciente óptico

Según Walter Benjamin, con la posibilidad de una reproductibilidad casi fordista de la fotografía, nace también una nueva percepción, un nuevo ojo. Antes, solo podía contemplarse y escrutar la obra de arte en su *materialidad* compacta y pesada. Y debido a esta visión inmediata, se recubría de un aura sacralizada, que arrastraba al individuo a una lejanía perdida en siglos absorbidos por la obra.

A partir del desarrollo de la fotografía, esta aura se hizo pedazos por las posibilidades reproductivas de la obra de arte en papel. Esa lejanía a la que era arrastrado el individuo, esa aura absorbida durante siglos, se disolvió al reproducir en papel el artefacto material. Comienza entonces una contemplación y una asimilación *indirecta* de lo que es la obra de arte.

Para Benjamin, el desarrollo técnico de la fotografía ha despertado un *inconsciente óptico*, producto de las posibilidades reproductivas que derivan de ella misma. De pronto, se puede amplificar el tamaño de una imagen, o enfocar la mirada en un punto específico de la obra; posibilidad por lo demás imposible de realizar frente a frente,

por ejemplo, con un edificio o la imagen de una ciudad entera.

Con esta posibilidad técnica, el ojo humano puede entonces ver los secretos de la realidad vía fotográfica:

Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque solo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares. (...) Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (...) A la vez, la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de vigilia pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica. (Benjamin, 2007: 187)

De este modo, es debido al inconsciente óptico que la imagen queda hipervalorizada, desplazando a la realidad misma. Se produce una inversión dramática: lo que antes era un “excremento” o detritus (es decir la imagen), ha aniquilado a su fuente (esto es, la realidad). Se dice que la fotografía es tan *veraz* como la Naturaleza, pero con el inconsciente óptico damos un paso más allá y decimos «la fotografía es *más veraz* que la Naturaleza». No hay prueba más certera e indiscutible que una fotografía, su principio de realidad, su testimonio de existencia, son inatacables. Si fue fotografiado, es porque así fue tal cual aparece allí en el papel. De allí que la fotografía en sus principios se utilizara en botánica y zoología; o podrían tomarse también como ejemplo aquellos lúgubres álbumes de los muertos, donde antes de enterrar los cadáveres de los difuntos, se los fotografiaba en variadas posiciones: han muerto, y sin embargo allí están en la fotografía; se han desintegrado en el tiempo, y a pesar de todo, su huella fue grabada por

el obturador de la cámara: nada más trágico como esta duplicidad de la muerte misma fotografiada.

Teniendo en cuenta lo anterior, mi postura analítica parte de entender a la fotografía como una forma de socialización. En primer lugar, por aquellos impulsos y finalidades de las que hablábamos anteriormente, que se plasman en el observador detrás de la lente; en segundo lugar, porque la fotografía pone en relación tiempos, épocas distintas. Es decir, pasado, presente y futuro llegan a confluir en una imagen fotográfica. Un álbum de fotos es un diálogo con el pasado (que fue alguna vez presente), pero también con el futuro, con las generaciones futuras (que a su vez *tendrán* un presente).

Existe entonces al interior de la imagen fotográfica una tensión entre *memoria* y *olvido*. Memoria, porque tomamos fotografías, capturamos³ momentos, para recordar.

La fotografía es considerada como un testimonio de lo que fue, para lo que es y será; es la huella del pasado, su eco para las generaciones que son y vendrán. Si rastreamos esta noción de la fotografía como testimonio, encontraremos el falso principio de realidad que anida detrás de ella. Según esta concepción, no hay testigo más verídico y veraz que una imagen fotográfica; si está en la imagen, es porque así fue alguna vez.⁴

Si tomamos entonces a la fotografía como una forma de socialización, donde presente, pasado y futuro sostienen un diálogo; si, como

3 Si analizamos las expresiones fotográficas como *disparo* (shot) fotográfico, hallaríamos la relación que existe entre fotografía y cacería. Al interior de la fotografía, en sus centros nerviosos, se halla el deseo del cazador de tener un trofeo de su experiencia: el desollamiento de la realidad. De allí también el miedo de algunas tribus aborígenes a ser fotografiados, ya que para ellos, aquello significa el robo de sus almas, que veían plasmadas en el papel.

4 Dice Benjamin: *Por eso los modelos de un Hill no estaban muy lejos de la verdad, cuando el “fenómeno de la fotografía” significaba para ellos “una vivencia grande y misteriosa”; quizá no fuese sino la conciencia de estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del mundo visible tan viva y veraz como la naturaleza misma* (Benjamin, 2007: 187).

dice Simmel, mediante las formas podemos captar el flujo vital –ese estado naciente en el que la sociedad está recreándose constantemente-, entonces se entenderá la importancia de los procesos moleculares que dan vida al organismo social como un todo:

Constantemente se anuda, se desata y torna a anudarse la socialización entre los hombres, en un ir y venir continuo, que encadena a los individuos, aunque no llegue a formar organizaciones propiamente dichas. Se trata aquí de los procesos microscópico-moleculares que se ofrecen en el material humano; pero que constituyen el verdadero acontecer, que después se organiza o hipostasias en aquellas unidades y sistemas firmes, macroscópicos. (Simmel, 1939: 26)

Y este inconsciente óptico constituye una voluntad primaria voyerista, que desea ver el interior de las cosas. En el libro *En los Secretos de la Madurez I*, de Hans Carosso, Gaston Bachelard resalta el hecho de que el humano es la única criatura sobre la tierra que disecciona a otro para ver lo que hay en su interior:

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a otro en su interior”. La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva aguda, la vista se hace penetrante. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas (...) de mirar lo que no se ve, lo que no se debe ver (...) (Bachelard, 2006: 20)

El deseo del *voyeur* es entonces un impulso agresivo, violento, y está tanto en el curioso de los pasillos que espía a través de las cerraduras, como en el comportamiento del niño:

No se trata ya entonces de una curiosidad pasiva que espera los espectáculos sorprendentes, sino en verdad de una curiosidad agresiva, etimológicamente inspectora. Y he aquí la curiosidad del niño que destruye su juguete para ver lo que hay dentro de él. (Bachelard, 2006: 20)

Sin duda, detrás de los interrogantes precientíficos y las primeras investigaciones de la intimidad de la materia, producto de la invención del microscopio, se puede rastrear también este deseo voyerista como cierto impulso agazapado en el inconsciente (por eso Bachelard, en *La formación del espíritu científico* propone llevar a cabo un psicoanálisis del conocimiento objetivo).

Todo ojo, toda técnica visual, ha sido construida sobre el inconsciente óptico: el deseo de ver directamente a los ojos lo oculto, lo prohibido; el deseo de capturar lo inaprensible. Como el niño que rompe su juguete para ver lo que hay dentro del mismo, destrozando el cuerpo humano para corroborar lo que hay dentro del mismo: solo carne y hueso.

Dromología de la imagen

En una entrevista realizada al teórico Paul Virilio por la revista *Flash Art* el autor dice:

(...) hemos pasado desde el tiempo extendido de los siglos y desde la cronología de la historia a un tiempo que continuará creciendo siempre, más intenso. Infinitamente pequeñas particiones del tiempo contienen el equivalente de lo que solía estar contenido en la infinita magnitud del tiempo histórico. Toda nuestra historia está siendo escrita a la velocidad de la luz. (Virilio, 1988: 42)

Para Virilio, este aumento de la velocidad – que puede corroborarse en los desarrollos tecnológicos⁵- trae una ruptura entre el ‘mundo real’ y ‘nuestra imagen de él’; y es que en términos de velocidad, la imagen televisiva, por ejemplo, se desplaza con más velocidad

5 (...) la realidad nunca está dada en forma simple y es siempre generada por las tecnologías y modos de desarrollo de una sociedad en cualquier momento dado de su historia. Y en este respecto, la velocidad es un elemento de representación: ella cumple funciones de visión, no de movimiento hacia adelante. Un acelerador de partículas es de este modo el equivalente a un telescopio (Virilio, 1988: 43).

que una bala. Impulsos electromagnéticos que llegan al cerebro como una lluvia azul de información. Con la modernidad y el surgimiento de los medios masivos de información, junto con la creación del espacio virtual, la información logra escapar de los límites impuestos por los rudimentarios medios materiales de difusión de la información; en la antigüedad, el modelo de información y difusión de la misma estaba dado por la figura de Filípides, que debía recorrer el camino de Atenas a Esparta en dos días para informar de la victoria griega sobre los persas, y así impedir el suicidio de sus mujeres junto con sus hijos; o en la figura de los chasquis incas, mensajeros del Hijo del Sol, que eran preparados desde niños para recorrer el Camino del Inca a través de la cordillera de los Andes, para llevar mensajes de un lugar a otro del vasto dominio; ahora, con la tecnificación de la información y la creación de los medios masivos de comunicación, ésta viaja a la velocidad de la luz: la información ya no requiere de un esfuerzo físico ni material para ser difundida; pareciera que se expandiera por sí misma, como una gran onda de sonido que atravesara el espacio. Dice Virilio:

(...) vivimos en un mundo de infinitamente pequeñas unidades de tiempo. Y ese pasaje desde un tiempo extensivo a uno intensivo tendrá un impacto considerable en todos los variados aspectos y condiciones de nuestra sociedad: nos conduce a una reorganización radical tanto de nuestros hábitos sociales como de nuestra imagen del mundo (...) –nuestra época- es una época en la que el mundo real y nuestra imagen de él ya no coinciden. (Virilio, 1988: 42)

Dicho desfase entre el mundo real y nuestra imagen o representación del mismo está mediado por la velocidad de la información y el bombardeo supersónico de la misma. Tanto para Virilio como para Simmel, esta saturación de información significa una hiperestesia de los sentidos; es como si la conciencia perdiera campo de visión; pero, a pesar de lo cual el inconsciente sigue activo, recibiendo también el b bombardeo de impresiones.

Ahora, Virilio habla también de lo que podríamos llamar una *naturalización* de la imagen –en un sentido algo similar al de Roland Barthes en sus trabajos sobre la *mitologización*-. Según Virilio, la imagen ya no es tomada reflexivamente, ya no se la interpreta; y esto, como consecuencia de la gran velocidad y violencia con las que todo el tiempo bombardean al individuo:

Las imágenes ya no son algo para ser interpretado. Así como la luz eléctrica fue despojándose de toda función artística, para asumir otra función que es elemental y práctica, las imágenes se han vuelto una nueva forma de luz, pero es una cuestión de luces que todavía no podemos comprender dado que aún somos atraídos por su espectacularidad⁶. (Virilio, 1988: 44)

Esta falta de interpretación de la imagen, esta naturalización de la misma, junto con la hiperestesia de las grandes ciudades y su respectivo aumento de la velocidad de las interacciones, traerá como consecuencia la constitución de un nuevo sentimiento en la individualidad de los urbanitas, a saber, la indolencia. Dice Simmel:

En ella [en la ciudad] se encumbra en cierto modo aquella consecuencia de la aglomeración de hombres y cosas que estimula al individuo a su más elevada prestación nerviosa; en virtud del mero crecimiento cuantitativo de las mismas condiciones, esta consecuencia cae en su extremo contrario, a saber: en este peculiar fenómeno adaptativo de la indolencia, en el que los nervios descubren su última oportunidad de ajustarse a los contenidos

6 A propósito de los estudios sobre la imaginación y la imagen poética de Bachelard, Virilio parece señalar el problema para la comprensión de la poética contemporánea: “*Está claro que el daño más grande causado hasta ahora a la escritura y la lectura es que los lectores contemporáneos generalmente se han vuelto incapaces de formar imágenes mentales en base a la palabra escrita. Tienen el hábito de tener imágenes que reemplazan la interpretación. Estas son imágenes sin interpretación y encandilan como una luz enceguecedora; así ellas han dañado la capacidad de la gente para crear imágenes mentales, de hacer su propio cine en sus cabezas.*” (Virilio, 1988: 45)

y a la forma de vida de la gran ciudad en el hecho de negarse a reaccionar frente a ella; el automantenimiento de ciertas naturalezas al precio de desvalorizar todo el mundo objetivo, lo que al final desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización⁷. (Simmel, 1986: 42)

Para Simmel, la indolencia aparece entonces como un mecanismo de defensa de los individuos ante la aceleración de la percepción y de la información; la conciencia empieza a rechazar o descartar algunos de los estímulos, volviéndose selectiva y censora. Suceso cercano a la reinterpretación del término escolástico del *principium individuationis* de Arthur Schopenhauer. Dicho principio parte de la pregunta por cómo lo Universal se transforma en algo singular y particular. Además, hace un planteamiento psicológico desde el cual es a partir de dicho principio que el individuo toma conciencia en cuanto tal: concienciación de la propia individualidad, singularidad, particularidad a través de la diferencia fundamental respecto al 'otro'.

En este sentido, para Schopenhauer la ética debe ser el camino para ir más allá del principio de individuación: se trata de una dialéctica del *bien común* a partir de la cual es la *piEDAD* la que nos permite establecer una comunión con el otro. Por el contrario, la negación de esa ética la constituye el 'egoísmo teórico' o solipsismo que, para el filósofo, consistiría en aferrarse al susodicho principio, considerando que el ego del propio sujeto es la única realidad existente y convirtiendo a los otros en espectros pálidos de su percepción: la indolencia frente al mundo real. ¿Existe entonces una indolencia frente a la imagen de la muerte? ¿Puede la creación de un archivo minar el principio de individuación, y tejer experiencia a partir de sus contenidos visuales?

7 Habría que señalar que para Simmel esta generación de indolencia, como mecanismo de defensa frente a la hip-erestesia, es también una *forma de socialización*, es decir, permite hasta cierto punto la interacción social en las grandes ciudades.

Una mirada a la mirada

El origen no es la esencia; lo que importa es el devenir. Pero toda cosa oscura se aclara es sus arcaísmos. Del sustantivo arché, que significa a un mismo tiempo razón de ser e indicio. Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento.

(Debray, 1994: 19)

En su libro *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Régis Debray hace un recorrido por las transformaciones estéticas de la imagen (entendiendo estética desde la definición que ya se dio anteriormente), así como de los cambios perceptivos del sujeto en tanto que observador. Debray parte de la leyenda de un emperador chino que le pidió al pintor de la corte que borrara de sus aposentos la cascada que había dibujado, pues no podía conciliar el sueño en las noches debido al ruido del agua que rompía a sonar en la caída. A nosotros los occidentales, que creemos en el silencio de la imagen, la anécdota nos sorprende y nos inquieta pues, a pesar de que oriente es el 'otro' de occidente, ¿qué procesos han tenido que llevarse a cabo para que nos hayamos liberado del encantamiento de las imágenes? Dice Debray:

No depende de una imagen <<reengendrar de alguna manera la magia que la ha engendrado>>, pues lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen. Es una categoría mental, no estética.
(Debray, 1994: 32)

Vivimos en un mundo, pero vemos en otro. La pérdida de la magia de la imagen es una pérdida de facultades de la mirada, reflejo a la vez del proceso que Max Weber llamó 'el desencantamiento y la racionalización' del mundo. Sin embargo, esta pérdida de la facultad mágica de la mirada no es algo que sea irreversible pues precisamente es en la creación artística y en la intervención visual donde vuelve a surgir esta aventura

de la imagen, que es hacer visible lo invisible a partir de la intuición y la premonición. Facultades no muy diferentes a los augures de la antigüedad que leían el destino o el estado de las cosas tirando huesos como dados, o palpando las entrañas de los pájaros. La lectura del mundo a partir de fragmentos del mismo. Y es que para nuestros ancestros lo visible era solamente una pequeña porción del mundo invisible, gobernado por los espíritus y los dioses. Pues el humano, habitante que permanece en un constante estado de concienciación de sí mismo y del mundo, no tiene ningún control sobre el mundo visible; se encuentra a la deriva, ciego frente al futuro y frente al destino.

Lo próximo y visible no era a los ojos de nuestros ancestros sino un archipiélago de lo invisible, dotado de videntes y augures para servir de intérpretes, pues lo invisible o lo sobrenatural era el lugar del poder (el espacio del que vienen las cosas y al que vuelven). Había, pues, un gran interés en que lo invisible se conciliara visualizándolo: en negociar con él; en representarlo. La imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto. (Debray, 1994: 29)

Pero en un mundo en el que todo es incertidumbre, y la incertidumbre muchas veces significa la muerte, se descubre el poder de la imagen, mediadora y conciliadora de lo invisible y lo visible. Y este discernimiento del mundo invisible implica la presencia de la propia finitud y la propia muerte. Ésta toma de conciencia, esta convivencia del yo con la muerte, encuentra una sutura en la imagen, infancia del símbolo. La imagen posee una facultad mimética que poder servir como una especie de comodín de lo invisible y, además, perdura más allá del sujeto. La imagen se convierte entonces en un portal de tiempo que comunica hacia adelante y hacia atrás. Dice Debray:

El más allá trae la meditación de un más acá.
Sin un fondo invisible no hay forma visible.
Sin la angustia de la precariedad no hay

necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar. (Debray, 1994: 26)

Sólo los mortales hacen retratos de sí mismos, porque saben de su condición perecedera: desean sobrevivir a su propia muerte a través de la imagen y su *sombra* o *doble* representados en la misma. Como dice Debray, los inmortales no se hacen autorretratos, no se toman fotografías. Es la misma razón por la cual el vampiro no se refleja en el espejo. Éste temor y esta concienciación de la propia finitud y la propia mortalidad son el acicate para la búsqueda de sobrepasar la muerte: la imagen y la escritura.

Debray se refiere también al proceso de privatización de la imagen, por el cual el sentido simbólico de la misma comienza a diluirse y empobrecerse. De ahí también la anécdota del emperador chino. ¿Cuándo perdimos los herederos de occidente la capacidad para ver el movimiento en la estática de la imagen? Dice Debray:

Hablamos en un mundo, vemos en otro. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. La privatización de la mirada moderna es para el universo de las imágenes un factor de anemia. (Debray, 1994: 41)

La imagen es entonces un artefacto de engaño a la muerte, un escape a la desaparición que ella implica. Sin embargo, señala una paradoja que ya Roland Barthes había adivinado en su libro *La cámara lúcida*, a saber, que una imagen solo adquiere su sentido último cuando lo que representa desaparece por completo, sea carne o piedra. Allí la imagen es la huella y el despojo de lo representado, que a pesar de que pueda sobrevivir durante mucho tiempo, no por eso está menos sometida a los azares del mundo. Su destrucción implica una

doble desaparición, una muerte doble, pues a la vez que señala al personaje muerto, su desaparición significa la evanescencia de la huella.

¿Puede entonces la proliferación de imágenes de la muerte ser un *síntoma* del retorno constante de nuestros muertos? Los muertos acosan, los muertos retornan, especialmente cuando no hay sepultura. Cuando no son apresados en una tumba, cuando no se les concede el descanso, y la memoria debida, los muertos quedan libres de aterrorizar y ordenar a los mortales. Invaden las noches y el inconsciente colectivo: la oscuridad de la muerte.

El pasado como necrópolis: el mandato de los muertos

Llega un momento de la vida en que la gente que uno ha conocido son más los muertos que los vivos. Y la mente se niega a aceptar otras fisonomías, otras expresiones: en todas las caras nuevas que encuentra, imprime los viejos calcos, para cada una encuentra una máscara que se le adapta mejor.
(Calvino, 2014: 150 – 151)

La palabra «tradición» siempre suena muy bien, en especial en el Viejo Mundo. Pero otra forma de pensar en ella es considerarla el principio por el cual los muertos gobiernan a los vivos.
(Watson, 2006: 926)

En su libro *Las ciudades invisibles*, Italo Cavino dedica algunas de las descripciones de los viajes de Marco Polo a las ciudades y los muertos y es especialmente una la que más me ha interesado: Eusapia. Ciudad propensa a gozar de la vida y huir de los afanes.

Para que el salto de la vida a la muerte sea menos violento, los habitantes de Eusapia crearon una ciudad espejo, hecha a imagen

y semejanza de Eusapia: un duplicado subterráneo de la misma, que constituía una *necrópolis*. No era un espejo de agua, sino un espejo de *tierra*.

Los cadáveres, desecados de manera que no quede más que el esqueleto revestido de piel amarilla, son llevados allí abajo para que sigan con las tareas de antes. De éstas, los momentos de despreocupación son los que gozan de preferencia: los más de ellos se instalan en torno a mesas puestas, o en actitudes de danza, o con gesto de tocar la trompeta. (Calvino, 2014: 171)

Los comercios de Eusapia también funcionan bajo tierra, o por lo menos aquéllos que los vivos han desempañado con mayor *satisfacción que hastío*. Muchos de los habitantes que mueren piden tener una ocupación diferente en la Eusapia de los muertos.

Los encargados de bajar a los muertos a la necrópolis, son una cofradía de encapuchados; nadie más tiene acceso a la ciudad. Calvino hace una torsión en el relato: se pierde en el reflejo del espejo: virtualidad y realidad se confunden íntegramente. Los habitantes creen que la misma cofradía que lleva a los muertos a la necrópolis, existe entre los habitantes de la misma, lo que querría decir que la cofradía de los muertos se encargaba de subir a los vivos a la ciudad de los vivos: los muertos, cuando morían, en realidad revivían. La cofradía de ‘sepultureros’ asegura que cada vez que bajan, encuentran cosas diferentes en la Eusapia de los muertos: los muertos introducen innovaciones en su propia ciudad, creaciones producto de la reflexión, y no del capricho. Así, dice Calvino,

(...) los vivos, para no ser menos, todo lo que los encapuchados cuentan de los muertos también quieren hacerlo. Así, la Eusapia de los vivos se ha puesto a copiar su copia subterránea.

Dicen que esto no ocurre sólo ahora: en realidad habrían sido los muertos quienes construyeron la Eusapia de arriba a semejanza de su ciudad. Dicen que en

las dos ciudades gemelas no hay ya modo de saber cuáles son los vivos y cuáles los muertos. (Calvino, 2014: 173 – 174)

Eusapia se asemeja a la idea primitiva del mundo de los muertos, donde aquél es un reflejo casi exacto al mundo de los vivos, por lo cual los entierros contienen armas, alimentos, sirvientes, esposas, caballos para montar. Es un cambio de estado a pesar del cual se mantiene una especie de cotidianidad. Por eso Eusapia es en realidad un espejismo, un doble a partir del cual el traspaso a la muerte es una continuidad en línea recta: en realidad no existe. Es la continuación de la vida. Para el filósofo francés Edgar Morin:

La muerte es pues, a primera vista, una especie de vida que prolonga, de una u otra forma, la vida individual. Según esta perspectiva, la muerte no es una «idea», sino antes bien una «imagen», como diría Bachelard, una metáfora de la vida, un mito si se quiere. Efectivamente, la muerte, en los vocabularios más arcaicos, aún no existe como concepto: se habla de ella como de un sueño, de un viaje, de un nacimiento, de una enfermedad, de un accidente, de un maleficio, de una entrada en la residencia de los antepasados, y con frecuencia, de todo ello a la vez. (Morin, 1994: 24)

Vivimos bajo el mandato de los muertos, a través de la conservación y momificación del pasado. La anterior cita de Watson que introdujo a este pasaje habla de la *tradición* como el principio por el cual los muertos gobiernan a los vivos. Es más, toda estructura encuentra sus orígenes en los muertos. El nacionalismo por ejemplo: morir por la patria, oyendo la declaración silenciosa de los muertos: *la ley de la sangre*. Dice Watson:

El nacionalismo alcanzó su máxima expresión hacia finales del siglo con la trilogía de Maurice Barrés *Le roman de l'énergie nationale* (1897-1903). La idea de Barrés era que el culto del ego constituía la principal causa de la corrupción de la civilización. «La nación está por encima del ego y por tanto tiene que ser considerada como la prioridad suprema de la vida del

hombre. El individuo no tiene otra opción que someterse a la función que la nación le asigna, “la ley sagrada de su linaje”, y escuchar las voces del suelo y de los muertos». Como señala de forma acertada Hagen Schulze, el nacionalismo, la idea de nación, que a finales del siglo XVIII se había convertido en una especie de utopía, una entidad natural, política y cultural, para finales del siglo XIX había pasado a ser un factor polémico en la política interior: La nación «dejó de ser algo que estaba por encima de los partidos y unía a la sociedad, para convertirse en sí misma en un partido y dividir a la sociedad». Las consecuencias serían catastróficas. (Watson, 2006: 1059)

Conclusión

La dislocación entre forma y materia

La materia en grandes cantidades debe siempre fijarse

Y pagarse cara; la forma es barata y transportable. Tenemos

Ahora el fruto de la creación, y no necesitamos atribularnos

El corazón. Todos los objetos concebibles de la Naturaleza y

El arte reducirá y adaptará pronto su apariencia para nosotros.

Los hombres cazarán objetos curiosos, hermosos, grandiosos,

como cazan ganado en Sudamérica para obtener sus pieles, y

abandonarán los esqueletos como si tuvieran poco valor.

Oliver Wendell Holmes (Ewen, 1991: 42)

Como explica Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la pérdida del aura puede ser tomada en principio como una pérdida negativa, una resta hecha al objeto ‘real’ en términos materiales; esa sacralidad

que emanaba de la obra de arte se desvanece con la clonación infinita del original; pero, a pesar de esa pérdida aurática, la obra de arte gana en difusión y presencia, aunque ésta última pueda ser tomada como una especie de fantasmagoría. Y es gracias a esta reproductibilidad técnica que la obra de arte ha bajado del espacio sideral y casi sagrado de los museos, colecciones privadas, templos, y otros lugares con connotación de sacralidad, para acercarse al común de los mortales: gracias a ello, ahora podemos acceder casi que a cualquier objeto desde su virtualidad binaria, sin desplazarnos inmensas distancias o pagar por ello. Ahora estamos a la distancia de uno o varios *clicks* en nuestros computadores y demás dispositivos; gracias a ello proliferan los archivos de información, imágenes, obras de arte, etc.

El “disparo” fotográfico es un término derivado de la cacería; se capturan imágenes como se captura un zorrillo plateado para desollarlo y hacer de éste un bonito abrigo para dama. Se dice entonces que el ojo de la cámara captura un instante, detiene el tiempo... pero también desgarrar y extrae algo de la realidad. En su libro *Todas las imágenes del consumismo* Stuart Ewen cita a un filósofo llamado Oliver W. Holmes para demostrar que con la fotografía nace un *desollamiento* de la realidad, amplificado específicamente en el campo de la publicidad y de la ideología capitalista de consumo de mercancías.

Según Holmes, la fotografía permite una asimilación mucho más fácil de los objetos, no mediante su inmediatez objetiva, su materialidad, sino mediante su *forma*, su *imagen* y su *apariencia*. De esta manera Holmes es profeta de su tiempo, revelándonos la dislocación producida en la realidad a partir de la separación entre forma y materia. Así, la apariencia será erigida en el nuevo pedestal de idolatría, donde la imagen se convertirá en un nuevo becerro de oro. Ahora, este desplazamiento se revela claramente para

Ewen en la publicidad, donde la apariencia ha cosificado a la realidad, y donde la cromolitografía llega hasta el punto de convertirse en una homolitografía.

Perpetrado este desollamiento de la realidad, viene inmediatamente el desecho de la misma: a partir de entonces será considerada como un excremento de la *imagen*, de lo aparente. Este desecho de la realidad, significa su muerte: el ojo de la cámara, al dilatar su “pupila” y realizar el *disparo* instantáneo ha cometido un asesinato; con lo cual, la apariencia cobrará un valor que no tenía antes; valor que *desvaloriza* la realidad misma. Es decir, aquí, la imagen será más *real* que la realidad misma: el ojo y la retina de la cámara no mienten. Por otro lado, según Barthes la fotografía cobra su verdadero valor con la aniquilación de lo que ha sido fotografiado.; esta reflexión de Barthes nace del encuentro de una fotografía de su madre encontrada poco después de su muerte. Para él, puede decirse que el ánimo de su madre se encontraba en aquel trozo de papel; su *esencia*, su *presencia*, eran demasiado fuertes. Pero precisamente allí se encuentra lo desgarrador de la fotografía, el asesinato que perpetra ante la realidad. Muerta su madre, aquella fotografía cobraba un valor de un *más allá*: allí estaba su madre a la mano, podía sujetarla, llevarla consigo en sus bolsillos: la miraba, y ella a su vez devolvía una mirada ciega, vacía. A pesar de que una fotografía cruce sus ojos con los nuestros, la fotografía, decimos, no mira hacia fuera, sino hacia adentro. Aquella es la tortura que sufría Barthes al contemplar aquella imagen: deseaba encontrar a su madre de carne y hueso, pero solo lograba hallar una imagen muerta. Y es este el nudo gordiano del asunto: esta mera aparentialidad de la fotografía es valorizada por nosotros hasta el punto de buscar allí lo que se ha desintegrado para siempre; creemos encontrar el testimonio de lo que *fue*, de lo que existió y vivió en la extracción abusiva de un pedazo de papel.

Referencias

- Bachelard, Gaston. 2006. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara Iluminada*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2007. *Conceptos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*. Madrid: Editorial Machado Libros.
- Castells, Manuel. 2000. *La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cebrián, Juan Antonio. 2005. *El mariscal de las tinieblas – La verdadera historia de Barba Azul*. Planeta libros, Temas de hoy.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques. 1977. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Durkheim, Émile. 1985. *La división del trabajo social*. Bogotá: Editorial Planeta-De Agostini.
- Ewen, Stuart. 1991. *Todas las imágenes del consumismo*. México: Ediciones Grijalbo.
- Lomnitz, Claudio. 2005. *Death and the idea of Mexico*. Nueva York: Zone Books.
- Morin, Edgar. 1994. *El hombre y la muerte*. Buenos Aires: Editorial Kairós.
- Morrison, Jim. 2001. *Poemas. “Las nuevas criaturas. Los señores”*. España: Editorial Fundamentos.
- Rolnik, Suely. *Furor de Archivo*. Tomado de la Revista virtual Estudios Visuales: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- Simmel, George. 1939. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Argentina: Espasa-Calpe. S.A.
- Simmel, Georg. 1986. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura. Las grandes Urbes y la vida del espíritu*. Barcelona. Ediciones Península.
- Séjourné, Laurette. 1957. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México: Fondo de cultura económica.
- Serge, André. 2000. *La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- Soca, Ricardo. 2010. *La fascinante historia de las palabras*. Bogotá: Rey Naranjo.
- Thomas, Louis-Vincent. 1983. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Watson, Peter. 2006. *Ideas: historia intelectual de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- Wilde, Oscar. 1947. *Teatro, ensayos, poemas*. Madrid: Taller de E. Sánchez Leal.

