
0. REFLEJOS EN LA ALFOMBRA

La escena es como sigue. Sobre la alfombra oriental, *J.* yace con la Señora Miyagui, a la sazón esposa del Señor Okeda. Pero los amantes no están solos. Aun inmerso en una serie de movimientos incontrolables, *J.* puede alzar la vista y comprobar que, desde la puerta, una silueta silenciosa y rígida contempla a la pareja: precisamente la del Señor Okeda. Sin embargo, el inesperado espectador no contempla de manera directa la escena de sexo. Lo que *J.* puede ver —de nuevo con sorpresa— en la pupila de Okeda no es sino el reflejo de la pupila de Makiko, la hija de aquél, que se encuentra al otro lado de la sala y en cuya pupila se reflejan a su vez los espasmódicos movimientos de la señora Miyagui, tan directamente vinculados a los de *J.*

Así, por tanto, la escena; en su simultaneidad radical. Pero la escena no ha llegado sin más. No había pasado demasiado tiempo desde que *J.* fuera asaltado por una cuestión. Viendo la pasmosa caída de las hojas del ginkgo, se había preguntado si sería posible individualizar la imagen de cada hoja evitando su confusión con el resto, y hacerlo de tal modo que con ello no se esfumaran las gratas sensaciones que proporcionaba la visión armónica del conjunto de las hojas cayendo. Okeda afirmó que sí lo era, invitando a *J.* a dirimir la cuestión, si bien no se pronunció (en un silencio que *J.* entendió como advertencia) acerca de la posibilidad de distinguir también en cada hoja la sensación de cada lóbulo de la hoja. Fue sólo después cuando vino todo lo demás: aquel roce con Makiko, precisamente bajo el ginkgo, la invitación de Okeda a permanecer en casa durante su (aparente) ausencia, el beso frustrado con Makiko, la persecución amorosa por el pasillo, el súbito encontronazo con la Señora

Miyagui y, finalmente, la alfombra. Y aquí, sobre la alfombra, la situación era más que complicada: el estado de cosas, entendía *J.*, había generado una complicidad indecorosa que lo ataba definitivamente a Okeda. Angustiado por ello, lograba no obstante concentrarse en la diferenciación de sensaciones:

—¡Makiko!Makiko!— *gemía al oído de la señora Miyagui, asociando espasmódicamente estos instantes de hipersensibilidad con la imagen de su hija y con la gama de sensaciones incomparablemente distintas que me imaginaba que ella podía suscitar en mí. Y para mantener el control de mis reacciones pensaba en su descripción, que esa misma noche le haría al señor Okeda: la lluvia de las hojitas del Ginkgo se caracteriza por el hecho de que en cada momento cada hoja que está cayendo se encuentra a una altura distinta de las otras, por lo que el espacio vacío e insensible donde se sitúan las sensaciones visuales puede subdividirse en una sucesión de niveles en cada uno de los cuales se encuentra revoloteando una hojita, y sólo una¹.*

Lo que Calvino relata no es sino la transmisión de una experiencia. No exactamente la transmisión de un conocimiento (aunque ciertamente también, ya que *J.* aprende a diferenciar las hojas del ginkgo en plena caída), sino de algo más: de algo que tiene que ser *vivida*, es decir, de algo que incluye tanto el encuentro con una imposibilidad material como un posterior relato que incorpora, neutraliza y transforma ese encuentro. E incluso ésta es una explicación insuficiente: porque se trata de una explicación que no se plantea el hecho de si se está siempre en condiciones de establecer ese relato, y por tanto porque no se interroga acerca de si existe una instancia que garantice su posibilidad. Pero conviene que vayamos por partes. En primer lugar, desde luego, es evidente que el estatismo de la escena solamente es disuelto a partir de la introducción de un relato. Y es sólo entonces, al ser narrada, cuando se completa la experiencia: sólo la *descripción* que, introduciendo el tiempo —es decir, haciéndose cargo del *momento* de caída de cada hoja del Ginkgo— rompe la simultaneidad de esa caída, permite asimismo a *J.* romper la simultaneidad de impresiones que le acometen sobre la alfombra y, con ello, jerarquizar (y comprender) los diferentes niveles de sensación. Jerarquía que en primer lugar

incluye, desde luego, a un presente inocuo, disgregado, hecho de un simultaneísmo inmanejable (ese primer plano formado por la hipersensibilidad de las papilas y pezones de la señora Miyagui). Pero que también incluye, en un segundo momento, a un pasado y un futuro que organizan el presente en el mismo movimiento con que se configura la propia biografía: en esas sensaciones *incomparablemente distintas* que *J. imaginaba* que Makiko *podía* suscitar en él, aquella situación de inmediatez se ha superado para dar entrada a la imaginación y a la construcción de mundos posibles. Y aún podemos encontrar una suerte de nivel ulterior; el nivel donde parecen hallarse tanto el motor como la resolución última del asunto. En efecto, esa introducción de la diacronía, del lenguaje, de la comprensión misma, sólo es promovida a partir de un agente externo: de la violencia silenciosa de la mirada. Lo interesante es que, al mismo tiempo, ella es también la causa por la cual *J.* queda *atado* al Señor Okeda: si *J.* queda efectivamente atado, es únicamente porque la existencia de esa mirada ha convertido a la escena en una situación de complicidad *indecorosa*. De modo que lo peculiar de la estática situación de *J.* es que, en su detención, lo que se ha violentado no es otra cosa que la instancia transmisora de experiencia. Esto es precisamente lo que debe ser subrayado: que es sólo entonces, al violentar esa instancia, cuando se produce realmente la comprensión, cuando *J.* puede elaborar el relato que lo hace trascender la alfombra para encontrar —y sin haberlo querido— el lenguaje de Okeda. He aquí, por tanto, los tres niveles que podrían distinguirse en su historia: el de la sensación indiferenciada, el de la imaginación y, finalmente, el de la instancia de ley; instancia a partir de la cual —y sólo a partir de la cual— puede nacer la imaginación, aunque sólo fuere para resultar, en el mismo movimiento que la instaure, doblemente superada en la adquisición del conocimiento y en la conclusión de un rito de tránsito. Debemos entonces definir de manera más precisa qué es lo que Calvino relata: la transmisión de una experiencia que incluye, e incluso tiene como centro, esa otra de cómo se transmite una experiencia.

La hermenéutica contemporánea nos ha enseñado que, para ser concebida como tal, una experiencia necesita de un relato (de una

¹ CALVINO, 1979, p.232.

interpretación) que se haga cargo de ella. Inversamente, cabe recordar cómo Propp encontró el origen del cuento en una tematización del rito de iniciación y del viaje al más allá, señalando de paso la imposibilidad de trazar un límite exacto entre estos últimos². Pero, aunque nos diga del conocimiento, la hermenéutica no nos dice demasiado acerca de las instancias legales que entran en juego en la transmisión de la experiencia. En efecto, no ya sólo la hermenéutica de Gadamer, que entiende la comprensión simplemente como el acto de sumergirse en un acontecimiento de la tradición, sino también buena parte de la hermenéutica crítica, están fundadas en la idea de la cultura como conciencia y como *Bildung* y así, tácitamente, en la solidez de unas instituciones culturales a las que, sin embargo, hemos visto ya demasiadas veces tambalearse. Entender la cultura como *Bildung* es entenderla como algo prospectivo, como algo revelador y colectivo; la conciencia, como dice el propio Ricoeur³, es diurna. Pero precisamente por ello —e incluso al margen de que el día mismo se haya transformado ante nuestros ojos— no parece saber nada del origen nocturno del sujeto, de su oscuro *fatum*, de ese *fatum* con que, se quiera o no, tendrá que negociar toda forma de conciencia.

Por más que sea imperfecta⁴, la constelación lacaniana de los tres órdenes conlleva una promesa de unificación de esas dos caras, ya que supone el intento de desarrollar un modelo de construcción del sujeto que, sin ser por ello ecléctico, pueda hacerse cargo tanto de su origen individual (de ese *fatum* oscuro que permanece siempre y solamente a la manera de inconsciente) como de su inserción en lo colectivo⁵. En este sentido, la virtud del relato de Calvino es que su insistencia en la constelación de miradas introduce un tercer término que distorsiona el comercio entre la tradición y la sensación. En efecto, toda la escena está presidida por el ojo; mejor dicho, por la mirada de Okeda: *J.* no se

² «Sabemos que todo rito de iniciación era considerado como estancia en el país de la muerte y que, viceversa, el muerto experimentaba todo lo que experimentaba el neófito: se le daba un ayudante, luchaba con el engullidor, etc...». PROPP, 1956, p.524.

³ RICOEUR, 1969, p.119.

⁴ Y en efecto lo es en la medida en que, al adoptar el paradigma lingüístico como modelo de construcción del sujeto (el sujeto como un *efecto* del discurso), se expone a la misma crítica que los modelos estructuralistas en general. Más allá de la cuestión de la significación en Lacan, de la singularidad de la metonimia como motor de la cadena significante y de sus posibles diferencias con el modelo de Lévi-Strauss, permanece el riesgo de caer en la consideración de que el sujeto mismo es lenguaje.

⁵ JAMESON, 1978, p.82.

ve a sí mismo, sino su reflejo en la pupila de Okeda; asimismo, *J.* no ve a Makiko, sino que ve el reflejo de su pupila en la pupila de Okeda (aunque también, importante es reconocerlo, lo que *J.* ve en la pupila de Okeda no es otra cosa que el reflejo de la pupila de Makiko —si ciertamente *J.* alcanza a ver su propio reflejo, ello es sólo en tanto que ese reflejo está mediado por la pupila de Makiko.) Pero esa misma insistencia pone de manifiesto la asimetría fundamental que existe entre las diferentes miradas. Calvino ha omitido una de ellas: la del narrador en primera persona; es decir, la pupila del joven en la que se refleja la pupila de Okeda reflejando los movimientos espasmódicos de la Señora Miyagui. En *J.* hay un ojo, pero de él no surge una mirada. Desde luego que *J.* ve, en un sentido físico, pero es difícil dudar que, por lo que respecta a nuestra historia, antes que ninguna otra cosa *J. es visto*, y es precisamente este ser visto lo que constituye un *alea jacta* en relación con lo que está realmente en juego para él. *Id est*. insertarse, engancharse en lo simbólico.

Lacan considera que la función de la escena es la de proporcionar un teatro donde pueda escenificarse el fantasma (el cual se sitúa sobre lo real mismo —que es la anulación del deseo—, siendo así el último recurso que permite al deseo sostenerse). Pero esa escenificación implica siempre una detención de la cadena significante; es decir, una neutralización del orden social en el que nace el tiempo, y con él de la diacronía en que se construye el sujeto (el deseo, la propia historia)⁶. Sólo rompiendo la simultaneidad perfecta de la escena a partir de un relato —relato que tiene su origen en la inclusión de la ley— emerge el deseo. Esta emergencia del deseo lo sitúa por encima de las pulsiones parciales (oral, anal, escópica), de las que se diferencia en la medida en que, siendo unitario, el deseo conlleva un proyecto (inconsciente) de sujeto:

⁶ La alfombra ejerce la función de *marco* de la escena tal como es percibida por *J.* Es decir, es lo que permite edificar la escena sobre lo Real (que está más allá del marco), y por tanto mantenerla dentro del orden simbólico. De este modo, el *acting out* —repetición impulsiva que supone una forma de llamar a otro que se ha vuelto «sordo» y que, en su sordera, no permite que le sea comunicado el recuerdo y, así, dada la naturaleza intersubjetiva de éste, que el recuerdo pueda fluir adecuadamente— permanece dentro de la escena, mientras que el *passage à l'acte*, que puede identificarse con un brote psicótico, supone una transgresión del marco que saca al sujeto del orden simbólico y, en consecuencia, lo hace desaparecer como tal sujeto, quedando identificado con lo que Lacan llamaba el objeto *a.*, el objeto causa del deseo. La distinción nos interesa por cuanto la transmisión de experiencia a que nos referimos requiere de la permanencia en el *interior* de la escena. Lo contrario es precisamente lo

un proyecto que sólo puede estar fundado en la intersubjetividad y que, en última instancia, no es otra cosa que el sujeto mismo en su cualidad fundamental de *anhelo de ser*. Lo que encontramos en el relato de Calvino es precisamente ese momento en que *J.* parece incorporarse al orden simbólico y puede percibirse la emergencia del deseo por encima de las pulsiones parciales. Sólo ahora *J.* se constituye como sujeto de la enunciación; sólo ahora se revela capaz de diferenciar las hojas del ginkgo en plena caída del mismo modo en que lo hubiera hecho Okeda, por más que haya renunciado a distinguir en cada hoja la sensación de cada lóbulo de la hoja. Porque estas sensaciones, como las pulsiones mismas, son parciales y ajenas a la mediación producida por el *tiempo* de caída de las hojas y, precisamente por ello, tan indistinguibles, tan simultáneas como esas otras que el cuerpo de la señora Miyagui ofrecía espasmódicamente a *J.*

La entrada en el orden simbólico implica siempre una renuncia. Es más: el orden simbólico mismo se edifica sobre una renuncia, sobre una carencia. Sin embargo, la renuncia de *J.* es, tal y como la muestra Calvino, verdaderamente peculiar. Porque tal renuncia se produce a partir de una transgresión *permitida*: si el deseo se configura siempre como voluntad de transgresión de la ley misma que lo instituye, una transgresión permitida (para con el Señor Okeda a quien se debe lealtad, para con Makiko a quien se debe la fidelidad propia del amor y, finalmente, para con la Señora Miyagui misma en su cualidad de mero objeto sexual) no puede suponer para *J.* sino quedar atado al Señor Okeda. En efecto, si Okeda ha sido permisivo con la situación, ello sólo puede ser porque debe existir, en algún otro lugar, algo prohibido⁷; porque debe existir algún otro espacio donde esta transgresión permitida suponga en cambio una renuncia para *J.* Una forma sublimada del deseo donde no quepa lo indecoroso de la escena (ya sea lo indecoroso el acto sexual mismo o lo sea simplemente el hecho de sufrir la humillación de la permisividad de Okeda).

que, como veremos, ocurre en *Lost Highway* (ver, más abajo, pp.155-56).

⁷ Por ser más precisos, debe existir algún otro lugar donde *J.* no pueda captar la mirada como objeto. Un punto vacío que ha de intentar alcanzarse y en cuyo intento se muestra realmente que el deseo de *J.* se configura como un *efecto* del deseo de Okeda. La mirada cae del lado del objeto, pero la «*horrible verdad*» es que la mirada no ve, que no hay posibilidad de encontrar una confirmación última en la mirada del Otro. (COPJEC, 1994, p.36).

Ese otro espacio que Lacan llama el Gran Otro (y que en la historia concreta de *J.* se halla entremezclado con la siempre escurridiza vida intelectual), el espacio donde se produce finalmente la inserción en lo social, la socialización definitiva. Pero entonces se pone de manifiesto que, a pesar de la disposición de los personajes, la cantinela de Edipo no es siempre la misma. O, mejor dicho, si es que esta cantinela es siempre la misma, lo es exclusivamente en la medida en que en el inconsciente sólo aparece representado en última instancia el deseo sexual (el otro gran deseo genérico, el hambre, no está representado). La relación con la Señora Miyagui puede entonces entenderse mucho menos como deseo de la Señora Miyagui misma que como una pulsión, es decir, como una llamada, como un mensaje cifrado al Otro: lo que importa, como en la caída de las hojas, no es solamente la peligrosa voluntad de goce, ese gozar que fragmenta la hoja en el intento de individualizar la sensación de cada lóbulo de la hoja, sino la voluntad de incluir el tiempo y, así, habitarlo como sujeto. Y como la inclusión del tiempo depende de la inclusión de la ley, puede entonces suponerse que, al elaborar su relato, *J.* ha terminado por descubrir que su deseo no transgrede el deseo del Señor Okeda: que su deseo no tenía como causa el gozar de la Señora Miyagui, sino el intentar ocupar la posición de Okeda y, al fin y al cabo, el descifrar el enigma de las hojas del ginkgo tal y como, desde su posición privilegiada, aquél lo habría hecho.

No obstante, aún queda un elemento por valorar. En este Edipo imaginario existe un cuarto personaje; un personaje que se sitúa como mediador en el centro del consabido triángulo pero que, sin embargo, parece al mismo tiempo situarse más allá de él. Recordemos: sólo porque Makiko está mirando, *J.* se ve reflejado en Okeda; y sólo porque Makiko está mirando, Okeda puede asimismo ver a *J.* La cuestión surge de inmediato: si Okeda mira, si *J.* sólo ve, lo que queda por dilucidar es el lugar de Makiko. Y aunque el lugar de Makiko en esta historia tiene sin duda que ver con su posición entre la Señora Miyagui y el Señor Okeda, en ningún caso *J.* queda atado a Makiko, y en ningún caso se dirige hacia ella bajo el mandato de una pulsión parcial y difusa: lo que hace *J.* con respecto a Makiko es *imaginar* las sensaciones *tan distintas* que ella suscita en él. Ciertamente que la imaginación aparece sólo como el resultado de la estructuración temporal de los elementos antes comprimidos —

el cuerpo, la mirada y el lenguaje—, pero en esta historia de socialización secundaria, lo que conscientemente *J.* perseguía por el pasillo no era otra cosa que a Makiko. Sea como fuere, nacida con el tiempo o superviviente de una identificación anterior, la imaginación nos mueve. Pero, como le ocurre a *J.*, tampoco nosotros tenemos por qué saber desde el principio cuál es el lugar de la imaginación en relación con las pulsiones y con la Ley, a las cuales sin embargo parece estar fatalmente ligada. De hecho, si desplegáramos nuestra escena en el tiempo histórico comprobaríamos que esa ligazón es un descubrimiento o una interpretación reciente. Hacer un relato de la imaginación al margen de la historicidad en que se ha constituido, intentar una fenomenología de la imaginación como si ésta pudiera aprehenderse aisladamente, no puede sino ser un ejercicio mitomaniaco. Si quizá todo texto pueda leerse como si fuera un relato mítico, las páginas que siguen lo son entonces de manera explícita.

1. LA DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA IMAGINACIÓN: BREVE HISTORIA DE UNA FACULTAD MODERNA

Toda posible ontología de la imagen es directamente dependiente de la filogénesis de la imagen misma, de cuál haya sido la naturaleza de su producción. Como para el caso de la fotografía ha argumentado Jean-Marie Schaeffer, él mismo no dispuesto a proporcionar esa ontología sino a ajustarse por contra a términos descriptivos y pragmáticos, lo más justo para el análisis de cada tipo de imagen es partir del proceso (el cual, de un modo u otro, es siempre material) que la genera; y no sólo por una cuestión de correcta justicia temporal, por el hecho de ser la imagen fotográfica siempre el resultado del funcionamiento previo del dispositivo fotográfico, sino sobre todo por evitar una apresurada e ingenua identificación de la visión con el dispositivo físico-químico que se halla en la base de la fotografía: *«si queremos comprender lo que distingue a la imagen fotográfica de las demás imágenes, hay que abandonar la idea según la cual existe una imagen “en sí” que sólo sufre cambios menores en función de los dispositivos que la producen»*¹.

Sin duda que la imagen artística (en su grado cero: toda imagen óptica en cuya producción ha tomado parte, de un modo u otro, una intervención humana intencional) ha sido siempre el resultado de un trabajo material donde las técnicas no han participado como un mero agente externo, sino que han sido elementos significantes ellas mismas —es decir, que la imagen siempre ha

¹ SCHAEFFER, 1990, p. 11.

sido, en primera instancia, material². Pero lo cierto es que antes de la aparición del dispositivo fotográfico toda imagen encontraba en su génesis una doble actividad que la mantenía ligada a la mente humana: la actividad del cuerpo de un artífice (que nunca dejó de estar presente en el grabado), y la labor rectora del particular quehacer de una facultad propiamente humana, la *Imaginación*, una facultad cuyo estatus en el seno del alma llegó a ser verdaderamente privilegiado a partir del siglo XVIII. Es precisamente la inmanencia de la imaginación con respecto a la producción de la imagen —inmanencia que hace de ésta una «imagen-cultura» en términos de Roland Barthes, ya que en ella los códigos son inherentes a la producción misma y no algo añadido posteriormente a una imagen producida/reproducida mecánicamente— la que impone de por sí el modo de acercamiento al rol moderno de ésta. Si bien una posible aproximación a la imagen consiste en tomarla como objeto a partir de lo que hoy se nos revela como su naturaleza —obligando entonces a plantear una siempre escurridiza definición operativa de la imagen—, desde el momento en que ella misma era el producto de la actividad rectora de la imaginación, ya no sólo el sentido de cada imagen concreta, sino también su naturaleza general misma, su *arché*, no podía sino quedar asociado al campo semántico de aquélla, de manera que incorporaba siempre las mismas cuestiones metafísicas que dotaban de sentido al término «imaginación». El mejor punto de partida será por tanto tomar el funcionamiento de la imagen como objeto de cultura, y de este modo asumir que los discursos sobre ella nos dicen algo acerca de qué era la imagen y de cómo funcionaba en cada momento.

De hecho, es antes de la llegada de la modernidad cuando el rol de la imaginación tendría, por así decirlo, más que ver con la imagen *per se*. Al utilizar *fantasía* y *fantasma* como sinónimos, el vocabulario de la retórica había igualado a la facultad con el objeto imaginado³. La imaginación adhería siempre a un objeto, de tal modo que su propia naturaleza dependía enteramente de la de éste, del carácter estructuralmente irreal del objeto representado. Esa dependencia era producto de la superficialidad de la imagen con respecto a la

² Se trata de un hecho aceptado por todas las tradiciones historiográficas, «conservadoras» o no. (BRYSON, 1983, p. 141).

verdadera esencia del mundo: durante la época clásica quedaba claro que la imagen estaba destinada a ser «resuelta» en un tipo superior de conocimiento, hasta tal punto que incluso en el ámbito de la creación —el ámbito donde esperaba a la facultad de imaginar su futuro más fecundo— el papel de la imaginación quedaba al margen de la concepción de la obra y relegado sólo a la ejecución. No es difícil vislumbrar de dónde se seguía todo esto: siendo la imaginación una facultad propiamente humana, es lógica su subordinación en un mundo donde el papel del sujeto individual es vicario de una realidad que lo trasciende. La realidad está culturalmente estructurada de tal modo que aquél llega siempre *después* para a partir de ahí remontarse a lo que fue *antes* y, más allá del tiempo, será *siempre*; el sujeto no interviene en la construcción de esa realidad que parece congelada, que es un producto del *en-sí* del mundo. Aunque la facultad de imaginar es ciertamente la rectora del *intelecto particular*, su dependencia del juicio, del *sensus communis*, no permitirá la diferenciación moderna entre los términos «imaginación» y «fantasía». Se trataría, por así decirlo, siempre de un efecto de esta última; se trataría siempre de una leve adherencia a objetos dados de antemano.

Las connotaciones del término imaginación relacionadas con la creación moderna no aparecen de manera definida hasta la llegada de la imaginación romántica. Iba a ser William Blake quien, respondiendo al escaso papel que la importancia creadora del ser humano tenía en Locke y Newton, definiera con mayor claridad la centralidad de la imaginación: «*Sólo un poder hace al poeta: la Imaginación, la Visión Divina*»⁴. Abrams definió a la perfección este cambio: la obra de arte iba a abandonar la asociación con el espejo para convertirse en fuente de luz. Como tantas otras veces, el papel sistemático que el concepto ocupara en Kant es iluminador de este proceso de sacralización de la actividad humana. De la nueva ubicación del sujeto como constructor de la realidad se iba a seguir no sólo la contingencia —la humanidad— del mundo y la opacidad de la «cosa en sí», sino también una división fundamental en la actividad imaginativa. La imaginación se bifurcaba. Por un lado quedaba la imaginación *reproductiva*, que adhería al objeto puesto; es decir, que dependía de

³ STAROBINSKY, 1970, p. 142.

⁴ BOWRA, 1969, p. 25.

las leyes empíricas de la asociación (siendo así, en última instancia, vicaria de un objeto definido por el concepto, donde aún hay algo que se nos da y que es después organizado conceptualmente por el entendimiento). Por otro lado, emergía un tipo de imaginación propiamente moderna: la *Imaginación Trascendental* (*Einbildungskraft*), cuya función no es ya la de realizar asociaciones entre cosas que nos son dadas y de las que por tanto ella misma dependa, sino que tendrá que ver con la estructura misma del sujeto y con lo que éste necesita como horizonte para existir⁵.

Lo relevante para nosotros es que Kant no reservó el papel de la imaginación sólo a la creación; o, si es que puede pensarse que lo hizo, ello fue sólo en la medida en que la creación jugaba un papel central en el sistema kantiano y, en última instancia, en el imperativo de progreso propio de la libertad ilustrada. La imaginación cumplía con un papel metafísico, y así se mantendría durante el siglo XIX hasta la radicalización vanguardista. De hecho, en la tradición diltheyana, uno de los jalones inevitables para la comprensión moderna de la imaginación, será difícil distinguir entre las nociones de imaginación metafísica y de conciencia metafísica: no se trata de la cuestión de imaginar otro mundo, sino de que en el intento de un artista o de un pensador por responder a la pregunta por el sentido aparecen necesariamente las características propias de la imaginación en tanto manera de comprender las cosas no fragmentadamente, sino como un todo.⁶ Desde nuestros intereses concretos, la consecuencia es clara: si la tarea fundamental de la imaginación no es otra que la de producir imágenes, ese producto —la imagen misma como realidad empírica— no podía sino ver cómo su sentido quedaba subordinado a un fin último en relación con el conocimiento y el progreso humanos. Ambos fines están latentes en el propio Kant. Si, por un lado, Kant concebía que la imaginación era un principio *vivificador* de las facultades de conocer (la imaginación se hacía cargo de una materia no atendida por el entendimiento y la usaba «*no tanto objetivamente para el conocimiento*

⁵ «*En la medida en que la imaginación es espontaneidad, también la llamo a veces imaginación productiva, con lo cual la distingo de la reproductiva, cuya síntesis se halla sujeta exclusivamente a leyes empíricas, a saber; las de la asociación, y que, por ello mismo, no aporta nada a la explicación de la posibilidad del conocimiento a priori. Consiguientemente, la imaginación reproductiva pertenece a la psicología, no a la filosofía trascendental*» (KANT, 1787, pp.166-67).

⁶ MORAN, 1973, p. 208.

como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, indirectamente, pues, también para conocimientos...»⁷, al origen del papel de la actividad imaginativa van asimismo a subyacer requerimientos propios de la filosofía de la historia, de modo que la experiencia estética sólo alcanzará su valor último en la medida en que cifra una felicidad utópica. La necesidad de una historia regida por la razón y no por el entendimiento, del que sólo se puede esperar una violenta relación de dominio sobre la naturaleza y sobre los demás hombres, encuentra un apoyo en que la felicidad se da efectivamente en el plano sensible dentro de la experiencia estética.⁸ El latido de la reconciliación entre lo natural (empírico) y el entendimiento, es decir, el latido de una historia no regida por antagonismos, sólo encuentra su cifra provisional en aquélla. Pero, como quiera que la producción de obras de arte implica siempre una intencionalidad, y dado que en la intencionalidad se halla el germen del juicio determinante y, con él, de las relaciones de dominio, Kant se ve obligado a buscar otra facultad que, aunque pudiese retener algo del carácter intencional inherente a los productos humanos, se situara más allá del entendimiento y del juicio determinante: esa facultad no va a ser otra que la *Imaginación Trascendental*. Ella será la encargada de exponer las *ideas estéticas*, representaciones a las que no se adecua ningún concepto y que, tendiendo a algo situado por encima de los límites de la experiencia, constituyen una suerte de contrafigura de las *ideas de la razón* («tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales)»⁹). En ambos casos nos encontramos con una instancia situada más allá de los conceptos del entendimiento; en ambos casos nos encontramos con la incorporación de algo *otro*, de algo no enteramente manejable, en la obra humana. En ningún lugar se manifiesta más claramente ese mecanismo que en la formulación kantiana del mito del genio. La instancia *otra* que asegure la superación del entendimiento en la producción artística queda garantizada en la teoría del genio por la introducción de la naturaleza como dadora de las leyes del arte, si bien siempre a través del *medium* en que se convierte el artista genial:

⁷ KANT, 1790, p.274.

⁸ Para esto, véase el «Kant, filósofo del clasicismo» de José Luis Villacañas, donde la *Crítica del Juicio* se leída en estricta continuidad con los principios de filosofía de la historia que Kant había delineado en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*. (VILLACAÑAS, 1990).

⁹ KANT, 1790, p.271

«Genio es la capacidad espiritual *innata (ingenium)* mediante la cual *la naturaleza da la regla al arte*»¹⁰. Y así, mediante la incorporación de algo no determinable, de algo *otro*, en su producción misma, la obra de arte se situará más allá de las posibilidades cognitivas del entendimiento. Sólo así la obra de arte podrá también reconciliar lo intencional y lo empírico; sólo así podrá ser ella misma la verdadera cifra del progreso de la humanidad.

Entendida de este modo, como la facultad cuyos productos constituyen la promesa de una humanidad mejor, puede considerarse a la imaginación como una facultad que, en términos generales, es generadora de *tiempo*. El producto de la actividad imaginativa es la forma bella, y la forma bella es en efecto tiempo en la medida en que abre el espacio de lo posible, en la medida en que da paso a la apertura de una temporalidad donde la experiencia efectiva no resulta neutralizada en la repetición de lo mismo; en la medida en que la experiencia efectiva no resulta sólo el lugar de comprobación de una ley *predeterminada*. Cuando Schiller quiso definir el instinto de juego, la verdadera matriz de la experiencia estética —en la que él a su vez había encontrado un modelo de educación para la libertad—, planteó de hecho la cuestión en términos temporales, ofreciendo la que permanecerá como una de las formulaciones más precisas del asunto: el impulso de juego «*dirigíase a suspender el tiempo en el tiempo, a hacer convenir el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad*»¹¹. Suspensión, por tanto, del tiempo *en el tiempo*, es decir, suspensión del tiempo propio del ejercicio del entendimiento, un tiempo neutralizado en la repetición de lo mismo por parte del sujeto, una temporalidad de la que no se puede esperar más que un trato violento para con el otro y para con uno mismo —y una temporalidad que, por otra parte, tiene como precondition en lo social la soberanía de la lógica del experto—, en una temporalidad que tiene como característica base el ser transformadora, el ser cambio. En una temporalidad que es la muestra de cómo puede funcionar una sociedad donde la variación y la identidad converjan: es decir, una sociedad que nunca es la presente, una sociedad que sólo puede ser pensada *como futuro*. La experiencia estética es de este modo el puente a través del cual esa experiencia del tiempo

¹⁰ KANT, 1790, p.262.

¹¹ SCHILLER, 1795, p. 149.

como nuevo que se da en la apreciación de la forma puede traerse a la experiencia cotidiana y, de este modo, contribuir a la transformación de la historia misma.

De manera que, en la tradición ilustrado-humanista, la experiencia de la imagen artística incorpora una temporalidad distinta. Desde esta perspectiva, puede definirse a la obra de arte misma como una *acumulación de tiempo*¹² que, al ser desplegada en su experiencia, genera temporalidades *otras*. Así lo certifica de hecho la unión entre las facultades de la imaginación productiva y de la memoria: los recuerdos no están con nosotros de manera estática, sino que son *generados* en una interpretación, en la construcción de una secuencia de imágenes realizada desde el presente¹³. Es solamente así como una experiencia puede ser recuperada y convertida entonces en *vivencia* —y, al mismo tiempo, conviene recordar que es sólo a partir de la memoria como podrá funcionar la imaginación. La imaginación estará en el núcleo del concepto romántico de la *Bildung* (la raíz alemana *Bild* significa precisamente «*imagen*»), en el concepto de la creación y recepción estéticas, y en el centro de la comprensión histórica, que durante el siglo XIX es la matriz del pensamiento humanista en general. Por tanto: en el pensamiento moderno sobre la imagen se incluye el que ésta acumula tiempo, el hecho de que trae consigo la apertura de un ámbito de posibilidad que moviliza las tendencias del receptor en una dirección situada más allá de la experiencia cotidiana. La obra de arte comparte con el concepto de *vivencia* su carácter no episódico, su excepcionalidad. Este es el hecho por el cual la necesaria superación de la obra de arte en la experiencia efectiva (superación sin la cual la propia experiencia de la obra es sencillamente impensable) no pueda ajustarse a lo cotidiano tal como era concebido con anterioridad a ella, sino que sea más bien la cotidianeidad misma la que deba ensancharse hasta hacerle sitio. De ahí que la vivencia haya sido comparada a la *aventura*. Y así como la vivencia se establece en una relación orgánica con el

¹² Con respecto a las imágenes efectivas, la semiótica y la psicología de la percepción han dejado clara la importancia del tiempo en el proceso de lectura de la imagen (ver ZUNZUNEGUI, 1992, pp118-20).

¹³ «*Supongamos que en Febrero de 1985 fuimos a cenar a casa de cierta persona. Si buscamos recordar el evento más allá del mero citar un hecho, realizaremos una operación que envuelve el incremento de la descripción factual de un evento en nuestra vida mediante la generación de secuencias de imágenes que sean consistentes con él*» (CROWTHER, 1997, pp.12-13. Traducción

todo vital que ella misma modifica, lo mismo hará la experiencia estética, que de hecho se configura como «*la forma esencial de la vivencia en general*»¹⁴. Esta relación con la vida como un todo —y por tanto más allá del sucederse de acontecimientos inconexos— apunta de por sí algo sobre el carácter temporal de la imagen. Cada vez que una obra de arte alcanza su representación, que implica siempre la participación del espectador, lo hace cada vez de manera original. Se trata de algo similar a lo que ocurre en la fiesta, cuyo correcto cumplimiento requiere igualmente de la participación y donde cada celebración instaaura un presente distinto al habitual¹⁵. Y es precisamente en esa temporalidad especial donde radica la pretensión de permanencia del juego estético. Esa permanencia que constituye la diferencia entre el juego estético y la mera curiosidad, la cual se define por el hecho de que, en ella, el deseo de retornar propio de aquél se halla ausente.

De modo que en el ejercicio de la actividad de imaginar se ponen en juego la memoria y la construcción de mundos posibles. Situada entre la sensibilidad y el entendimiento, la experiencia estética tradicional culmina en el conocimiento, en la ampliación del «*horizonte de expectativas*» del receptor. El cruce de preguntas y respuestas que conlleva toda interpretación termina siempre por iluminar, ampliándolo, el mundo del receptor. Pero tal ampliación sólo puede ser posible a partir de lo que Gadamer llama la *valencia óptica* de la imagen, a partir de esa acumulación de tiempo que, aunque no se adecúe a ningún concepto, incita a pensar mucho y se convierte en principio *vivificador* del conocimiento. Se trata entonces menos de un conocimiento positivo de algo nuevo que de una apertura que modifica al sujeto mismo. De un rito de tránsito secularizado en cuyo interior permanecen elementos propios de los viejos rituales: el juego, el símbolo y la fiesta¹⁶ (la suspensión de todo *telos* ajeno al juego mismo, la comunión con algo *otro* —la reunión del *símbolo*, es decir, la reunión con la totalidad sagrada, con la totalidad natural, o la armonía del sujeto trascendental mismo— en la experiencia del arte, y el carácter intrínsecamente colectivo de esa experiencia). En términos antropológicos, el

nuestra).

¹⁴ GADAMER, 1960, p. 107.

¹⁵ GADAMER, 1960, pp. 68ss.

¹⁶ Para esto, véase GADAMER, 1977.

sujeto de la experiencia sigue siendo entonces un *participante*, y no, como veremos más adelante que puede ocurrir, un mero espectador de un espectáculo.

Conviene sin embargo anotar un matiz. Como decía Wallace Stevens, y como se nos revela de hecho en la experiencia de las imágenes efectivas que nos dejó, la imaginación romántica era «*incapaz de abstracción*»¹⁷. El cordón umbilical de la emoción unirá la Imaginación Transcendental con la tendencia hacia el realismo; por así decirlo, fantasía e imaginación permanecerán aún conectadas. La progresiva secularización de la plástica (es decir, la liquidación de la tradición alegórica clásica) se realizará siguiendo tanto el *pathos* del realismo y el historicismo como el *pathos* de la autonomía formal, ambos vinculados al romanticismo. Es el reino del *aura* en su sentido más amplio: la manifestación de una lejanía en un objeto, recorriendo un espectro que va desde la huella humana (el trazo del cuerpo, podríamos decir, aunque sea con el fin de alcanzar el realismo) a la noción de forma como un *maximum* de lejanía (pasada y futura), que trasciende la historicidad efectiva para, mediante la construcción formal de mundos posibles, venir a convertirse en un principio movilizador de la historia misma.

Esta situación se transformará durante el ciclo vanguardista. Construyéndose contra el romanticismo, las vanguardias formalistas abolieron la fantasía. En el ensayo que abría el camino a las conclusiones de *La Deshumanización del arte*, el *Ensayo de estética a manera de prólogo*, Ortega estableció la diferencia entre el objeto fantástico y el objeto propiamente estético: «*un objeto fantástico no tiene por qué ser distinto del real: la diferencia entre ambos se reduce a que una misma cosa nos la representamos como existente o como inexistente*»¹⁸. La verdadera producción de objetos estéticos, de irrealidades, es la producción de

¹⁷ Stevens habla desde una posición vanguardista en la que se entrevé la voluntad de máxima autonomía creativa frente a las impregnaciones emotivas de la tradición romántica. Así, oponiéndose a la afirmación de Cassirer acerca de cómo la imaginación poética alcanzó su clímax en el romanticismo, afirma: «*La imaginación es una de las grandes facultades humanas. El romanticismo la infravaloró. La imaginación es la libertad del espíritu. El romanticismo es un intento fracasado de hacer uso de esa libertad. Es a la imaginación lo que el sentimentalismo al sentimiento. La imaginación es el único genio. Es intrépida y vehemente y su suma consecución es la abstracción. El logro del romanticismo, por el contrario, radica en la realización de los deseos de poca monta y es incapaz de abstracción*» (STEVENS, 1949, p.100).

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 255.

algo *en cuanto ejecutándose* (lo que Ortega encuentra en el *Penseroso* no es un objeto fantástico, sino el acto mismo de pensar ejecutándose). Se trata, en el nivel de la conciencia, de una distinción similar a la que, en el nivel de la obra, los simbolistas habían establecido entre el símbolo y la alegoría —vicaria esta última del concepto. Y este fue de hecho el tono de las primeras vanguardias históricas. La vanguardia reaccionó a la nueva realidad experiencial de la metrópoli acudiendo precisamente a la imaginación como capacidad de producción formal abstracta. Si en la fantasía como principio creativo era el pensamiento el que imaginaba, en la imaginación vanguardista es el *shock* mismo el que se hace imagen —como estructura, como lenguaje: «*La imaginación no es ya una peregrinación o un deber inalcanzable, sino, por el contrario, el análisis, la teoría, la construcción del modelo abstracto-formal del shock*»¹⁹. Se trata del principio motor de un periodo dominado por un esfuerzo de racionalización formal: el de las primeras vanguardias.

Sin embargo, el desarrollo de este ciclo ha dejado una cuestión abierta. Se ha escrito mucho sobre la incidencia de la tecnología en las leyes formales de la creación vanguardista, especialmente con relación a la cuestión de la desaparición del *aura* de la obra de arte. ¿Es posible hacer desaparecer el *aura* mediante un ejercicio estrictamente poético, mediante la asunción de la racionalización formal como principio creativo, o bien resulta que la única causa por la que aquella se atrofia es el envite directo de la tecnología, el envite de la «*reproductibilidad técnica*»? Lo interesante de la cuestión es que ella misma se sigue de una ambigüedad de base en el propio concepto de *aura*. Esa ambigüedad que deja sin respuesta clara la cuestión de si el *aura* de una obra de arte es el resultado de una actitud subjetiva hacia ésta o si bien es una característica objetiva de la obra en tanto que un objeto artístico es ante todo un *unicum*. Como ocurre a menudo con este tipo de ambigüedades, la mejor perspectiva para enfrentarlas es introducir un tercer término (histórico) que las sitúe en el interior de un campo de fuerzas concreto. En este sentido, es útil recordar que el momento que vivió Walter Benjamin fue tanto el momento de la constatación de la fuerza imparable de la reproductibilidad técnica frente al carácter de autenticidad, frente al *hic et nunc* de la imagen cultural, como el

¹⁹ CACCIARI, 1972, p.109.

momento de la asimilación de la artificialidad y el maquinismo como principio creativo²⁰. Quizá es en el intento de dar cuenta de ambas realidades a partir de un mismo concepto, precisamente el concepto de *aura*, donde se encuentra la verdadera raíz de la ambigüedad de Benjamin.

En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin parece dejar claro que la definición de *aura* pasa siempre por tomar en cuenta el carácter de unicidad (de *unicum*), el *hic et nunc* de una obra de arte, su presencia irrepetible. Pero Benjamin sabe que semejante condición objetiva no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia cultural y artística y, en consecuencia, tampoco de todas las razones de su decaimiento. De modo que, para poder explicar cómo la reproductibilidad técnica consigue finalmente «triturar» el aura de la obra de arte, Benjamin se ve obligado a introducir una valoración de las consecuencias cualitativas que trae consigo la mayor o menor unicidad de una obra y, con ello, a matizar la definición de *aura* hasta hacerla extremadamente ambigua: *aura* viene ahora a ser «*la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)*»²¹. Para dejar clara la naturaleza cualitativa y experiencial de esa lejanía, Benjamin afirma que ésta puede apreciarse en objetos que en principio no se nos ocultan en absoluto, sino que permanecen siempre a la mano, como es el caso de la naturaleza misma: «*Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama*»²².

Dos maneras, y en principio bien diferentes, de concebir por tanto el *aura*. Desde luego que, en términos generales, la coexistencia de esas dos concepciones no resta importancia al genial intento de Benjamin. Lo fundamental en este sentido es subrayar que en la concepción benjaminiana del *aura* no se trata simplemente de la relación entre un elemento objetivo y un principio subjetivo a la manera kantiana, puesto que ese elemento es ahora el producto directo de la acción de la historia misma²³. En efecto, la originalidad

²⁰ Para este asunto, véase LE BOT, 1973, y BÜRGER, 1974.

²¹ BENJAMIN, 1935, p.24.

²² BENJAMIN, 1935, p.24.

²³ La cosa es segura para aquello en lo que Benjamin parece estar más interesado: la obra de arte, un producto humano. El asunto de la naturaleza, que como hemos visto se filtra también en el análisis de Benjamin, es más delicado y requeriría de mucho más espacio del que disponemos.

de Benjamin estriba en que el destino del aura es regido por un movimiento temporal que no es ya el tiempo de la experiencia subjetiva, sino el tiempo exterior de la historia. La lejanía que constituye el aura se ve afectada por el grado de autenticidad de cada objeto en relación con un principio motor que es consecuencia del quehacer humano colectivo: el valor exhibitivo de la imagen. Y es por ello por lo que, con la entrada en escena de la reproductibilidad técnica, un fenómeno cuyo origen tiene manifiestamente raíces en un proceso histórico-material, se invierte el principio de ocultación propio del valor cultural de la obra y ésta *sale al encuentro* de su destinatario. Benjamin extrae de ello una famosa conclusión: «*La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autenticidad se extinguió para siempre*»²⁴. Al quedar desligado de su fundamento ritual, sólo puede quedar al arte una fundamentación en la *praxis*, y Benjamin va a encontrar en el cine ese «*arte sin aura*» cuya vocación es únicamente masiva y política²⁵.

El problema es que esa conclusión parece realmente precipitada. En ese ligar las transformaciones materiales colectivas a valoraciones cualitativas, se ha deslizado en Benjamin la cuestión de la experiencia subjetiva de la obra y, en última instancia, de la conciencia. La cosa se hace del todo transparente cuando, cuatro años más tarde, en su texto sobre Baudelaire de 1939, Benjamin llama aura a «*las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible*»²⁶. En esta definición, el opuesto del *aura* ya no es (o no es solamente) la ubicuidad del objeto, sino que es la conciencia — como en el caso de la *magdalena* de Proust, donde el intento de traer a la conciencia esa memoria involuntaria supone igualmente su «*trituration*», su pérdida. Lo realmente llamativo de esta definición más amplia del *aura* como principio de la experiencia subjetiva es que, en ella, no parece ya que el aura deba necesariamente desaparecer a causa del envite de los medios de reproductibilidad técnica. Ni siquiera un intento de tomar el aura como un concepto intrínsecamente complejo, como ha sido de hecho el intento

²⁴ BENJAMIN, 1935, p.32.

²⁵ Es conveniente señalar que, en nuestra opinión, la menos ajustada de todas las interpretaciones posibles del tema en Benjamin es aquella que, a la luz de una lectura de «*Experiencia y pobreza*», deja atrás los posibles momentos progresivos de la reproductibilidad técnica para señalar sólo el marchitarse de la riqueza experiencial.

²⁶ BENJAMIN, 1939, p. 161.

realizado por Paul Crowther²⁷, parece solventar del todo el problema de la incidencia de la tecnología en la transformación de la experiencia. Crowther señala la existencia de tres factores a la hora de determinar la naturaleza del *aura*: la existencia de una reciprocidad entre nosotros y el objeto de la experiencia, reciprocidad que tiene lugar desde el momento en que nosotros somos tan corpóreos como el objeto mismo, y que es el fundamento de ese «retornar de la mirada» por parte del objeto aurático (es decir, nuestra sensación de presencia y reciprocidad con el objeto, que da lugar a un placentero sentimiento de pertenecer a un mundo hospitalario); la *unicidad* causante de que la memoria voluntaria no pueda asimilar del todo al objeto (sentimos de este modo la mutabilidad de la experiencia, pero ésta se ve necesariamente acompañada de un placentero sentimiento de trascendencia con respecto al mundo, dado que con el fin de experimentar esa mutabilidad es necesario que estemos preparados habernos *recontrado* con el objeto que la provoca); el *aura* está ligada al contexto original de producción de la obra y, así, lo experimentamos necesariamente desde una perspectiva cultural distante (lo que provoca una sensación de trascendencia con respecto a la creación y/o el descubrimiento del significado —una trascendencia imposible para un animal—, razón por la cual un objeto nos llama para que lo consideremos y se nos aparece como misterioso). Para Crowther, el incremento de estímulos y su correlato psicológico de orientación hacia la contención del *shock* genera una manera apropiativa de relacionarse con el mundo y provoca la caída del aura.

Pero la posición de Crowther está fundada finalmente en una abstracción antropológica, esa manera apropiativa de relacionarse con el mundo, que deja en última instancia sin solventar la cuestión central de la tesis de Benjamin, la cual incorporaba como constitutivo el dinamismo histórico. Es decir, que deja sin solucionar el asunto de si el fenómeno «exterior» de la reproductibilidad técnica trae necesariamente consigo una manera apropiativa de relacionarse con las cosas. Siendo las dos apreciaciones del aura no inmediatamente conmensurables, es lógico que la posible desaparición o trituración del aura tampoco tenga lugar de manera unitaria: si en la producción mediática de imágenes se abole ciertamente el aura de la obra de arte en tanto

²⁷ CROWTHER, 1993, pp. 1-11.

unicum, no parece en cambio que haya necesariamente de abolirse el aura en tanto condensación, en un objeto sensible, de representaciones de la memoria involuntaria. Es lo que, apropiándonos de la afortunada expresión de José Luis Brea, podríamos llamar las «*auras frías*». O, dicho de otro modo, imágenes de carácter antropomórfico que han perdido todo valor de unicidad y ocultación, pero a las que, de algún modo —y de un modo que sin duda difiere de la acumulación temporal característica de la imagen propiamente moderna— sigue adhiriendo *memoria*.

2. LA IMAGEN SIN LA IMAGINACIÓN: LA HUELLA, EL ESPEJO Y LA FICCIÓN

El desvelarse de los objetos de cultura es prioritario con respecto a la aparición de su posible interpretación. La permanente presencia de relatos interpretativos con respecto a los hechos culturales, la circunstancia de que estos sólo nos resulten accesibles gracias a su narrativización en un texto, implica ciertamente la necesidad de vislumbrar las transformaciones culturales a partir en primera instancia de las fisuras discursivas, pero no altera en absoluto aquella prioridad. Cierta queja típicamente postmoderna puede servir aquí de ejemplo. Cuando alguna crítica se alza contra el hecho de que sea el diseño de una poética —la *doxa*— lo que aparezca en primer lugar, mientras que las obras llegan con posterioridad y sólo, por así decirlo, de manera subsidiaria, lo hace sin duda con la virtud de subrayar la conveniencia de la elaboración de «*modelos reducidos*» del mundo, de reivindicar el pensamiento del *bricoleur* en un contexto donde la hipertrofia de estímulos (y la lógica de mercado de la que estos dependen) imposibilita la construcción de relatos biográficos habitables. Sin embargo, y más allá de la posible objeción de que a ello subyace un intento de preservar la distancia tradicional entre la investigación y el lenguaje de la crítica —objeción ante la que tenemos reparos en la medida en que a partir de ella puede deslizarse la dudosa propuesta de que el sujeto mismo es lenguaje— esa misma queja yerra cuando considera el fenómeno como una radicalización de las opciones intelectualistas de la vanguardia, no percibiendo entonces lo que al mismo tiempo se está

apuntando en forma de *síntoma*¹; es decir, no percibiendo el desvelarse de una situación histórica nueva donde la idea de obra aislada y autónoma da la impresión de haberse volatilizado. En efecto, la ventaja crítica —y uno se ve tentado a decir que la única— de la situación cultural postmoderna, de la que parece haberse alejado casi toda preocupación metafísica, es que la cultura parece haberse hecho, por así decirlo, directamente historia. Lo que resulta característico en este entorno es el vacío sobre el que parecen planear unas categorías críticas que en origen fueron desarrolladas para ajustarse a objetos propios de la alta cultura moderna. Un vacío que, si bien por una parte dificulta el crecimiento del componente utópico que anidaba en la operación crítica de separar momentos progresivos de momentos reactivos («crítica» proviene del griego *krinein*, separar) en la medida en que el objeto utópico mismo parece haberse escurrido bajo sus pies², también impone, por otra, la obligación de elaborar y utilizar categorías adecuadas a los nuevos objetos.

Apenas es necesario subrayar el papel destacado que la tecnología ocupa en la configuración de este horizonte. Aunque la tecnología no acabe de determinar los posibles usos de los objetos de cultura y mucho menos proporcione una explicación suficiente a la realidad experiencial del capitalismo avanzado, a estas alturas nadie puede dudar que es imposible obviar su semiautonomía, por el sencillo reconocimiento de que el hombre genera procesos que poseen su propia lógica interna. Este es el sentido en el que el desarrollo moderno de los medios de reproductibilidad técnica de la imagen, desde la aparición de la fotografía a las estrategias videotextuales postmodernas, ha supuesto un envite de tal calibre al campo de la creación artística que ha terminado por invertir los principios maquinistas modernos.

¹ Tomamos en este contexto la noción de síntoma en el sentido que le da Francisco Pereña, como aquello que, frente al fantasma, se sitúa del lado del sentido y no de la significación fija. El síntoma es «*lo que no va, lo que se muestra como una cruz en el discurso, como aquello de real que el discurso no consigue nunca diluir o absorber*». (PEREÑA, 1995, p.74).

² El pasaje de la noción de Obra a la noción de texto (noción a la que subyace la imposibilidad de un discurso visual autónomo al margen del lenguaje, del deseo o de las contaminaciones sociales, y que deja a la crítica en una posición no distanciada, sino como un mero acto de lectura en el que hay que implicarse), que puede entenderse como la primera situación crítica no moderna (es decir, no configurada sobre una estética erguida contra la situación efectiva en nombre de valores pre-capitalistas), puede servir como cifra a la crisis de la institución discursiva de la crítica de arte. (BURGIN, 1986a, p.199)

Como ajustadamente ha visto Perry Anderson: «*si en un tiempo, ya fuera desde la celebración o la alarma, la modernidad estuvo obsesionada por las imágenes de la maquinaria, hoy la postmodernidad se inclina ante el mecanismo de las imágenes*»³. Tanto es así que no sólo las prácticas metalingüísticas institucionales o videotextuales, sino también el propio resurgir del eclecticismo pictórico, pueden entenderse como una reacción a la imagen tecnológica desde el punto de vista del «placer de pintar», de la emergencia del deseo del cuerpo o de la «resistencia de las cosas pintadas». Se trata de algo que late incluso en la reescritura del ciclo vanguardista. Cuando, en favor de un concepto lábil de forma, se culpa a las vanguardias de haber generado «angustia», «ansiedad de la influencia» y demás cosas de este tenor, se puede estar acertando en el reconocimiento de la insuficiencia de la forma (o la Idea) con respecto a las articulaciones del deseo, pero se yerra tanto en la apreciación filogenética del asunto como en la valoración del presente a la manera de una realidad inamovible donde el deseo puede articularse solamente de forma ecléctica y amable —con lo que se apunta, de paso, la dificultad de esquivar las reglas del juego de la filogénesis para la crítica cultural, principio que, por así decirlo, se cuele por la chimenea aun en la más arriesgada crítica de los metarrelatos⁴.

Precisamente en este punto radica lo llamativo del análisis que Roland Barthes realizó en *La Cámara lúcida*. En efecto, el punto de partida de Barthes se situó en aquello que le resultaba imposible de captar en la fotografía cuando intentaba hacerse cargo de ella desde discursos elaborados para dar cuenta de otro tipo de imágenes. Fue siguiendo este hilo como Barthes llegó a afirmar la incapacidad de la semiótica para analizar un objeto en el que aparecía como imposible disolver la relación entre el papel sensible y aquello *necesariamente* real (y no sólo *facultativamente* real) que se había colocado ante el objetivo. En la fotografía se cifraba un nuevo tipo de relación entre soporte (significante) y referente, una tangencia entre ambos que ponía en duda la idea misma de referente y que avisaba de un peligroso acercamiento entre naturaleza y cultura.

El intento de Barthes por analizar la fotografía se inicia con el requisito

³ «*Once, in jubilation or alarm, modernism was seized by images of machinery; now, postmodernism was sway to a machinery of images*». (ANDERSON, 1998, p. 88).

⁴ Véase, como ejemplo, la crítica de Perry Anderson al gran relato de la emancipación en que se ve enredado el propio Lyotard. (ANDERSON, 1998, p.35).

metodológico de intentar construir un *corpus* fotográfico susceptible de ser estudiado. Sin embargo, pronto comprueba que no hay criterios para la clasificación fotográfica que sean inherentes a la esencia de la fotografía, es decir, que le sean propios, y no un mero calco de los que permiten clasificar otros objetos que, sin embargo, nunca podrán proporcionar la sensación tan real de estar, como le ocurre a Barthes, viendo «*los ojos que vieron al Emperador*»⁵. Y es solamente entonces, al asumir la imposibilidad de clasificar la fotografía y preguntarse por la causa de ello, cuando Barthes inicia verdaderamente su análisis:

Y esto es lo que primeramente encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la foto), en resumidas cuentas, la Tutché, la ocasión, el encuentro, lo Real en su expresión infatigable»⁶

No hay, por tanto, *corpus* posible. Barthes bucea en su relación con la fotografía para descubrir no sólo que no le gustaban todas las fotos de un mismo autor, sino sobre todo que no podía identificar algo así como «su» estilo: «*No podía, pues, acceder a aquella cómoda noción, cuando se quiere hablar sobre historia, cultura, estética, llamada estilo de un artista*»⁷. Y si no había posibilidad de establecer un *corpus* ni tampoco de regirse por criterios de estilo, la única salida que quedaba a Barthes era dejarse llevar por los propios humores, por la pareja axiológica «me gusta/no me gusta». Sólo a partir de ahí podía enfrentarse al *arché* de la fotografía, y de un modo que entonces tenía necesariamente que ser no una ciencia del objeto fotográfico, sino una ciencia de la experiencia de la fotografía y que, por ende, no podía sino tender hacia «*una ciencia del sujeto*». De

⁵ El comienzo literal de *La Chambre Claire* es la sensación de Barthes al ver una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón: «*Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: "Veo los ojos que han visto al emperador"*». BARTHES, 1980, p.29.

⁶ BARTHES, 1980, p. 31.

⁷ BARTHES, 1980, p. 52.

ahí que Barthes no distinguiera entre diferentes códigos inherentes a la fotografía (como requeriría no sólo la semiótica, sino también la hermenéutica tradicional: por más que la hermenéutica incluya al receptor en la producción de sentido, la interpretación no nihilista, que encuentra su punto de partida en la lógica de pregunta y respuesta, crece sólo a partir de las reglas del juego en que una obra intenta responder preguntas), sino que lo hacía entre elementos que provocaban reacciones distintas ante una fotografía: el *studium* y el *punctum*. Uno de ellos era, desde luego, vicario de los códigos culturales. El *studium* era aquello que tenía que ver con un interés por lo humano, algo reconocible por la tradición cultural, el lugar donde el espectador pactaba con el fotógrafo. El *studium* movilizaba un deseo vago, pertenecía al orden del me gusta/no me gusta: «*El studium pertenece a la categoría del to like y no del to love; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos “bien”*»⁸. En su apreciación se implicaba siempre placer en mayor o menor medida, pero nunca goce⁹ ni dolor.

En el tipo de fotografía que Barthes llama la *fotografía unaria* sólo está presente el *studium*, con sus múltiples funciones adecuadas a los *intereses serios* que las fotos despertaban en Barthes: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. Pero a menudo en la relación de Barthes con la fotografía emergía un segundo tipo de elemento, algo que estorbaba y dividía al *studium*, algo que se resistía a su inclusión en el pacto social, a la neutralización cultural. Algo acerca de lo que no podía encontrarse ninguna relación con el *studium* más allá de una mera copresencia. Barthes lo llamó *punctum* porque es algo que sale disparado hacia nosotros, algo con respecto a lo cual no se puede mantener distancia, y por tanto algo que sólo puede percibirse como algo que nos punza, como una herida: «*El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero*

⁸ BARTHES, 1980, p.66.

⁹ Conviene recordar que el goce es, justamente, aquello que extralimita el principio del placer. El goce está limitado por la ley simbólica. El nacimiento del sujeto de deseo supone, por tanto, una renuncia al goce, que aparece sólo como ilusión neurótica: la voluntad de transgredir la prohibición en la que se constituye el deseo. Más adelante nos referiremos al papel del Superyó y su acción en la voluntad de ir más allá del principio del placer, al encuentro de lo que Lacan llama *la cosa*, que pertenece plenamente al orden de lo real (ver, más abajo, pp.155-157).

que también me lastima, me punza»¹⁰. En una foto de 1926 donde aparece una familia negra, Barthes identifica el *studium* en aquello de lo que somos informados (el familiarismo, el esfuerzo de promoción social por adoptar los atributos del blanco...); pero lo que a Barthes le punza es otra cosa: lo que le punza son los zapatos con tiras de la nodriza. Y si punzan, es porque mueven algo en Barthes. Algo que le arrastra hacia esos zapatos con tiras: «*una gran benevolencia, casi ternura*». Los detalles que punzan no tienen que ser necesariamente detalles «educados» (unas uñas sucias, un cuello de camisa, unos brazos cruzados...); pero, educados o no, siempre punzan del mismo modo, como algo ajeno a la codificación y que, por ello mismo, trastorna: «*Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno*».¹¹

La pregunta surge de inmediato: ¿por qué el *punctum* trastorna?. Si el *punctum* provoca una herida de la que no podemos hacernos cargo a partir de código alguno, quizá la herida haya que buscarla en aquello cuya capacidad de trastorno es superior a la de cualquier otra cosa, en la finitud del hombre. De ahí que Barthes comience entonces a interpretar la fotografía desde un punto de vista existencial: lo que era evidente de la fotografía debía interrogarse «*no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte*»¹². Efectivamente, el *noema* de la fotografía era el «*Esto ha sido*», o también: *lo Intratable*¹³. El «*esto ha sido*» depende de que la cosa en la fotografía ha estado allí; de ello la conclusión histórica de un Barthes que dice no querer ya una historia del arte, sino una «*historia de las miradas*»:

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema “Esto ha sido” sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los aluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo inverso. La foto es

¹⁰ BARTHES, 1980, p.65.

¹¹ BARTHES, 1980, p. 100.

¹² BARTHES, 1980, p. 130.

¹³ BARTHES, 1980, p. 136.

literalmente una emanación del referente.¹⁴

No se trata, por tanto, de la cámara oscura, sino de *la chambre claire*; de la clara, luminosísima (hasta el exceso) cámara: «*La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa*»¹⁵. Mientras que el lenguaje se apega a la lógica o al juramento con el fin de eludir su naturaleza ficcional, la fotografía no inventa en cambio nada. Sólo si se le añaden códigos puede mentir: pero entonces miente sobre el *sentido* de la cosa, jamás sobre su existencia. La fotografía acaba con todas nuestras resistencias a creer en el pasado. Que la fotografía sea siempre analógica, que su óptica esté sometida a la perspectiva albertiana, no quiere en absoluto decir que este sea su *noema*: esto lo comparte con las demás imágenes. Pero lo que ninguna otra imagen u objeto artístico comparten con la fotografía es que en ella no se trata ni de un objeto real ni de una mera imagen, sino de una «*emanación de lo real en el pasado*»¹⁶. *En el pasado*, esta es la clave. La fotografía, en efecto, constata; pero lo que constata atañe menos al objeto (siempre modalizado, siempre sometido al esquematismo) que al *tiempo*, al *ya ha sido*. Esa es, por tanto, la verdadera naturaleza, el *noema* de la fotografía. Y su consecuencia, siempre según Barthes, es que *no hay futuro* en ella. Ligada impenitentemente al pasado, la fotografía alberga una especie de tristeza inherente: «*su patetismo, su melancolía*». De hecho, Barthes llegará incluso a decir que sólo un melancólico podía apreciar la fotografía.

Barthes se ha topado con la melancolía al encarar la foto del Invernadero, una foto de su madre. Ante ella, no encuentra salida; nos dice que sufre y que no puede transformar su dolor porque ninguna cultura puede ayudarlo. Aunque lo intente, aunque de hecho sea posible («*a pesar de sus códigos*», dice, dando por sentado que hay códigos presentes), Barthes no puede leer la foto, a la que sin embargo se entrega y que vive de manera absoluta, «*hasta la finitud de la imagen*». No encuentra, en suma, la manera de transformar el dolor en duelo. En la experiencia de la fotografía del Invernadero no parece haber lugar para la *catharsis*, sino sólo para una *detención* que bloquea hasta el recuerdo. Es la *muerte llana*, una muerte que abole no sólo la vida, sino también, y

¹⁴ BARTHES, 1980, p. 142.

¹⁵ BARTHES, 1980, p. 149.

especialmente, el *amor* que existió en esa vida. Es así como Barthes alcanza una explicación última del *punctum* que lo sitúa más allá de su localización en un detalle: «*Ahora sé que existe otro punctum (otro “estigma”) distinto del “detalle”. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema (“esto ha sido”), su representación pura.*»¹⁷ Es decir, tiempo sin sujeto, tiempo en su absoluta trivialidad. La fotografía es una evidencia extrema, una hermana de la locura que, confundiendo el «*es esto*» del papel sensible con el «*esto ha sido*» de eso que lo impregna, alcanza la «*loca verdad*». En la mezcla entre algo que no está ahí pero de lo que la fotografía nos da la certeza inequívoca de que ha sido —recordándonos así que estamos ante la imagen de algo que va a morir— el melancólico Roland Barthes descubre lo que le mueve verdaderamente en el *punctum*: la Piedad, la locura por Piedad.

De modo que en el *punctum* de Barthes se incluye, en primer lugar, lo que luego Schaeffer definiría como el registro químico antes de ser modalizado en lo analógico. Es decir, algo real, algo que pertenece al orden de una sustracción física real y ajena al hombre (o, al menos, al hombre tal como es pensado desde una perspectiva humanista). En la fotografía, como diría Schaeffer:

Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es restada del mundo del emisor. Esta extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo «como en sí-mismo»¹⁸.

Esta característica del dispositivo químico de la fotografía no obsta para que el dispositivo óptico pueda, en segunda instancia y siempre a partir de aquél, producir asimismo «*una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica*»¹⁹.

¹⁶ BARTHES, 1980, p. 154.

¹⁷ BARTHES, 1980, pp. 164-65.

¹⁸ SCHAEFFER, 1990, p. 14.

¹⁹ BARTHES, 1980, p. 31.

Barthes ha introducido asimismo en el *arché* de la fotografía esa modalización analógica que la sitúa sin problemas en el interior del campo perceptivo. Pero la cuestión es que Barthes ha dado un paso más allá de ella: en la definición del *arché* de la fotografía Barthes ha introducido también una categoría psíquica. A la fotografía es constitutiva la *melancolía*, es propio de la fotografía el provocar la piedad. Sin embargo, introducir una categoría psíquica en la definición de un objeto efectivo ha de conllevar necesariamente problemas, y habrá entonces que preguntarse si es cierto que la fotografía es constitutivamente melancólica o si, por el contrario, el melancólico no es más bien el propio Roland Barthes. Y esto último es lo que parece verse confirmado por su recurso a la fotografía del Invernadero.

Dado que la investigación de Barthes sobre la fotografía tiene un punto de partida necesariamente subjetivo, es necesario para él captar el *noema* de la fotografía a partir de su propia relación personal con fotografías concretas, y especialmente con aquella que, por así decirlo, más le «punza». El momento en que Barthes comprende que *«de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamamos románticamente el amor y la muerte»*, va a surgir solamente a partir de su reacción ante la foto en que descubre la verdad, la inocencia de la madre recién muerta: *«decidí entonces “sacar” toda la Fotografía (su “naturaleza”) de la única foto que existía seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda»*²⁰. De modo que: *«Lo que había observado al principio, de forma separada, a guisa de método, y que consistía en que toda foto es de algún modo connatural con su referente, lo descubrí ahora de nuevo, como algo nuevo, debería decirlo así, arrebatado por la verdad de la imagen»*. Y el punto de partida de ese arrebato ha de ser no la indagación entre la mezcla de dos códigos, sino entre dos «voces»: *«la de la trivialidad (decir lo que todo el mundo ve y sabe) y la de la singularidad (hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo me pertenecía a mí»*²¹. La trivialidad y la singularidad más radicales. He aquí la doble raíz de ese arrebato que Barthes llamará Piedad²².

²⁰ BARTHES, 1980, p. 130.

²¹ BARTHES, 1980, p. 135.

²² Se puede incluso llegar a ser malicioso con Barthes: piensen en la madre recién muerta, piensen en la afirmación un tanto ingenua de un Barthes que dice haber resuelto su conflicto con la muerte no mediante la procreación, sino *«habiendo engendrado a su madre durante la enfermedad»*, tratándola *«como si fuese mi niña»*, de modo

Pero en esa doble raíz existe una confusión. Al comienzo de su andadura, cuando se refiere a que en la fotografía se da la contingencia soberana, «*la Tuche, la ocasión, el encuentro, lo Real en su expresión infatigable*», Barthes no dudó en citar a Lacan al margen, dejando así claro que su investigación — que debía tender, como sabemos, hacia una «*ciencia del sujeto*»— se orientaba en términos psicológicos. Pero al hacerlo Barthes estaba cometiendo un error, porque lo Real en Lacan es aquello que se resiste absolutamente a la simbolización²³, y por tanto no podía ser el garante de afecciones singulares, no podía sin más aparecer como algo que, al mismo tiempo, «*me atrae y lastima*»²⁴. De modo que Barthes parece haber introducido demasiadas cosas en la definición del *arché* de la fotografía. En primer lugar, Barthes ha introducido en ese *arché* la modalización analógica misma, incorporando así la intencionalidad a su definición. La cuestión arranca de hecho desde el principio del texto, donde Barthes se refirió al imperativo del «*esto es*», señalando que la fotografía está siempre situada en el «*puro lenguaje déictico*»²⁵. Pero con ello se está imposibilitando la comprensión del registro químico como tal. Mejor simplemente decir «*es*». Mejor decir que el dispositivo químico es lo que permite registrar lo que Francisco Baena ha llamado la «*huella de lo real*»²⁶. La introducción de la intencionalidad encaja con el intento de hacer una lectura en términos de la psique, de la respuesta del espectador ante la fotografía. De hecho, Barthes ha introducido otra categoría tomada de Lacan en ese *arché*, y así no ha dudado en afirmar que, ante la foto materna, vencía al rigor de la Ley y se «*abandonaba a la Imagen, a lo Imaginario*»²⁷. Y si bien Barthes parece con ello superar las resistencias que la tradición humanista de pensamiento sobre la

que, lógicamente, la particularidad de Barthes ya no podía universalizarse a no ser, claro, «*por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida*» (BARTHES, 1980, p. 129). Piensen, finalmente, en su afirmación acerca del amor en la familia: «*por lo demás, cuánto me desagrada esa determinación científica de tratar la familia como si fuese únicamente un tejido de obligaciones y de ritos: o bien se la codifica como un grupo de pertenencia inmediata, o bien se hace de ella un nudo de conflictos y de inhibiciones. Diríase que nuestros sabios no pueden concebir que haya familias en las que las personas 'se amen'*» (BARTHES, 1980, p.132).

²³ «*Lo real o lo que es percibido como tal es lo que resiste a la simbolización absolutamente*» (LACAN, 1953-54, p. 110).

²⁴ BARTHES, 1980, p.85.

²⁵ BARTHES, 1980, p.32.

²⁶ BAENA, 1996, p. 61.

²⁷ BARTHES, 1980, p.133.

imagen habían impuesto a la comprensión de la fotografía en la medida en que el Imaginario de Lacan, como la fantasía freudiana, se distinguen de la facultad de imaginar de los filósofos²⁸, al mismo tiempo parece que con ello se enredara en nuevos problemas. Así, si por una parte había logrado dejar claro que, a pesar de que la Fotografía fuese siempre analógica no estaba ahí su noema (porque ello lo compartía con las demás representaciones), en la definición de un *arché* entendido en términos psicológicos, Barthes ha introducido finalmente la analogía y, aún más, ha aunado dos nociones tomadas de Lacan que, sin embargo, son bien diferentes en el lenguaje de este último: lo real y lo imaginario.

El asunto estriba en que, si dejamos aparte la melancolía de Barthes y tomamos el *arché* de la fotografía, lo que la diferencia de las demás imágenes, estrictamente como esa huella de lo real, comprobamos que en la fotografía se mantiene la objetividad del mundo a costa de la presencia del hombre. El *no estar presente*²⁹ que puede darse en la relación con toda imagen cuando se la toma desde el punto de vista figurativo se agudiza en relación con la fotografía, donde se borra incluso la presencia del hombre en la propia realidad objetual que es la foto misma. Es decir, justo lo contrario de lo que ocurre en pintura, donde incluso la objetividad del mundo puede ser desechada en favor de la presencia del hombre, dando así fe de una autenticidad última que es el tiempo del sujeto, del existencial (Heidegger), siempre mediante la huella del cuerpo³⁰, casi siempre mediante la investigación formal. Lo que parece en primer lugar ponerse de manifiesto (como en el caso de la conversión de la vida urbana en una especie de selva medieval donde no hay espacio para una esfera de discusión civil estructuralmente transformada en las redes mediáticas) es un estado similar al anterior al ciclo moderno, cifrado en este caso por la descorporeización de la imagen. En este sentido, Norman Bryson se ha referido a cómo la tradición pictórica occidental hasta el romanticismo ha estado presidida por la ausencia del tiempo deíctico, el tiempo verbal que

²⁸ Se trata de algo más cercano al término alemán *Phantasie*, «que no designa tanto la facultad de imaginar (la *Einbildungskraft* de los filósofos) como el mundo imaginario y sus contenidos, las imaginaciones o fantasías a las cuales se entregan en poeta o el neurótico» (LAPLANCHE/PONTALIS, 1964, p.6)

²⁹ LLEDÓ, 1998, p.151.

incluye en el enunciado la localización de la enunciación, con lo que incluye el tiempo del deseo, del deseo del cuerpo³¹. Al igual que entonces, la fotografía supone una abolición del deíctico; pero la abolición del deíctico en la fotografía es mucho más radical. En primer lugar, porque en la fotografía el código siempre será algo *añadido* a un registro dado de antemano. Mientras que en la pintura la abolición del deíctico requiere un trabajo explícito, en fotografía, por el contrario, lo dado es precisamente una imagen que ha abolido el deíctico, y es el trabajo posterior el que se orienta en la dirección de añadir códigos a esa imagen dada. El instante fotográfico no coincide, por tanto, con el instante vivido, con el tiempo de la vivencia. El fotógrafo trabaja en *futuro anterior*. De modo que, desde el punto de vista del sujeto y su experiencia, la imagen fotográfica posee un carácter no temporal, se sitúa en «una especie de tiempo cero»³². Al no dar cuenta del proceso temporal (humano) de elaboración, el *arché* de la fotografía es el tiempo desnudo. No, como requería la experiencia estética, una disolución del tiempo *en el tiempo*. El *arché* de la fotografía se sitúa por debajo del grado cero de la experiencia estética, de modo que el trabajo sobre la fotografía será siempre un continuo intento de ocultar su peligrosidad.

Al mismo tiempo, Bryson se ha referido a cómo con anterioridad al desgajamiento de la visión respecto a la simultaneidad significativa del conjunto eclesiástico medieval (desgajamiento que tiene lugar a partir de convenciones materiales como la aparición del marco y formales como la perspectiva), el espectador no era sino un elemento más del conjunto del paisaje arquitectónico (concebido para las multitudes), que a su vez era siempre concebido como el discurso divino *en su totalidad*. El espectador es reclamado desde todas las direcciones dentro de la temporalidad circular del texto eclesiástico: «El cuerpo no se ve a sí mismo: *la mirada bajo la que se mueve no es todavía la mirada interiorizada del Otro, sino la mirada de Dios*»³³. No hay espacios privados de

³⁰ CAVELL, 1979, pp.21-23.

³¹ Que tal situación entre en crisis con la llegada del Romanticismo puede deberse a que, con anterioridad, el tiempo deíctico era en realidad lo *dado* en una sociedad no secularizada; lo siempre dado en la experiencia cotidiana del cuerpo glorioso y del quehacer del *sensus communis*. Sólo con la secularización y la emergencia de la cosificación de la experiencia, el tiempo deíctico habrá de ser recuperado a la manera de satisfacción de una necesidad residual por la vía del arte.

³² ZUNZUNEGUI, 1992, p. 135.

³³ BRYSON, 1983, p. 109.

experiencia estética, de autoconstrucción del sujeto en la experiencia fenomenológica. Existe una similitud entre esta abolición del sujeto de la experiencia estética en la simultaneidad significativa medieval y la abolición del cuerpo (del deseo del cuerpo) en la experiencia actual de la videocultura. Pero para dar cuenta de esa similitud no basta con reparar en la desaparición del cuerpo en la imagen producida/reproducida mecánicamente. La diferencia más llamativa con respecto a ese conjunto medieval, el hecho de que entonces el ojo interiorizado de Dios garantizaba la existencia de un centro mientras que hoy la abolición del cuerpo no resulta en cambio en una aproximación a centro alguno, obliga a tomar en cuenta las transformaciones en los propios códigos añadidos a la imagen y en el incremento cuantitativo de las imágenes efectivamente circulantes. A nadie extraña ya el consejo que daba Abraham Moles acerca de la necesidad de comenzar los análisis con una valoración de cómo el tamaño numérico de un flujo condiciona el comportamiento humano. Sólo asumiendo que un incremento cuantitativo coadyuva a la aparición de nuevas situaciones cualitativas puede entenderse la crisis de la narratividad en el seno de la videocultura postmoderna³⁴.

³⁴ ZUNZUNEGUI, 1992, p.23.

3. LA VIDEOCULTURA O LA ABOLICIÓN DEL RITO DE TRÁNSITO

La fotografía es una imagen *del* tiempo. Pero con la entrada en escena de la imagen en movimiento la cosa cambia: en el cine la analogía no tiene sólo que ver, aunque la incluya, con la radicalidad de la impresión temporal misma, sino también con todo el proceso perceptivo humano. El cine es, por encima de la imagen del tiempo que no obstante incorpora, una imagen *en* el tiempo. El propio Barthes distinguió en sí mismo dos formas diferentes de reaccionar ante los personajes de una película¹. Barthes experimentaba congoja ante el aparecer de actores que ya estaban muertos, una sensación bien diferente a la que experimentaba cuando tomaba a esos mismos actores según el rol que ocupaban en el interior de la narración filmica. Ni que decir tiene que era al adoptar esta segunda actitud cuando Barthes se posicionaba más cerca de lo propiamente filmico: lo característicamente cinematográfico no es ya ese ofrecer una huella de lo real que lo hermana con la fotografía, sino todo un *proceso* de significación que incluye siempre el desarrollo de una secuencia de imágenes. La cuestión está en tomar ese proceso no desde el punto de vista de un objeto estable disponible para un yo estable, sino de modo que se reconozca el hecho de que la «*impresión de realidad*» en el cine se relaciona no

¹ Para Barthes el cine era bien diferente de la fotografía: «*el cine es simplemente "normal", como la vida*» (BARTHES, 1980, p.156). Así, podía distinguir entre sus dos elementos: «*el Cine comienza a diferir de la Fotografía; pues el cine (ficcional) mezcla dos poses: el "esto-ha-sido" del actor y el del papel que desempeña, de suerte que (esto es algo que nunca experimentaré ante un cuadro) jamás puedo ver o volver a ver en un film a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía*» (BARTHES, 1980, p.140).

sólo con la percepción analógica que modaliza el registro químico, sino también con los procesos del sueño y el fantasma². En reconocer, en suma, que el proceso cinematográfico de significación es análogo al proceso de construcción del sujeto —aunque ello, lógicamente, no agote todo el campo de posibilidades significativas del cine, su relación con otros ámbitos del saber.

El cine incorpora al papel sensible las temporalidades propias de la institución y de la ficción, ubicándolo así en una temporalidad otra, diferente tanto de la temporalidad de la imagen fotográfica como de la vieja temporalidad de la experiencia cotidiana, la temporalidad del *ennui*. Por una parte, el principio narrativo del montaje introduce el tiempo en la percepción del fotograma (el ejemplo clásico es, por supuesto, *Blow Up*, donde Antonioni muestra cómo solamente la introducción del tiempo a través del montaje permite establecer distinciones en el interior de la huella inmanejable que la fotografía deja sobre el papel sensible), mientras que, por otro lado, el funcionamiento la institución misma, cifrado en el lento apagarse y encenderse de las luces de la sala, supone un «corte» ficcional con la vida cotidiana, dando así paso a un espacio donde el trabajo de la memoria pueda desarrollarse sin trabas, y, por tanto, un espacio para que tenga lugar el movimiento hermenéutico. Ese espacio de transición donde la memoria puede ocuparse del proceso interpretativo al que Gadamer se refería como el acto de «traer» las preguntas del texto cultural al propio horizonte de expectativas.

Sin embargo, la peculiaridad de la que puede sin duda considerarse la forma privilegiada de la circulación postmoderna de imágenes, el videotexto (en su doble versión de televisión comercial y de videoarte, una dualidad que difícilmente puede ser entendida en los términos de la oposición entre «alta cultura» y *kitsch* en la medida en que los principios que los mueven son exactamente los mismos —aquellos enraizados en la naturaleza misma del soporte tecnológico que comparten), es la abolición de ese espacio de ficción y, con él, de la «distancia crítica» y el rol de la memoria. De ahí que una de las características que se hacen notar con mayor claridad ante el videotexto sea «*la diferencia radical, y prácticamente apriorística, entre la teoría cinematográfica y cualquier cosa*

² METZ, 1977, p.173.

que se piense en forma de teoría o incluso descripción del vídeo»³. En efecto, si lo primero de lo que se hace cargo cualquier teoría es del espacio de ficción, lo que Raymond Williams llamó el «*flujo total*» imposibilita en cambio la ficción en dos sentidos. En primer lugar, en términos radicalmente materiales (dentro de ese materialismo que, para la crítica cultural postmoderna, debe ser más un materialismo de la tecnología que de la naturaleza): a diferencia de lo que ocurre en el seno de la institución cinematográfica, la propia situación generada ante la pantalla televisiva como objeto no trae consigo espacio y un tiempo «otros». En segundo lugar, de manera interna a los discursos videotextuales mismos, donde da la impresión de que los principios narrativos que garantizaban la producción de sentido son puestos en entredicho. El gran reto —que sigue siendo un reto bastante parecido al que en su momento asumió Benjamin— no puede sino ser el de lograr una articulación productiva de ambas aproximaciones.⁴

Fredric Jameson ha intentado desarrollar una teoría del vídeo a partir solamente de la exclusión estructural de la memoria y de la distancia crítica que tiene lugar en la recepción (si es que puede hablarse aquí plenamente de recepción) del videotexto, exclusión que precisamente es lo que bloquea la posibilidad misma de tal teoría⁵. La posición de Jameson tiene desde luego la desventaja de ser una teoría en negativo, es decir, una teoría fundada en cómo el vídeo no encaja en la propia noción de teoría que se tiene, y es por tanto una teoría concebida como la puesta a prueba de categorías de totalidad en objetos que no las aceptan y que precisamente van a quedar definidos en virtud de esa resistencia. Desde luego que entonces carece de precisión y resulta poco

³ JAMESON, 1991, p. 69.

⁴ Que esa aproximación sea en efecto el mayor reto vuelve de nuevo a presentar el problema de qué categorías utilizar ante estos objetos culturales. Igual que, para Argan, la historia del arte debía disolverse en la historia de la ciudad, la red transurbana obliga a tratar la historia del arte también como historia de los *media*, que obligan por sí mismos a tener en cuenta tanto las formas estéticas como la tecnología y la lógica del mercado que los sustentan. Tal historia se convierte en necesaria desde el momento en que en recorrido ideal de la experiencia estética, que va desde la inmersión primaria que supone un ejercicio de *gusto* (y con ello de un fortalecimiento del imaginario) a una reescritura que incorpore lo real de las precondiciones naturales e históricas de esa inmersión, se ve imposibilitado ante unos objetos que hurtan la posibilidad de asumir la distancia que de paso a la elaboración de una clausura narrativa, ante unos objetos que *se nos echan encima*.

⁵ JAMESON 1991, p.71.

operativa más que como negación. Sin embargo, lo interesante de esta teoría «a vista de pájaro» es su esfuerzo por preservar el imperativo de las categorías utópicas en el ejercicio de la historización. En efecto, si la imposibilidad de la teoría termina por la identificación de una negatividad objetual con una situación epocal (la inclusión del tercer término historizador como salida a una aporía), y, en cierto sentido, el videotexto es concebido como la postmodernidad misma, se obliga asimismo al uso de categorías más detalladas capaces de crecer hasta hacerse cargo de la situación epocal misma: a historizar cualquier análisis y a convertir en «proyectivo» o «regresivo» cualquier análisis en virtud del ejercicio de historización.

La teorización en negativo de Jameson parte del análisis de un vídeo experimental (en la confianza de que ese análisis podrá asimismo explicar, en negativo de nuevo, el funcionamiento televisivo). Lo que Jameson encuentra en *AlienNATION*, el vídeo de expresivísimo título que escoge como objeto de análisis (perpetuando en cierto modo la ilusión de una obra autónoma, ilusión inevitable por el ejercicio crítico), es que se trata de un flujo de signos que resiste el significado, de un *continuum* sin clausura donde tiene lugar un cambio permanente que no va, sin embargo, acompañado de la producción de noticia alguna y donde, por ende, los elementos no funcionan como partes de una forma, sino como trazas de viejas formas. Pero la teorización en negativo de Jameson nos dice al mismo tiempo otra cosa: que esa negatividad *no* es textual. Si es la propia presión tecnológica lo que imposibilita su asunción por parte de las categorías críticas tradicionales (ligadas a la impresión de totalidad) a no ser en negativo, ello sólo puede ser porque existe una imposibilidad que, en última instancia, puede únicamente ser atendida en virtud de la realidad efectiva que representa la pantalla televisiva. La cuestión que entonces emerge es la de cómo escapar a la ideología de la pérdida del referente o de la imposibilidad de interpretación, ya que el círculo vicioso de la textualidad no parece superable desde el tipo de posición tradicional que rechaza de antemano la crítica a la referencialidad. Sólo existe, para Jameson una salida: asumir que la cuestión de la pérdida de referencialidad genera problemas que son, al mismo tiempo, problemas por derecho propio y síntomas de una transformación histórica. Traer a colación la noción lacaniana de lo real (entendido como lo real del

cuerpo biológico asociado a la muerte y como lo real de las precondiciones históricas que constituyen la condición de posibilidad de todo acto) es en este sentido una decisión necesariamente ambigua, ya que puede significar tanto retener a partir de ella las viejas posiciones sobre la referencia como colaborar en el barrido de sus vestigios.⁶ Sin duda que esto es precisamente lo que Jameson quiere decir cuando se refiere a que «*el bloqueo del pensamiento ante esta pequeña y sólida ventana contra la cual estrellamos nuestras cabezas no carece de relación con precisamente ese flujo total que observamos a través de ella*»⁷. Lo que está en juego, en efecto, es el problema de la pérdida de referencialidad, la necesidad de dotar al pensamiento de categorías adecuadas a una realidad cultural donde el anclaje referencial que servía de punto de partida a la elaboración de utopías parece haberse esfumado en un proceso, el videocultural, que se resiste incluso a la semiótica. De este modo, González Requena comienza su análisis de la televisión señalando que todo su proyecto de análisis depende del tomarse en serio el enunciado: «*La televisión está ahí, delante de nosotros*». De hecho, añade Requena, «*seguramente nada o casi nada en nuestra experiencia cotidiana ocupa tan insistentemente ese lugar, delante de nosotros, delante de nuestros ojos*»⁸.

Esta ahí, delante. Y en ese estar ahí nos bloquea. Se hace necesario avanzar, aunque sea a tientas, en un análisis de este bloqueo que vaya más lejos que una definición en negativo. Este ha sido, entre nosotros, el intento de Requena, que ha seguido los pasos recientes de la semiótica para, abriendo la noción de código a la de discurso, introducir el problema del sujeto en la caracterización del discurso televisivo. Y el sujeto no sólo en la dimensión del sujeto que es nombrado —sujeto del enunciado— o del sujeto que dice tomar la palabra —sujeto de la enunciación—, sino en la dimensión del sujeto de deseo⁹. Es así como, recurriendo a Lacan, Requena delinea las características básicas que definen al espectador televisivo. En primer lugar, el espectador televisivo vive una realidad corporal absolutamente asimétrica: el suyo es un cuerpo afirmado, rotundo, inmóvil, pero que se sitúa en cambio frente a

⁶ JAMESON, 1990, p. 94.

⁷ «*the blockage of fresh thinking before this solid little window against which we strike our heads being not unrelated to precisely that whole or total flow we observe through it*». JAMESON, 1991, p. 70.

⁸ GONZÁLEZ REQUENA, 1995, p. 9.

cuerpo negado, frente a un cuerpo imaginario y seductor, frente a una imagen descorporeizada; es decir, frente a un cuerpo que, sin exigirnos nada, satisface sin embargo nuestra *demanda* de reconocimiento. Al mismo tiempo, esta identificación con la imagen seductora, este permanente instalarse en la demanda, necesariamente lleva a la abolición del orden de la enunciación. Desde el punto de vista semiótico, en el discurso televisivo se han abolido elementos claves de la lectura como son la clausura narrativa y la suspensión, que quedan diluidas en una suerte de flujo total. En efecto, el espectador/lector sólo se identifica en un relato (es decir, lo trae a su experiencia cotidiana, a la que dota de sentido) en la medida en que ese relato es temporalizado, en la medida en que produzca una demora que permita la escenificación de deseos antagónicos¹⁰ y que posea una clausura donde se dote de sentido a los actores principales¹¹. La desaparición del orden de la enunciación es la desaparición un orden que nace solamente como resultado de la aparición de un tercero, con la entrada de la ley que, a partir de la castración simbólica, supone el acta de nacimiento del deseo. Es importante detenerse en este punto y aclarar que el deseo es bien diferente de la demanda. Es bien cierto que el deseo puede definirse como la diferencia entre la demanda de amor, esa demanda que hace del ser humano un ser indefenso — un ser que alberga siempre una carencia más allá de la necesidad biológica y que, por ello mismo, está siempre expuesto a las manipulaciones del Otro, ya que busca en él una *identificación* que lo dote de unidad¹²— y la necesidad biológica. Pero, a diferencia de la demanda, el deseo no opera con la intención de acaparar lo que el otro posee, sino con la *falta*. Y como la falta es constitutiva al ser humano, como a todos nos falta algo, resulta entonces que, mientras que la demanda de completud será siempre insaciable —dado que se basa en una ilusión, la ilusión de que el otro es completo—, el deseo, por el contrario, abre la posibilidad del encuentro con el otro *como tal otro*, la

⁹ GONZÁLEZ REQUENA, 1995, pp.17-19.

¹⁰ GONZÁLEZ REQUENA, 1995, p. 119.

¹¹ Como señala Jameson, el lector/espectador necesita siempre «crear» protagonistas al margen de conjunto textual, escoger determinados fragmentos del texto, y reorganizarlos en escenas reconocibles y secuencias narrativas (JAMESON, 1991, p.79).

¹² PEREÑA, 1996, p.165.

posibilidad de buscar al otro en una *comunidad*¹³. Esta posibilidad es justamente la tendencia contraria a la que parece encaminarse el discurso televisivo. Instalando al espectador en la demanda, el discurso televisivo puede definirse como un modelo psicótico que resulta de una triple y peligrosa evaporación: la evaporación del sentido, la evaporación del trabajo y la evaporación del cuerpo¹⁴.

Si la vivencia y la experiencia hermenéutica constituyen la forma secularizada de un rito de tránsito y si el nuevo estatuto de la imagen parece ir precisamente en la dirección de suprimirlas, puede entonces decirse que la transformación de la experiencia de la imagen en la videocultura roza límites antropológicos inusitados. De modo que es sólo aquí, en la realidad institucional y significativa del videotexto, donde parecen hacerse efectivas las palabras de Barthes acerca de la inexistencia de un ritual propiamente humano en el *arché* fotográfico: «*la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa*». En lugar de contribuir a la construcción de un proyecto de emancipación que no abole el lazo social, ese lazo que las religiones habían mantenido mediante su instalación en el límite, en la falta, se ha llegado a crear una cohesión social imaginaria, una *pseudosociedad*.¹⁵ Es decir, que se ha llegado a crear la ilusión de una sociedad fundada en la satisfacción de la demanda. Y, sin embargo, sabemos lo que pasa con la demanda. Sabemos que el sujeto se construye en el deseo, no en la identificación especular. Sabemos que intentar construirse en la demanda, en imágenes descorporeizadas de las que exigimos todo pero que no nos exigen nada, intentar construirse sobre la elisión del tercero, de la instancia de Ley, supone quedar encerrado en una relación dual, mera dialéctica entre la imagen ideal, la figura *demandada* (no podemos decir

¹³ Y esta comunidad, hay que recordarlo, está basada en lo heterogéneo, en el hecho que *a todos nos falta algo*, de modo que no es directamente ideológica (PEREÑA, 1996, p.169).

¹⁴ El problema de Requena es la pretensión de aislar un *discurso* como totalidad e identificarlo con una parte de la estructura subjetiva. Doble error: el discurso al olvidar precondiciones históricas (de paso, quizá se hace el juego a un objetivo ideológico propio del discurso); el hecho de que en la estructura del sujeto lo imaginario sólo es captable como tendencia, que es necesaria y está siempre presente, salvo que se rompan los lazos que mantienen anudado al sujeto.

¹⁵ GONZÁLEZ REQUENA, 1995, p. 161.

deseada) y su ausencia: el espejo roto, el cuerpo real sin unidad, en descomposición; en una palabra, la emergencia de lo siniestro¹⁶. Apenas hay un paso entre el intento de construirse en la demanda y el hecho de romper, de atravesar el homeostático principio del placer en la dirección del goce y, con ello, de la detención radical del sujeto en lo que constituye una abolición de la experiencia estética y de su rito de tránsito asociado, del movimiento y el crecimiento biográfico. Y, sin embargo, en buena medida estas son las claves de la cultura postmoderna: la emergencia del *superyó* que grita «¡goza!» y la experiencia del tiempo real, que de algún modo sutil parecen estar ligadas. Precisamente las cuestiones que David Lynch parece siempre tener en cuenta antes de referirse a cualquier otra cosa.

¹⁶ Como el orden imaginario no es enteramente reductible a la imagen (ver, más abajo, pp.91-92), la emergencia de lo siniestro (la emergencia de lo real o, más bien, el desmoronarse del imaginario), debe entenderse siempre desde el punto de vista de la fractura del orden simbólico, de manera que puede alcanzarse tanto por la vía de una hipertrofia de la pulsión escópica como por la vía de una saturación informativa que funciona a modo de metástasis a la hora de construir relatos habitables (para este asunto, véase GONZÁLEZ REQUENA, 1989 —especialmente pp. 80-83—, así como GONZÁLEZ REQUENA, 1997). Nos detendremos más sobre este asunto en pp. 164-166.