

Curso 2009/10
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/2
I.S.B.N.: 978-84-7756-934-3

TERESA AROZENA BONNET

**Desplazamientos cinematográficos
de la representación.
La experiencia radical de la fotografía**

Director
ADRIÁN ALEMÁN BASTARRICA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

A Sofía y Adrián

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN Y MÉTODO: UNA APROXIMACIÓN AL TEMA DE ESTUDIO	11
1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA	
1.1. Reproductibilidad técnica y cambio histórico	21
1.2. Cinemáquina: la llegada de la <i>imagen-tiempo</i> . De la representación a la <i>presencia</i>	31
1.2.1. La máquina cinematográfica de la conciencia. El corte móvil bergsoniano	41
1.2.2. El corte inmóvil. La suspensión de los instantes cualesquiera	47
1.2.3. La temporalidad del fantasma. Una aproximación al corte fotográfico	55
1.2.4. El ensanchamiento narrativo cinematográfico	61
1.3. El tiempo del relato	75
1.3.1. La trama de la memoria. Conducta de relato y función de futuro	77
1.3.2. Relatos <i>acodados</i> . La <i>escena del crimen</i> como modelo temporal de la <i>imagen-recuerdo</i>	85
1.3.3. La lectura crítica: el tiempo expandido de la narración	89
1.4. La <i>imagen cero</i> : imagen técnica y el simulacro. Una aproximación al <i>Cuadrado Negro</i> de Malévich	93
1.5. La Retícula y la pantalla. De espaldas a la Naturaleza	105
1.6. <i>La Matriz</i> : el paradigma inmersivo	115
1.6.1. Las ventanas ciegas	117
1.6.2. Imágenes de uso. El régimen de la pantalla y la vía de tactilidad	123
1.6.3. <i>Imagen-matriz</i> : la visualidad en el espacio de la pantalla electrónica	129

1.6.4. La pantalla totalitaria	133
1.6.4.1. Hollywood en Hitler, y viceversa	135
1.6.4.2. La cultura del <i>shock</i>	141
1.7. El agrimensor ciego. El mito de <i>La région centrale</i> de Michael Snow	145
2. LA ESCENA DEL CRIMEN	
2.1. Tras la pista del <i>flâneur</i>	169
2.1.1. Historias de detectives. <i>El hombre de la multitud</i> de Poe: lo que no se puede leer o cuando todo ocurre <i>entre líneas</i>	175
2.1.2. El grano de la descomposición. Un comentario sobre <i>Blow-Up</i> de Antonioni	195
2.2. El ojo del poder	217
2.2.1. Voluntad de transparencia: <i>hipervisibilidad</i>	223
2.2.2. El ojo forense. Un acercamiento a la génesis de la visión instrumental: la <i>imagen-tacto</i>	235
2.2.3. Visualidad y sujeción: la máquina de identidad	253
2.2.3.1. El paradigma de archivo y el aparato de verdad	273
2.2.3.2. El lenguaje universal	277
2.2.3.3. Lo que no se puede leer	285
2.2.3.4. El testigo	293
2.3. <i>Corpus delicti</i> : el cadáver o la presencia muda	297
2.3.1. <i>Weegee</i> : la visión del vacío	307
2.3.1.1. Lo real producido. Dispositivos espaciales cinematográficos: el <i>set</i> y el <i>movie theatre</i>	319
2.3.1.2. La doble articulación realidad-ficción	323
2.3.1.3. El ojo voraz: <i>voyeurismo</i> , alienación y vacío	325
3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD	
3.1. El imaginario conectivo (más allá de la inserción)	337
3.1.1. La <i>sociedad red</i> . Producción, experiencia, poder: sobre el recentramiento contemporáneo de las relaciones de producción	341
3.1.2. Todas las memorias del mañana	351
3.1.2.1. De la memoria-archivo a la memoria-red	355

3.1.2.2. La memoria del viejo hombre río	361
3.2. Los <i>frames</i> de la percepción o la película desmontada. Una lectura en torno a la praxis de Allan Sekula	367
3.2.1. Remontando el acontecimiento desde dentro. El <i>tempo</i> crítico en <i>Marea Negra: fragmentos para una ópera</i>	379
3.2.2. Las aguas (turbulentas) del presente. Una aproximación a <i>Waiting for Tear Gas (white globe to black)</i>	385
3.2.2.1. Revueltas de la conducta. Seattle y la recomposición cognitiva	387
3.2.2.2. El carnaval de los cuerpos presentes: la emergencia del <i>fantasma</i>	397
3.2.2.3. Al borde del futuro: <i>Waiting for Tear Gas (white globe to black)</i>	407
3.3. Fantasmas de lo nuevo. Tácticas del hábitat en el imaginario conectivo	417
3.3.1. Casa tomada (toca habitar el afuera)	419
3.3.2. Más allá de la inserción: prácticas <i>postmediales</i> . El caso de la red <i>Indymedia</i>	429
3.3.2.1. El bumerán mediactivista: <i>Mundo 2.0 ¿y después?</i>	443
3.3.3. Domingo: <i>Marea negra en el Médano</i> . Isla de Tenerife. Un caso local	455
3.3.3.1. Una imagen, un contexto social. Un breve apunte sobre el carácter ecosocial de la reivindicación en Canarias en la última década	463
3.3.3.2. <i>Zombie party</i> . Una grieta en la pantalla del consenso social	467
 ALGUNAS CONCLUSIONES	 491
 BIBLIOGRAFÍA	 503

INTRODUCCIÓN Y MÉTODO: UNA APROXIMACIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

Los efectos profundamente transformadores que la llegada y la evolución de la imagen técnica ejercieron dentro de la gran mutación sociocultural de la modernidad, y en particular, su influencia fundamental sobre el sistema general de la representación, no radican únicamente en las enormes implicaciones que la alteración de las formas de recepción trajo consigo; la pérdida del aura, la instauración del sentido de lo igual en el mundo, o el ascenso del valor exhibitivo frente al valor cultural, condiciones todas ellas fundamentales para el advenimiento de una cultura de masas. La reproductibilidad técnica como condición histórica operó una mutación elemental –no sólo en el discurso del arte, en lo que a una ontología de la imagen se refiere, sino en general, en la totalidad del sistema conceptual sobre el que se fundamenta la economía de la representación de una época; no obstante, más allá del conjunto de efectos directamente derivados de ella, hemos orientado los pasos de este trabajo hacia el análisis específico del hecho fundamental de la introducción de la temporalidad dentro del sistema de la representación, como tarea que la imagen técnica se arrogara como propia desde un principio. El núcleo central de nuestro ámbito investigador se constituye, pues, en torno al acontecimiento que supone la llegada y evolución de una imagen-tiempo, definida como aquella que, como tarea específica, viene a incorporar la temporalidad en la representación.

Este trabajo parte, en consecuencia, de una preocupación básica centrada en analizar el modo en que la *imagen técnica* se encuentra absolutamente imbricada en la transformación profunda de los mecanismos cognitivos que tuvo lugar en el periodo histórico de la modernidad, cuyos efectos se prolongan sin duda hasta nuestros días. Es evidente que este espacio discursivo al que apuntamos se encuentra vinculado a un autor

fundamental, cuyas concepciones en su conjunto nos han servido como punto de partida en nuestro estudio. Nos referimos a Walter Benjamin, cuyo universo, entregado a dejar constancia del cambio *epocal*, ofrece una constelación de valiosísimas percepciones, diríamos casi, por su carácter anticipado, de intuiciones abiertas e inacabadas que vienen a plantear desde el pasado toda una serie cuestiones acuciantes y de enorme actualidad en torno a la imagen, alrededor del hecho fotográfico y cinematográfico, entendidos éstos como dispositivos clave cuya exploración nos permitirá acceder a una comprensión general del funcionamiento y articulación del campo imaginario en el régimen de la tecnovisualidad. Nos parecía que era precisamente allí, en estas concepciones, en estas señales –a veces un tanto enigmáticas– que nos había legado Benjamin en torno al cine y a la fotografía, donde se fraguaba un núcleo decisivo que tal vez nos permitiese comprender algo más sobre la imagen, sobre el mundo actual y el modo en que se construye a través de ésta, ese mundo nuestro donde todo llega a la imagen, y parecería que todo empieza en ella.

La motivación que ha impulsado este trabajo de investigación reside en nuestra propia experiencia artística, basada en una estrecha y cotidiana relación con la imagen. A través de dicha relación hemos desarrollado la convicción de que, engarzada a una evidente instrumentalización de la imagen, solapada a esa enorme potencia alienadora que encuentra su máxima expresión en actual la sociedad del control y su panóptico hiperevolucionado, la imagen alberga al mismo tiempo el germen de una oportunidad, la posibilidad de convertirse en *otra cosa*.

Así, si la visualidad es sin duda una determinación compleja culturalmente condicionada y, por ello, el conjunto de sus prácticas asociadas presenta siempre un carácter culturalmente construido, hemos querido con este trabajo rastrear algunos de esos significados culturales que subyacen detrás de las imágenes de una sociedad donde el enorme peso específico de la visualidad, en su inquietante deriva hacia un horizonte mercantil, pone en evidencia el modo en que la imagen en el régimen de la *tecnovisualidad* alberga un profundo carácter coercitivo.

¿Puede la fotografía ser *otra cosa*?, ¿qué tengo efectivamente en las manos cuando uso una cámara de fotos? Son éstas las preguntas que sin duda resuenan como motor de fondo en un proceso investigador que podría definirse como la construcción de un espacio de teorización en torno a la senda específica que la imagen técnica abriera dentro del campo del imaginario, cuyas implicaciones se orientan forzosamente hacia un proceso de toma de conciencia con relación al conjunto de las prácticas visuales.

No debe extraerse de ello, sin embargo, un sentido de desconfianza o rechazo sistemático hacia la imagen y su papel central en nuestra cultura; no es éste el significado de nuestro movimiento, cuyo resorte principal se fundamenta, como ya hemos dicho, en una responsabilidad vital hacia la imagen, entendida ésta, no ya como representación, sino más bien desde una concepción biopolítica, estratégica, como forma específica de existencia, generadora de experiencia, de conocimiento. Así, esencialmente hemos tratado de comprender qué elementos articulan una imagen fotográfica: cómo funciona, de qué modo ésta constituye la médula de la imagen cinematográfica, cuál es su trasfondo, cuáles sus tensiones, qué trayectorias determinan lo que es, qué significa el *mundo hecho cine*. Cuestiones que hoy resultan indispensables de cara a la necesaria construcción de un *contexto productivo crítico*, y a su consecuente necesidad de definir una forma específica de relación con las imágenes, en un mundo sobreexpuesto a ellas, saturado, caracterizado por una hiperproducción visual, por una *hipervisibilidad* deslumbrante que no deja de ocultar un hondo y turbador sustrato instrumental.

La descripción de los procesos metodológicos empleados podría hacerse a través de la noción de *desplazamiento*, en consonancia con el eje central de partida de nuestro ámbito investigador, ese advenimiento de una *imagen-tiempo*, que no es otra que aquella que *difiere* de sí misma, que presenta un *desplazamiento*, no permaneciendo nunca *idéntica* a sí. Pero se trata del desplazamiento que efectúa un rastreador, recorrido inverso sobre el terreno en busca de capas de indicios, de signos que leer que permitan recomponer el dibujo de una trayectoria. No partimos, por tanto, de fenómenos dados para avanzar analizando las nuevas condiciones de la producción visual, más bien nuestro desplazamiento es el de quien recupera

la memoria, vuelve hacia atrás, hace una arqueología. En nuestra trayectoria, el análisis interdisciplinar y el trazado constante de relaciones transversales entre textos y obras, pictóricas, cinematográficas o fotográficas, definirán una suerte de diagrama en el que podremos ver emerger una constelación problemática, señalar una serie de puntos relevantes relacionados entre sí, que propongan una manera de pensar la imagen hoy. Así, las relaciones establecidas entre distintos ámbitos disciplinares, los movimientos que generamos entre unos y otros tienen por objetivo visualizar la complejidad de una estructura conceptual que se sustenta necesariamente en diferentes contextos.

Por ello, y debido a dicho carácter interdisciplinar, los primeros pasos de nuestro análisis en el proceso de búsqueda, selección y toma de datos, se han desarrollado haciendo uso de un conjunto heterogéneo de fuentes, tanto textuales –bibliográficas tradicionales y electrónicas– como visuales –diversas obras artísticas, pinturas, fotografías, películas– guiados por la necesidad de una deriva creativa al tiempo conceptual e icónica, ya que, para ser consecuentes con lo postulado en nuestro trabajo, nos parecía de suma importancia que nuestro método reflejara un circuito de relación fluente entre lo visual y lo textual, entre las imágenes y los enunciados.

Podemos asimismo señalar, para definir con mayor precisión el criterio metodológico que da forma a la estructura de la investigación y a su fase de desarrollo conceptual, que, a la hora de construir nuestro desplazamiento resultó básica la elección de un elemento clave a modo de anclaje o *leitmotiv* –por utilizar la expresión cinematográfica– que definía y caracterizaba el ámbito por el que transitábamos. Así, La figura de *la escena del crimen* como metáfora del espacio conceptual de la tecnovisualidad supuso un elemento recursivo que segregaba significados en distintas direcciones.

Con objeto de ofrecer una idea global de nuestra investigación que facilite su lectura, esbozaremos a continuación, a grandes rasgos, la estructura que sintetiza nuestro trayecto. Hemos dividido la investigación en tres grandes partes o capítulos, a modo de mesetas interrelacionadas. Cada uno de los tres capítulos desemboca, en sus epígrafes finales, en un espacio

de verificación constituido a través del análisis de la obra de tres producciones artísticas. En el primer capítulo, titulado *La espalda de la Naturaleza*, nos hemos centrado en introducir y contextualizar el tema de nuestra investigación, generando una suerte de antesala de lo que será el núcleo central, que aparecerá a lo largo del siguiente capítulo. Resultará básico, en este primer capítulo, el análisis de *la imagen-tiempo*, nuestras aproximaciones al *corte fotográfico inmóvil* y al *corte móvil cinematográfico*, y la relación estrecha de éstos con la narratividad, pues ya desde este momento articularemos algunas de las hipótesis centrales que vertebrarán la investigación en su totalidad. Por otro lado, el análisis de la llegada de la imagen técnica y sus efectos en el campo del imaginario, y la confrontación de éstos dentro del discurso de la representación y del debate del arte, resultará primordial para establecer tanto un marco conceptual como histórico donde situarnos; un ámbito que definiremos a través del advenimiento *del espacio de la información* y su estructura reticular, viéndose todo ello reflejado en el último epígrafe del capítulo, a través del análisis de la obra de cine estructural *La région centrale*, de Michael Snow.

A lo largo del segundo capítulo, bajo el título de *La escena del crimen* profundizaremos en la estructura específica que esta figura describe, analizando así el soporte conceptual sobre el que se desarrolla la imagen técnica. A partir de su análisis, postularemos el advenimiento de una nueva lógica perceptiva surgida durante la modernidad, que denominamos *paradigma inmersivo*, así como la emergencia de una inédita modalidad narrativa inherente al régimen de la tecnovisualidad, el relato policial, que responde por completo al nuevo paradigma perceptivo. En nuestra profundización del modelo inmersivo señalaremos como emblema de la nueva mirada aquella figura que Benjamin complejizara, tan comúnmente asociada al fotógrafo, el *flâneur*. Avanzando en una comprensión del significado cultural de dicha figura, veremos emerger una genealogía específica de la imagen como pieza fundamental en el aparato coercitivo de poder social. Si bien a lo largo de este capítulo recurriremos en diversos puntos al análisis de una serie de piezas artísticas, casos concretos donde poner a circular las ideas planteadas, será al final del capítulo, en la interpretación de la producción fotográfica de Weegee, donde se produzca el vertido fundamental de nuestro recorrido hasta el momento.

Como una figura reflejada en un espejo, los dos primeros capítulos constituyen dos trayectorias complementarias e interconectadas que desarrollan el sustrato conceptual de nuestra investigación, mientras que el tercer capítulo presenta, no obstante, elementos diferenciales. Pues en él, a modo de bisagra o punto de inflexión, hemos tratado de que se produzca la apertura hacia un planteamiento abiertamente crítico, que permita trazar una serie de cuestiones fundamentales que, como hemos dicho, resultan esenciales al constituir el motor de esta investigación, orientada tanto a fabricar un espacio de teorización en torno a la tecnovisualidad como también a generar un posible contexto productivo crítico, y en cierto modo una posición de resistencia, de cara a la creación de nuevas imágenes desde una perspectiva presente.

¿Qué es una *imagen de resistencia*? En cualquier caso nunca podría ser una proposición teórica. Precisamente por ello, en este epígrafe abundaremos en el estudio de diversos casos prácticos, y nuestro espacio de verificación, en consecuencia, se expandirá ocupando la mayor parte del capítulo; el trabajo fotográfico de Allan Sekula se engarza así dentro de la nueva lógica de un *imaginario conectivo* propio de la actual *sociedad red*, conduciéndonos a través de una nueva transformación de las estructuras cognitivas de la sociedad que desplazará a un nuevo contexto la hipótesis de un *paradigma inmersivo*.

La ubicación y el análisis de ciertas *prácticas postmediales* dentro de esta transformación, como elemento decisivo en la recomposición cognitiva operada dentro del *modelo inmersivo*, nos ayudarán a obtener una visión del modo en que el *imaginario conectivo* evoluciona en nuestros días generando una problemática propia que demanda la activación de su mayor potencial crítico. Finalmente, casi a modo de anexo, y como paso consecuente con la tendencia hacia esa localización extrema que inducíamos de las observaciones de nuestro recorrido a lo largo del tercer capítulo y que apuntaba hacia la idea de una política situacional aplicada a la experiencia de la imagen –señalando allí el lugar de mayor potencial crítico– hemos querido introducir al término de nuestro estudio el análisis de una experiencia absolutamente local, una *operación de cuerpo colectivo*

desarrollada en Tenerife durante el año 2005, que produjo una inédita habitación de lo público. A través de su contextualización, hicimos resonar el conjunto de las máquinas de sentido que habíamos ido desplegando en nuestro corpus teórico, al tiempo que vimos emerger en ella esa *imagen de resistencia*, una noción que, en su problematicidad abierta, sin duda desplaza productivamente el conjunto de las cuestiones iniciales que dieron pie a este trabajo.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

1.1. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA Y CAMBIO HISTÓRICO

La historia del cambio social está sujeta en gran medida por la historia de las concepciones del espacio y el tiempo, y los usos ideológicos para los cuales se han esgrimido. A su vez, la concepción del tiempo y del espacio, su lenguaje, es inseparable del cuerpo tecnológico que sirve de expresión a cada sociedad. Dicho de otro modo: cada época tiene su técnica, o como afirma José Luis Brea “podría decirse que toda técnica es epocal, lleva en la frente escrito el nombre de su tiempo. Pero sería más exacto pensarlo al contrario: que es la técnica la que hace a su época, la que la escribe”.¹ Son más bien los hallazgos técnicos los que escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad. El desarrollo de un dispositivo técnico está siempre vinculado con el de un problema específico de emergencia de lenguajes: no tanto porque se considere a la tecnología como destino, sino porque ella misma es lenguaje.

A lo largo del capítulo 1 nos centraremos en contextualizar el cambio histórico que comienza a *escribirse* en los orígenes de la sociedad industrial, con el advenimiento de las tecnologías mecánicas de reproducción, y nos conduce al ingreso en un nuevo espacio, el *espacio informacional*, donde, como veremos, el significante visual se desplazará abriendo un nuevo espacio discursivo.

Si la llegada de los aparatos de reproducción técnica surgidos en el periodo histórico de la Revolución industrial –desde el gramófono a la imprenta, la fotografía o el cine– supone el inicio de transformación sin precedentes en el trasfondo filosófico y conceptual de la historia del hombre,

¹José Luis Brea, “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”, *Aleph-arts* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>> [Consulta:13-02-2008].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

no cabe duda de que no hay testigo mejor que Walter Benjamin para aproximarnos a esta encrucijada histórica. En 1936 Benjamin escribe y publica en París un texto clave, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936),² que introduce las primeras reflexiones sobre un proceso que cambiará la forma de percibir el mundo, la sociedad y la cultura en general. Benjamin analiza las tendencias evolutivas de la cultura bajo las –entonces– actuales condiciones de producción, examinando las relaciones entre arte, técnica, política y subjetividades, desarrollando una lúcida reflexión sobre la sociedad europea de comienzos del siglo XX, una reflexión cuyos efectos se expanden con enorme influencia hasta nuestros días.

Benjamin en su análisis parte de una aproximación al tiempo y el espacio como nociones complejas producto de los diferentes modos de percepción a lo largo de la historia, tal y como señalábamos al comienzo, para lo cual se basa en el enfoque de la relación mutua entre cambio histórico, tecnología y percepción espacio-temporal:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.³

Dentro de este “condicionamiento histórico”, la llegada de las técnicas reproductivas vendrá a instaurar una nueva condición en el mundo, que alterará en profundidad todas las economías del imaginario, todos los órdenes simbólicos, que incluso alterará la noción de *lo real* en su totalidad. Resulta en este sentido completamente razonable el hecho de que esta condición histórica, que Benjamin bautizaría con el nombre de “reproductibilidad” causara verdaderos estragos en la esfera del arte. La imagen técnica –técnicamente producida y reproducida– no sólo convertirá en tema propio todas las anteriores obras de arte, modificándolas de manera

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 15-60.

³ *Ibid.*, p. 23.

profunda en su recepción, sino que también alcanzará un puesto específico dentro de los procedimientos artísticos, abriendo una nueva vía en el discurso del arte. Esta vía, la integración de la tecnología en el orden de la representación, a través de la fotografía y el cine, afectará profundamente al orden simbólico, referido a la forma de darse la experiencia artística, el imaginario colectivo.

Entendemos la condición de reproductibilidad, así como los aparatos que la posibilitan, como una especie de síntoma natural de la “enfermedad” de una época. Una suerte de lenguaje corporal mediante el cual el cuerpo-social se sincera. Erupción que aflora a la superficie manifestando una situación global, física y conceptual que se está resolviendo. Si es el espacio y el tiempo lo que está mutando con el cuerpo tecnológico, ocurre a través de la transformación de nuestra forma de percibirlo. Lo único que no podemos retirar del espacio es nuestra mirada (pues es ella quien lo sostiene). Es en última instancia la mirada del hombre sobre el mundo, sobre las cosas, la que cambia, y con ella el espacio/tiempo que ésta define.

Por otro lado, si resulta evidentemente ridículo esperar que todo desarrollo técnico dé lugar al surgimiento de una forma artística, resulta igualmente inverosímil pensar que una forma artística pueda nacer si no es irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico. Una historia de las formas sería inabordable sin la consideración de los dispositivos tecnológicos que articulan la relación de la producción simbólica con el mundo, con lo real. En este sentido *lo técnico* no es más que la “*lengua* efectiva hablada entre sí por las *cosas* que habitan y estructuran el mundo”.⁴

Pensemos en ese momento decisivo, punto de inflexión, que supone el inicio de una etapa de secularización, masificación y reproductibilidad mecánica de las cosas, los entes y los cuerpos. Marca epocal, borde donde se produce la gran bifurcación del arte: el fin de las “Bellas Artes” como tales, al abolirse toda distancia –de contemplación–, y el comienzo de una cultura escindida entre la alta cultura y una cultura de masas que se desarrollará fundamentalmente en torno al aparato fotográfico y sobre todo

⁴ José Luis Brea, “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

cinematográfico, y que irrumpirá no sin pocos efectos en el discurso de la representación.

La reproductibilidad técnica vino a emancipar a la obra artística de su “existencia parasitaria en un ritual”,⁵ heredero de la sacralidad religiosa de las imágenes. Cuando Benjamin introdujo en el lenguaje de la crítica la noción de *aura* fue para hacer referencia al hecho de la *presencia* del original, a la existencia singular de la obra de arte en el lugar en el que *ocurre*. Era esta noción de *presencia*, precisamente, la que conformaba el ritual en el que se basaba el poder *aurático* de la obra de arte: un poder que le confería el ser objeto único, ser original. La posibilidad de reproducir infinitamente la obra por medios alterará drásticamente las condiciones de su recepción transformándose la función íntegra del arte.

“Manifestación irrepetible de una lejanía”,⁶ ésta era la definición que Benjamin daba al *aura* del objeto de arte. Aquella distancia insalvable del original, una distancia mítica, sublime, que nos separaba y nos unía al paraíso, es decir, a nuestra idea de autenticidad primigenia. Era esa distancia, esta trama particular de espacio y tiempo que definía el *aura* de las cosas, lo que se atrofiaba en la era de la reproducción mecánica. Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el *aquí y ahora* de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. Esta definición del *aura* como presencia irrepetible al tiempo que lejanía metafísica representa la formulación del *valor cultural* de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo, dice Benjamin, es, de hecho, una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo lejanía, por cercana que pueda estar. La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición pues, al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible, y confiere actualidad a lo reproducido, al permitirle salir al encuentro de cada destinatario. Ello conduce a una fuerte conmoción de la tradición, que es según Benjamin el reverso de la “actual crisis” y de la “renovación de la humanidad”. Las cosas

⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

se *acercaron* a medida que el aura se desmoronaba. Sobre las condiciones de este desmoronamiento Benjamin afirma:

Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. (...) Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.⁷

El objeto único, singular, original, desapareció al tiempo que la perspectiva se plegó sobre sí misma, se aplanó, *desapareciendo la distancia de contemplación*, aquella que permitía que el observador *se asomara*, mirara el mundo desde fuera. El fin de lo singular abrió paso a una multiplicidad ilimitada. La reproductibilidad técnica había barrido toda norma de *autenticidad*, de *originalidad* aplicada a la producción artística, para introducir la serie en el mundo. Anulada la diferencia entre original y copia fuimos arrojados a la potencia de lo falso, al simulacro. Fin de la imagen del mundo como representación orgánica y eficaz. Así lo describe José Luis Brea:

Según la hermosa descripción heideggeriana, nos encontraríamos sumidos en la “era del fin de la imagen del mundo”, en la época del fin de la *Weltbilde*: la era en que pensar una representación orgánica y eficaz del mundo se ha vuelto imposible, impracticable. Que ella coincida justamente con la era de la espeluznante proliferación de las imágenes –del estallido auténticamente viral de una iconosfera que satura y recubre el mundo casi en su totalidad, sin dejar rincón alguno libre de su presencia infinita– no debería extrañarnos: al fin y al cabo, esa muerte de la “imagen del mundo” no podría producirse sino por

⁷ *Ibid.*, pp. 24-25.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

multiplicación, por fragmentación –como cuando un espejo se rompe en una miríada de facetas y la única imagen del mundo que le es ya dado ofrecer irradia en una infinidad de direcciones, en una irreductible dimensión poliédrica que pone en quiebra el orden mismo de la representación.⁸

El fin de la obra como singular, pero también el “fin de las singularidades”, es sin duda signo de nuestro pasado reciente, su espina vertebral. Pues, como indicaba Benjamin, esta transformación supone la nueva *orientación de la realidad a las masas*. Y “por lo que se refiere a las prácticas y producciones culturales, ese tránsito es ya un tránsito consumado e irrevocable que conlleva enormes consecuencias”⁹, consecuencias que afectan directamente a las condiciones de producción cultural en nuestros días. Pues no son otros que los medios de reproducción técnica nacidos de la era industrial los que vienen a anunciar el paso de la sociedad industrial a una *postindustrial*.

Vilém Flusser describe ampliamente este proceso en su obra *Una filosofía de la fotografía* (1983),¹⁰ indicando el momento en que, al inventarse la fotografía, el hombre cayó en la cuenta de un hecho que ya había comenzado con la imprenta. Empezó a reconocer que la industria, en conjunto, no era más que una transición de la *sociedad de los originales* (de la manufactura, de la artesanía) a la *sociedad de las informaciones* repetibles que planean sin soporte (a la “sociedad de la información en estado puro”). En este sentido, la fotografía, como objeto, como hoja de papel, venía por tanto a ser el eslabón entre los objetos industriales y las informaciones puras, siendo el primero de todos los objetos postindustriales, pues a pesar de tener restos de materialidad, su valor no residía ya en el objeto, sino en la *información* contenida en su superficie.

⁸ José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador”, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo, Murcia, 1996, p. 44.

⁹ José Luis Brea, “La obra de arte y el fin de la era de lo singular”, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.joseluisbrea.net/articulos/finsingularidades.pdf>> [Consulta: 10-02-2006].

¹⁰ Vilém Flusser, “La fotografía como objeto postindustrial”, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 151.

1.1. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA Y CAMBIO HISTÓRICO

La fotografía inauguraba el primer estadio hacia el espacio de la información. Primero las técnicas físico-químicas de reproducción fotográficas y en la actualidad los soportes electrónicos y la digitalización de la información han abierto por completo el campo de las *informaciones puras*, inmateriales, que planean sin soporte o más bien pueden moverse a través de diferentes medios. Como consecuencia de ello, en la sociedad de la información la idea de la “propiedad” de la obra entra en crisis –pues ya no hay objeto material que poseer– para ser sustituida por nociones como *la programación y la distribución* de las informaciones, que tienen que ver con la *circulación del producto*, y son mucho más afines al capitalismo de los flujos.¹¹

De este modo Flusser señala la fotografía como el modelo que muestra la transición de la sociedad industrial a la sociedad *postindustrial* o sociedad de la información, donde el interés se desplaza de los objetos culturales a las informaciones proyectadas sobre estos objetos, y donde el *valor cultural* –recordemos, asociado al aura, a la presencia del objeto y la experiencia ritual ligada al poder mágico de la imagen– cede su puesto al *valor exhibitivo*, tal como describe el propio Benjamin¹². Se produce así un tránsito entre dos modalidades de recepción artística fundadas en estos dos valores. La época de la reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural extinguiéndose para siempre el halo de su autonomía. Se produjo entonces “una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine”.¹³

¹¹ Conceptos como “Propiedad intelectual” se tornan problemáticos en una sociedad basada en la circulación de la información. Nos referimos al actual debate social en torno a los derechos de autor. Si la base del neoliberalismo es la de la propiedad y la restricción, y se basa en una lógica de la escasez, en unos pocos años se ha evidenciado que se hace absolutamente necesaria la creación de nuevos conceptos económicos, sociológicos y políticos para la nueva sociedad de la información, mediante una redefinición real y efectiva de los términos que rigen la circulación del conocimiento en nuestra sociedad, como son la propiedad intelectual y las patentes. En este espacio de debate social han surgido experiencias y soluciones desde muchos frentes, que van desde el proyecto colectivo del *software libre*, hasta el denominado *copyleft*.

¹² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, pp. 28-32.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Si Benjamin centra una porción importante de su análisis en el dispositivo cinematográfico, se debe en gran parte al alto *valor exhibitivo* que ostenta el cine frente a las artes del original –su capacidad para generar una recepción colectiva, para darse a varios sujetos al tiempo, e incluso de forma ubicua, en varios lugares al mismo tiempo–, hecho que lo hace ser el ejemplo más claro y temprano de la puesta en práctica de la transformación coyuntural que afecta a la forma de la recepción.

Una transformación que resulta decisiva para el curso de lo visual, que halla en nuestros días –en la era del “capitalismo cultural electrónico”– una ampliación exponencial,¹⁴ propiciada por la enorme proliferación de los *sistemas de mediaciones* capaces de dar lugar a esa recepción *simultánea y colectiva*: la televisión, Internet y, en definitiva, todo aquello que los técnicos denominan “horizonte de convergencia de todas las *screens*, de todos los sistemas de difusión de imagen mediante pantalla electrónica”.¹⁵ De este modo, *lo igual* ya no hace referencia al parecido *horizontal* de los objetos producidos en serie, sino que se escenifica ahora en el nivel de imaginario; lo igual se encuentra en la recepción, *en la experiencia misma* que estos dispositivos son capaces de inducir. Lo que Benjamin detecta es el lazo inexorable entre la aparición de la reproducción técnica y el devenir “de masas” de las formas culturales:

Lo igual que introduce el dispositivo técnico no sólo problematiza la especificidad singularísima del objeto, de la obra: también la propia singularidad

¹⁴ El “capitalismo cultural electrónico” es definido por José Luis Brea como “el advenimiento de una fase del modelo de producción capitalista caracterizada porque en ella se desplaza el centro de los procesos de generación de riqueza hacia la producción simbólica (y su consumo, y su distribución a través del potencial de las redes electrónicas). Eso significa, en primer lugar, el fin del existir segregado (de los procesos de generación de riqueza) de la producción de narrativas e imaginarios de identificación. Y en segundo lugar, la emergencia de un nuevo sector del trabajo (inmaterial) y la producción cuya aparición va a transformar profundamente el orden de la división del trabajo más primordial –el que separaba a los productores simbólicos del trabajador ordinario.” José Luis Brea, “e-ck”, Agencia Crítica, La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.agenciacritica.net/criticaeck/>>[Consulta: 11-03-2008]. Cfr. José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia. 2004.

¹⁵ José Luis Brea, “<n*d_a> nuevos* dispositivos_arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico”. *Tiempo Devorador*, ciclo de conferencias, edición de la viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias, La Laguna, 2002.

1.1. REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA Y CAMBIO HISTÓRICO

específica del receptor y su experiencia. Lo problematizado entonces es la esencia misma del sentido de la cultura en relación a la producción social”.¹⁶

No es casual que el momento en que el aparato fotográfico y cinematográfico se desarrollan coincida con el comienzo de la teorización de una dialéctica entre *dos culturas*, asociadas en cierto modo, cada una, a esos acentos polares en el modo de recepción. La cultura se dividió en dos: la cultura dirigida a una minoría culta —*alta cultura*— que trataba de reinscribir el ritual mágico en el objeto seglar mediante la perseverancia en la auratización de su producción, y otra, entregada a su valor exhibitivo, producida industrialmente, al alcance de todos: la *cultura de masas*.

El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, de una angustia de ser contaminado por su nuevo *otro*, ese “devenir de masas” de las formas culturales. Como argumenta Andreas Huyssen,¹⁷ el modernismo procedió a una deslegitimación sistemática de la producción de la cultura de masas generando una cultura antagonista, para así afirmar, en su negación, su autonomía como arte elevado y para establecer una separación radical entre cultura y vida cotidiana. Lo cierto es que lo único que, a la postre, expresaba en su exclusión era la imposibilidad de existir sin su contrario estético. La cultura de masas, de este modo, fue siempre el subtexto oculto del proyecto modernista, una sombra que desplazaba la experiencia de lo artístico desde una epistemología del sujeto-individuo hacia otra que lo es exclusivamente del sujeto masivo, colectivo.

La aparición de la *cultura de masas* supuso el fin de la relación bilateral e íntima que la cultura burguesa establecía tradicionalmente entre el *emisor-artista-genio* y el *receptor-intérprete-alma bella* y el comienzo del “devenir de masas” de la cultura por medio de ciertas industrias en constelación, ese complejo en el que hoy se funden indiferenciadamente las industrias del ocio, del entretenimiento, la cultura y lo artístico. Lo que bajo este hecho tiene lugar es un auténtico trastocamiento social y cultural que señala un desplazamiento en las prácticas de producción signifiante en la

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2002.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

esfera de lo visual, y que implica una rearticulación de nuestras expectativas en torno a la imagen, a la representación.

En el terreno de la experiencia artística, esa nueva vía de integración de la tecnología en el orden de la representación a través de la fotografía y el cine, y la nueva condición histórica de la *reproductibilidad* –propiciada por la generalización de los medios técnicos de reproducción y distribución– operará su desplazamiento desde una significación simbólica, heredera de sus precedentes sentidos mágico y religioso, hacia una nueva e ineluctable significación política.

1.2. CINEMÁQUINA: LA LLEGADA DE LA IMAGEN-TIEMPO. DE LA RE-PRESENTACIÓN A LA PRESENCIA

Tras haber contextualizado el ámbito donde arranca nuestra reflexión, ese espacio propio que inaugura la imagen técnica, nos interesa ahora centrarnos específicamente en una *tarea* inherente a ella, que supone todo un acontecimiento sin precedentes dentro del campo del imaginario, a saber, la introducción de la temporalidad en la representación.

“Fuera del ámbito de la imagen técnica como tal, carecería, en efecto, de sentido hablar de un *time based art*, de un arte basado en el tiempo –referido a lo plástico, a lo visual”.¹ Es esta idea de introducción de la temporalidad en las artes de la representación, lo que Benjamin, en su penetrante análisis del dispositivo cinematográfico,² señalaba como otra cualidad profundamente transformadora, además de aquella cualidad o condición de *reproductibilidad* que modificaba en profundidad las condiciones de la recepción.

En este epígrafe analizaremos el modo en que las nuevas potencias de una *imagen-tiempo* modificarán en profundidad el sistema general de la representación.³ Si por un lado, producirá la expansión interna de un tiempo propio, un nuevo momento narrativo en el ámbito de la representación, por otro lado, supondrá la problematización de la noción misma de representación como mecanismo de fijación identitario, al desplazar el trabajo artístico a la esfera del acontecimiento, de la presencia. Finalmente

¹ José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento”, *Acción Paralela* nº 5, 2000, p. 39.

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 1973.

³ Utilizamos a partir de aquí la denominación acuñada por Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

abordaremos la reinscripción del enunciado narrativo, del relato, en el contexto del cine y la fotografía, abordando dicho movimiento como un aspecto clave en ese *devenir cinematográfico* de la representación –esa *imagen-tiempo*, expansión del tiempo interno de la obra–, ya que dicha reinscripción del elemento narrativo constituirá nuestro núcleo problemático desde donde articular una concepción crítica de la imagen.

La importancia del advenimiento de una *imagen-tiempo* es un factor crucial que no puede dejar de tenerse en cuenta de cara a una comprensión de las prácticas de creación visual contemporáneas. Como afirma José Luis Brea, el potencial que el cine ostenta viene dado por una “cualidad inaugural en la historia de la percepción”,⁴ al constituir el primer escenario efectivo para la comparecencia de una *imagen-tiempo*. Una imagen que puede definirse ontológicamente como aquel modo de la representación que no se da como inalteradamente idéntico a sí en el curso de la duración, sino como *diferencia efectiva* que no sólo se distingue del resto de las singularidades, sino que *difiere también de sí misma* con el transcurrir del tiempo. Para darle todo el valor que merece, hay que ser consciente de que la aparición de una *imagen-tiempo* es un hecho absolutamente inédito, que supone una verdadera novedad para la historia de la representación, para la historia misma del hombre. De este modo, el surgimiento de la imagen técnica y su *culminación histórica* en el aparato cinematográfico,⁵ define un punto clave de transformación para la representación: un momento en que las imágenes son capaces de moverse ante los ojos, y la representación, la capacidad de representar el mundo, que hasta el siglo XIX estaba ligada al *tableau*, a la pintura, a un estatismo, a la eternidad, comienza a tener que vérselas con el flujo temporal. Así, señala Brea:

⁴ José Luis Brea, <n*d_a> *nuevos* dispositivos_arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico*, “Tiempo Devorador” ciclo de conferencias, edición de la viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias, La Laguna, 2002, p. 34.

⁵ Si bien no pensamos que la imagen técnica se encuentre “culminada” utilizamos esta expresión en un sentido histórico, sentido que le dio Benjamin cuando describió la representación cinematográfica como el producto de una compenetración perfecta del orden de la representación con el aparato tecnológico.

1.2. CINEMÁQUINA: LA LLEGADA DE LA IMAGEN-TIEMPO

Se diría que, precisamente, el más grande "acontecimiento" que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo (para utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze). Habría que decir, además, que se trata de un gran "acontecimiento", en el sentido más preciso y riguroso del término – es decir, en el sentido metafísico. Un acontecimiento que lo es también en el sentido de que se refiere precisamente al comenzar a darse de la imagen, de la representación, como un acontecer, como un transcurrir, como el diferirse mismo de la diferencia, no como algo definitiva y estáticamente dado, siempre idéntico a sí mismo.⁶

Hasta la llegada del cine el hombre no había podido ni siquiera concebir el tiempo de la representación sino como pura estaticidad, pura identidad a sí mismo. Para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar –el durar– era justamente lo irrepresentable. Estructuralmente era inherente a la naturaleza de la imagen producida –al darse en un orden de dimensiones espaciales reducidas– el representar estáticamente un corte singular de espacio-tiempo, el darse de una vez y para siempre *igual a sí*. De esa capacidad de escenificar lo representado como estático, como eternidad congelada en el curso del tiempo, provenían sin duda los poderes –mágicos, religiosos, antropológicos, simbólicos– ligados a ella durante siglos.

El *arte de la retención* contenía una promesa de eternidad, imagen intemporalizada. Era ésta una imagen *para la contemplación*, una imagen cuya percepción se daba de manera *concentrada*. Sin embargo, el cine, al ofrecer algo que difería a cada instante de sí, brindaba precisamente la imposibilidad de esa percepción retenedora, de esa fijeza. Este hecho, unido a las nuevos modos de recepción masiva, generó una profunda mutación de los mecanismos cognitivos de la sociedad; nueva modalidad perceptiva, que Benjamin describe como *difusa, distraída*, se instaló en la base misma del conjunto de las conductas sociales.

⁶ José Luis Brea, "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento", p. 40.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Coincidiendo con los inicios de la llegada del cine, las pretensiones del discurso artístico estaban cambiando. Los dadaístas hicieron de la obra de arte un centro de escándalo para el público; de ser objeto para la contemplación y el recogimiento, pasó a ser un proyectil, describe Benjamin.⁷ “Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil”. Sin embargo este efecto de choque tenía en los dadaístas un embalaje moral, que el cine eliminará. La *calidad táctil* puesta en alza se hallaba en absoluta sintonía con el arte cinematográfico, pues –continúa Benjamin– “sus continuos y rápidos cambios de escenarios y de enfoques se adentran en el espectador como un choque, sin que éste pueda fijar ninguna imagen para proceder a interpretarla”.

Efecto de *choque* del cine. Si el lienzo invitaba a la contemplación concentrada, a la reflexión pausada, la pantalla con el plano cinematográfico movedizo golpeaba la conciencia: “ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos”.⁸ El dispositivo cine nos cegaba a la eternidad, a lo que dura sin duración en identidad inmóvil, pero nos devolvía sin embargo la vista sobre el acontecimiento, lo efímero, lo contingente. Esta *imagen-acontecimiento* supondrá una clausura definitiva de la representación como *mecanismo de fijación identitaria*. Se trata de una modificación profunda, que se da en la misma estructura antropológica y gnoseológica de la experiencia artística. Así lo describe Brea:

[Lo que se altera en última instancia es] todo el sistema complejo articulador de nuestras expectativas en cuanto a la imagen, a la representación, y su función antropológica: casi diría que, en última instancia, lo que se altera es el conjunto de nuestra relación efectiva con los sistemas de signos, con el sistema general de la representación: el sentido general mismo de la cultura, entendida como herramienta de conocimiento, interpretación y actuación mediadora de todo nuestro existir en el mundo.⁹

⁷ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 51.

⁸ *Cit.* Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 52. Cfr. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, París, 1930, p. 58.

⁹ José Luis Brea, “<n*d_a> nuevos* dispositivos_arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico”, p. 38.

La *imagen que acontece* abrirá un nuevo contexto donde replantear el trabajo del arte, que se desligará de los actos de la representación fundados en la repetición eterna de lo mismo, para volverse hacia una iteración ilimitada del significante sobre lo que transcurre. Se da de este modo un giro hacia la esfera del acontecimiento, problematizándose la noción de representación en oposición a la noción de presencia. Esta idea se encuentra recogida en el punto 7 del manifiesto *titulado Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47) (1998)*,¹⁰ escrito por el colectivo *La Société Anonyme*:¹¹

7. El trabajo del arte ya no más tiene que ver con la representación. ¿Alguien pensaría que el del sueño —ese que induce un «contenido aparente» en quien revive el «latente», o lo cuenta por la mañana— tiene que ver con la «representación»? ¿De qué?

Negativo: el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial: es una *melodía* del deseo, nunca su *pintura*; es *presencia*, nunca *re-presentación*. Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*: nunca más en la de la representación. No queda nada digno que representar, no queda dignidad alguna reivindicable en la tarea del representar. Ya no es sólo aquello de «no cometer la indignidad de hablar por otro» sino que ningún signo, efecto, objeto, figura, ninguna entidad o existente, puede pretender dignidad alguna si su trabajo es única o principalmente valer *por otro*, representarle.¹²

De este modo podemos observar cómo es la experiencia de la duración, a través de esa *imagen que acontece*, la que nos devuelve con un giro renovado la noción de *presencia* —una noción que Benjamin relacionaba

¹⁰ La Société Anonyme, *Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47) (1998)*, *Aleph-arts.org* [en línea]. Word Wide Web Document, URL: <<http://aleph-arts.org/lisa>> [Consulta: 13-02-2008].

¹¹ La Société Anonyme (LSA), es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico. La Société Anonyme [en línea], World Wide Web, URL: <<http://aleph-arts.org/lisa/>> [Consulta: 13-02-2008].

¹² *Ibid.*

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

con el aura. Si el aura era lo que la reproductibilidad había destruido, ésta se presentaba ligada a un *estar-ahí y ahora*, a una presencia individual, concreta, que se manifestaba, por un lado, en el objeto auténtico, en la obra original, única, y por otro en la propia presencia del artista a través de dicho original, como garante de esa unicidad. Sin embargo, el desplazamiento del original que operó la reproductibilidad, la pérdida de la unicidad de la obra, junto con esa temporalidad desplegada en el dispositivo cine, conferirá a la noción de presencia un nuevo aspecto que será puramente psicológico.

En este sentido no pensamos que, en este desplazamiento operado, la noción de *representación* entre en conflicto con la de *presencia*, sino que más bien la primera se desarrolla bajo una *nueva madurez escénica*, que reconoce su propio vacío, que sabe que no hay *original*, nada anterior a ella misma que re-presentar, que no vale por ningún otro, que se erige como pura teatralidad sobre el vacío. Como señala Douglas Crimp analizando el trabajo de Sherry Levine,¹³ sólo en la ausencia del original –producto de la esa pérdida del aura– podría *tener lugar* –hacerse presente– la representación. Pues si la representación *tiene lugar* es porque siempre *está presente* en el mundo, pero *está presente como* representación. No hay imagen original, porque el original, el *a priori* de la imagen –de la representación– está en última instancia en el mundo –la fotografía, la imagen técnica sólo lo copia– y es justamente allí, en el mundo, donde el arte acaba. La naturaleza es entonces la antítesis de la representación. Es en virtud de esta nueva madurez por lo que la representación puede *tener su lugar*, estar presente. Este giro está reflejado en los comentarios de Douglas Crimp a propósito de las performances de Jack Goldstein, que señala que la *representación* no es ya “una re-presentación concebida como la re-presentación de algo *anterior*, sino como la ineluctable condición de inteligibilidad incluso de lo que está presente”.¹⁴ Se trata de un desplazamiento que viene a reinscribir aquellas viejas nociones teatrales de temporalidad y presencia, nociones afines con la idea de *interpretación*, en el terreno de la imagen, arrojando un nuevo –y también viejo– significado al hecho de “representar”. Avanzado nuestro

¹³ Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la postmodernidad”, *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p. 44.

¹⁴ Douglas Crimp, “Imágenes”, en *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p. 25.

estudio volveremos sobre esta noción crucial de una *conciencia escénica* que se construye sobre la nada, sobre el vacío del mundo de la serial propio del régimen de la *tecnovisualidad*, para así insertarla dentro de un determinado contexto interpretativo.

Sigamos por el momento avanzando en nuestro análisis específico de la llegada de la cinematografía. Según Walter Benjamin, las obras de arte se constituyen en el cruce de tres caminos: una tradición técnica que hace posible y estimula determinadas formas de arte, una tradición artística que en sus movimientos de avanzada se esfuerza por conseguir efectos que las formas artísticas nuevas realizarán de modo mucho más espontáneo y acabado; y, por último, una serie de procesos sociales más amplios que producen cambios en los modos perceptuales que favorecen a las formas artísticas nuevas. Así, por ejemplo, en la constitución de la cinematografía coagulan una tradición técnica orientada hacia la representación del movimiento, con una tradición artística que había incorporado al movimiento como un objeto a representar –según puede observarse en el futurismo y el dadaísmo– junto con procesos sociales más amplios, que hacían posible reuniones públicas asociadas con el divertimento para la observación colectiva de imágenes en movimientos como era el caso de los *Panoramas imperiales*.¹⁵

Para hacernos concientes del *choque*, del golpe psicológico que supuso la llegada de la cinematografía, pensemos en su momento inaugural. La famosa imagen de la proyección de *La llegada del tren a la estación* (1895) de los hermanos Lumière es sobre todo un símbolo, un mito, dentro de la historia de la imagen. La llegada del tren, esta imagen inaugural, funciona como metáfora inequívoca de *otra llegada* no menos imponente, la de la *imagen-movimiento*, la *imagen-tiempo*.¹⁶

¹⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 49. Poco antes de que el cine convirtiese en colectiva la visión de imágenes, el denominado Panorama imperial consistía en reunir en un establecimiento a un público ante un biombo en el que estaban instalados estereoscopios dirigidos a cada visitante. Ante estos estereoscopios aparecía automáticamente imágenes que se detenían apenas y dejaban luego su sitio a otras.

¹⁶ Gilles Deleuze emplea el término *imagen-movimiento* en sus estudios sobre cine para referirse a un estadio determinado en la evolución de la imagen cinematográfica, anterior a al de una *imagen-tiempo*. Explicamos esta diferencia con más detalle en el siguiente epígrafe. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA



Fotograma de la proyección *La llegada del tren a la estación* de los hermanos Lumière.

Al escoger una escena del mundo moderno como primera película de la historia, los hermanos Lumière eligieron además una imagen que en cierto modo era autorreflexiva: no cabe duda de que esa tira de vagones negros que pasa ante nuestros ojos bajo la tracción mecánica no puede sino recordarnos al cinematógrafo y su banda de fotogramas creando la ilusión del movimiento, del tiempo. Pero también, la imagen del ferrocarril funciona como símbolo recurrente de esa visión del tiempo en la era del motor, producto del discurso científico; es Virilio quien la utiliza para describir la aproximación puntal a la duración, basada en una *trayectoria*, afirmando que es en el cine donde se vendrán a confundir los lenguajes del alma humana y el “alma-motor”.¹⁷

Desconocemos, por otro lado, si puede haber un rastro de ironía, si fue consciente la elección del día en que los Lumière mostraron al mundo su invento –el 28 de diciembre, el día de los *Santos Inocentes*– o si tal vez se trate sólo de la burla del azar a la historia: lo cierto es que cuando *La llegada del tren a la estación* fue proyectada en el *Salon Indien* del Gran Café de París, los asistentes se levantaron gritando y salieron en tropel de la

¹⁷ Paul Virilio, *Estética de la Desaparición*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1998, pp. 119-121.

1.2. CINEMÁQUINA: LA LLEGADA DE LA IMAGEN-TIEMPO

sala improvisada, creyendo que aquello era una broma o un acto de brujería y que, en cualquier caso, sus cuerpos estaban en peligro.

Lo que resume esta anécdota es precisamente ese *efecto de choque* que señalaba Benjamin. La imagen se acerca, se viene encima de los cuerpos. Esta *cualidad táctil* posee entonces un efecto de auténtico *shock*; los cuerpos son atropellados y el vértigo se justifica en toda regla. El desplazamiento del significante visual hacia el territorio de la *imagen-movimiento* producirá una transformación en la conciencia humana a un nivel muy profundo. Lo que expresa el público del *Salon Indien* es sin duda el vértigo del tiempo y el estupor ante una nueva clase de presencia que ahora más que nunca tiene que ver con *el fantasma*.

1.2.1. LA MÁQUINA CINEMATOGRAFICA DE LA CONCIENCIA. EL CORTE MÓVIL BERGSONIANO

Hoy la *imagen-acontecimiento* es el *pan de cada día*, digamos que la hemos metabolizado por completo. En un paisaje cuajado de pantallas y dispositivos técnicos, la imagen sobre todo *se usa*, se adentra en el terreno de la costumbre y se aloja en nuestra intimidad, adosándose hasta en nuestros propios cuerpos. Forma ahora una parte esencial de su ontología su movimiento, su sonido, su duración. ¿Cómo imaginar hoy el mundo sin el fenómeno audiovisual de la *imagen-tiempo*? Henri Bergson, filósofo de la duración, describe esta estrecha relación entre psicología y cine, donde el cine actúa como modelo de la conciencia:

La primera vez que vi el cine comprendí que aportaba algo absolutamente nuevo a la filosofía. Nos proporcionaba la capacidad de entender nuestra forma de conocer: de hecho podríamos incluso decir que el cine es, en sí mismo, un modelo de la conciencia. Ir al cine es, por tanto, una auténtica experiencia filosófica.¹

Sin embargo Bergson vio en el cine más bien a un enemigo, vio precisamente el ejemplo de ese “modelo de la conciencia” que él rebatía. Fue Deleuze, en su obra *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983) quien recuperó toda la riqueza del bergsonismo para el cine, extrapolando al medio las concepciones de Bergson sobre la duración. Deleuze acuñó el término *imagen-tiempo* como parte de la evolución compleja del lenguaje cinematográfico, un estadio en el que se venía a

¹ Cit. José Luis Brea, “transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento”, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de Arte de Salamanca, Argumentos 1, Salamanca 2002, p. 19. Cfr. Bergson, “L’ Evolution Creatrice”, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France París, 1959.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

superar la experiencia sensorio-motriz que produce una *imagen-movimiento*, imagen-acción, para, subordinándose a nuevos signos, ir mas allá del movimiento, al territorio del pensamiento. De una “situación motriz” el cine desemboca, después de la guerra, en una situación que Deleuze describe como puramente óptica y sonora, y que expresa una duración como realidad mental, espiritual:

(...) la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción (...) Lo que se establece entre la realidad del medio y de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado.²

El rechazo de Bergson hacia el cine se fundaba en su rechazo hacia las concepciones del positivismo científico en sus intentos de aprehender la duración, de comprender el tiempo. El cine era un dispositivo producto del desarrollo técnico del discurso científico moderno y como tal entroncaba con la tradición que, desde Kepler hasta Newton o Leibniz pasando por Descartes o Galileo, se aproximaba al movimiento mediante un análisis sensible de éste, en el que lo que contaba era la sucesión mecánica de los instantes, un sistema discreto de medición. El cine se basaba en elementos estáticos –fotogramas– para capturar un flujo, y Bergson veía justamente en ello el origen del malentendido que imposibilitaba la aprehensión de la duración.

Frente al *boom* científicista que comienza en las últimas décadas del siglo XIX, Bergson se dedica a deconstruir sistemáticamente y con una gran precisión el universo prefabricado en torno a las concepciones de la duración, y a buscar las formas de replantear el problema del tiempo más allá de la estructura discreta que la ciencia proponía.³ Pues, para Bergson, el

² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, p. 15.

³ En sus obras *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) y *Matière et Memoire* (1896), Henri Bergson, “Matière et Memoire”, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París, 1959. Henri Bergson, “Essai sur les données immédiates de la conscience”, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París, 1959.

1.2.1. LA MÁQUINA CINEMATOGRAFICA DE LA CONCIENCIA

gran error del positivismo a lo largo de su historia en cuanto a la aprehensión del fenómeno temporal había sido el de tratar de captar la duración por medio del espacio y de utilizar para ello, por ende, un sistema de cortes instantáneos –el cine por tanto se le presentaba como la culminación más espectacular de la falsa ilusión de la duración.

En su reflexión, Bergson nos revela cómo el tiempo medido, el tiempo matemático, no es tiempo real, sino su *imagen simbólica* utilizada por nuestra inteligencia en lugar de la duración.⁴ Un instrumento sin duda útil para la vida práctica, pero que escamotea el carácter esencial de aquello a lo que sustituye, el durar. Este “tiempo medido” del logos se define por ser un tiempo homogéneo, discontinuo y espacializado, es decir, concebido *a modo de extensión*. El espacio es el material con que el espíritu constituye el número; el tiempo supuesto de la ciencia es el resultado de representarnos espacialmente la duración a modo de línea indefinida que podría ser infinitamente divisible –y estamos en la vieja paradoja matemática de Zenón. Lo medido no es la duración, ni el movimiento en sí, sino *el espacio* recorrido por el cuerpo:

La línea que se mide es inmóvil, el tiempo es movilidad. La línea está ya hecha, el tiempo es lo que se hace, e incluso lo que hace que todo se haga. Nunca la medida del tiempo se aplica sobre la duración en tanto que duración; se cuenta sólo un cierto número de extremidades de intervalos o de “momentos”, es decir, en suma, de detenciones virtuales del tiempo.⁵

Así que para medir el tiempo tenemos que pararlo. La inteligencia humana sustituye el devenir continuo por una suma de posiciones y el tiempo real por una serie discontinua de momentos. A pesar de que la concepción es vieja, Bergson denominará a esto con el moderno nombre de “mecanismo cinematográfico del pensamiento”.⁶

⁴ Pedro Chacón Fuertes, *Bergson*, Editorial Cincel, Madrid, 1988.

⁵ *Cit.* Pedro Chacón Fuertes, *Bergson*, p. 59. *Cfr.* Bergson, “La Pensée et le mouvant”, *Oeuvres*, pp. 1254-1255.

⁶ Bergson, “L’ Evolution Creatrice”, *Oeuvres*, p. 725.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Sin embargo, esta *esencia cronofotográfica* ligada al discurso científico, que lo abocaba a una rigidez estática mas cercana al *tableau* o, incluso, al teatro como cuadro, se adhirió al cine sólo en sus comienzos. En su estadio primitivo, la imagen cinematográfica, más que ser *imagen-movimiento*, *estaba en movimiento*. La cámara estaba inmóvil y el plano se espacializaba a la vez que el tiempo de la toma se asimilaba con el de la proyección. Era sobre este estadio primitivo del cine sobre el que se ejercía la crítica bergsoniana. En relación con ello Deleuze dice que “la esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo”.⁷ Será más adelante cuando el cine muestre su verdadera naturaleza, dejando el plano de ser una categoría espacial para volverse temporal. Para Deleuze es el bergsonismo el que nos da una visión *del universo como cine en sí*, como metacine, en su concepción de la duración como sistemas de cortes móviles –el plano cinematográfico–, perspectivas temporales que se corresponden con la sucesión de los movimientos del universo. Esta será la idea fundamental que recorre el riquísimo análisis del cine que efectúa Deleuze. En virtud de ello “se dirá que el plano actúa como una conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana”.⁸

Si Bergson insistía en que el empeño de la reconstrucción del movimiento mediante posiciones en el espacio –cortes inmóviles que reflejan instantes en el tiempo– desembocaba claramente en una frustración, en un falso movimiento, en una imposibilidad, pues el resultado será siempre el de la idea abstracta de una sucesión –y el movimiento se efectuará siempre *en el intervalo*, y por tanto a nuestras espaldas, fuera de la representación–, Deleuze en cambio señala el momento en que el cine evoluciona y conquista su propia esencia:

(...) la evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría

⁷ Gilles Deleuze, *Op. cit.* pp. 15-16.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

1.2.1. LA MÁQUINA CINEMATOGRAFICA DE LA CONCIENCIA

espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*.⁹

El cine supera de este modo el movimiento abstracto que la percepción crea entre dos cortes inmóviles. El plano ya no es espacial, sino que ha pasado a ser una categoría temporal que nos da una imagen-movimiento en sí misma, un auténtico signo temporal. Si para Bergson el cine era la tentativa que llevaba la ilusión del falso movimiento a su punto culminante, Deleuze señala cómo en la tesis de *Materia y memoria* (1896) hecha pública tan sólo un año después de la revelación oficial del cine,¹⁰ Bergson ya había descubierto la existencia de cortes móviles o de *imágenes-movimiento* –y más profundamente, de *imágenes-tiempo*– profetizando así el devenir del cine, su esencia.

Para Bergson la confusión entre el tiempo real y el tiempo medido – el hecho de encerrar al tiempo en una *jaula geométrica*, de medirlo de un modo puramente espacializado– arrastraba implicaciones de tanto peso como abocarnos a una concepción mecanicista de la vida que hace imposible la libertad humana. Pues esta concepción lineal del tiempo medido es la que nos impide ver la verdadera naturaleza del tiempo, esto es, lo que difiere, lo que cambia. Nos hace ver tan sólo diferencias de grado donde hay diferencias de naturaleza. Y la duración es siempre *el lugar en medio de las diferencias de naturaleza*, es incluso el conjunto y la multiplicidad de las mismas; al contrario que el tiempo medido del logos, su tiempo es heterogéneo, continuo. En él no hay más que diferencias de naturaleza, cualidades que cambian continuamente –mientras que el espacio no es más que el conjunto de la diferencias de grado, de lo mesurable, de lo discontinuo, de lo extensivo.

El tiempo real se escapa –según Bergson. Se fuga por los agujeros de la red que tiene la ciencia. Es ese “tiempo real” lo que Bergson denomina *duración* –justamente la diferencia, el diferir de sí mismo, la alteración. De

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Nos referimos a la ya mencionada proyección inaugural de los Lumière en 1895.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

este modo Bergson no asimila continuidad a homogeneidad como tenderíamos a pensar,¹¹ y no encuentra dificultad alguna para conciliar los dos caracteres que para él son fundamentales en la duración, la continuidad y la heterogeneidad.

Por otro lado, al equiparar Deleuze el corte móvil bergsoniano con el plano cinematográfico, el cine se torna un instrumento poderoso, que adquiere la capacidad única de mostrarnos esa imagen del tiempo, ese diferir.¹² Deleuze nos revela el modo en que, para una comprensión del bergsonismo, es sumamente importante entender esta *multiplicidad cualitativa y continua* frente a la cuantitativa y numérica, un tipo de multiplicidad que pertenecería únicamente al dominio de la duración, pues según él la duración no es ya meramente lo indivisible, sino *lo que se divide cambiando de naturaleza*, lo que sólo se deja medir *variando de principio métrico* en cada estadio de la división.

Bergson se propuso dar a la ciencia moderna la metafísica que le correspondía, que le faltaba. Pero las artes también deberán cumplir esta conversión; y la fotografía y el cine tendrán un papel decisivo que desempeñar en el nacimiento y formación de ese nuevo pensamiento. Para Deleuze “Bergson hace posible otro punto de vista sobre el cine, el cual no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de una nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar”.¹³

¹¹ Gaston Bachelard en cambio, en su obra *La dialéctica de la duración* desarrolla una tesis en contra de la continuidad bergsoniana, tiende a asimilar heterogeneidad a discontinuidad y continuidad a homogeneidad partiendo sin duda de una concepción espacializada del tiempo. Cfr. Gaston Bachelard, *La dialéctica de la duración*, Editorial Villalar, Madrid, 1978.

¹² Bachelard en cambio, parece no admitir el concepto de multiplicidades continuas que es tan importante en Bergson, pues determina la idea de alteridad, que está basada en esta multiplicidad cualitativa. Cfr. Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 38.

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 21.

1.2.2. EL CORTE INMÓVIL. LA SUSPENSIÓN DE LOS INSTANTES CUALESQUIERA

Hemos visto en el epígrafe anterior cómo el cine deviene velozmente el “órgano de una nueva realidad”. El ojo para acceder a ella es la cámara “a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana” –dirá Deleuze– que nos conduce atravesando la duración por los cortes móviles, constituyendo un *plano-conciencia*. Pero debemos reparar, por otro lado, en el dispositivo físico-técnico por el que se filtra esa nueva realidad. Hay un hecho que debemos tener en cuenta, y que determina la verdadera estirpe tecnológica del cine sellando una relación intrínseca, no ya con la fotografía, sino con un tipo particular de fotografía: la instantánea.

No debemos olvidar que el corazón del cine es cronofotográfico – fotografías instantáneas tomadas de manera equidistante en el tiempo cronológico. Son por tanto los cortes inmóviles propios de la instantánea fotográfica los que componen su tejido. Ello es determinante, porque la fotografía instantánea vino a aportar un elemento tremendamente novedoso, que albergaba el gran signo epocal, aquel fin de las singularidades, pero ahora ya no referido a los objetos, sino a los instantes mismos, a la memoria del tiempo. Este hecho, esta manera novedosa de aproximación al movimiento mediante la instantánea afecta en sí mismo al estatuto del movimiento y, por ende, del tiempo.

Bergson distinguía dos maneras de reconstrucción del movimiento, dos tipos de ilusión. La forma antigua, que hace referencia a las Formas o Ideas, donde el movimiento es un *orden de las poses* o de los instantes privilegiados, y se sintetiza en elementos formales trascendentes, como en la danza, con su punto culminante, momento esencial que basta para caracterizarlo. Y la moderna, donde el movimiento se reconstruye mediante

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

instantes cualesquiera, no ya a partir de elementos formales trascendentes –*poses*– sino a partir de elementos materiales inmanentes –*cortes*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa ahora un análisis sensible de éste. De este modo, tal y como expusimos anteriormente, la concepción científica moderna aspiraba a considerar el tiempo como una variable independiente; la sucesión mecánica de *instantes cualesquiera* reemplazaba ahora el orden dialéctico de las poses. El cine, explica Deleuze, es sin duda el último hijo de este linaje.¹ Pero era ésta una evolución que arrastraba a la totalidad de las artes consigo y cambiaba en profundidad el estatuto del movimiento, inclusive en la pintura. Con más razón, la danza, el ballet, o el mimo evolucionan en el sentido de abandonar el orden de las poses y responder a una repartición de los puntos o los momentos de un acontecer.

De este modo Deleuze desecha la idea que señala a los sistemas arcaicos de proyección o las sombras chinescas como estirpe tecnológica del cine, para atribuir la condición determinante de éste a la fotografía instantánea, ese corte de un *instante cualquiera* –no la fotografía de pose, que pertenecería a otra familia. Junto con ella, la equidistancia de los cortes y su reenvío al soporte del film, unido por último a la generación de un mecanismo de arrastre de las imágenes –“las uñas de Lumière”– completarían su legítima genealogía. Así el cine constituye un sistema que reproduce el movimiento en función del *momento cualquiera*:

El instante cualquiera es el instante que equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera.²

Sin duda la captura del *instante cualquiera*, indiferenciado, es una idea que se encuentra en sintonía con aquella marca epocal que supuso la serialidad mecánica alcanzada por reproductibilidad técnica, y que nos trasladó a la condición de lo múltiple. La cotidianeidad moderna se tornó llena de momentos reproductibles por igual. La memoria tenía un nuevo

¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, pp. 16-18.

² *Ibid.*, pp. 19-20.

órgano, que se volvió hacia el tiempo de lo repetitivo y la vida cotidiana. El mecanismo de fijación de la memoria dejó de ser selectivo, de operar en el modo ceremonial conmemorativo que se daba en función de marcas singulares, de grandes acontecimientos, como había ocurrido antes con las artes clásicas de la fijación –con la pintura, con la escultura–, para volverse ahora meramente hacia el devenir del tiempo, hacia los instantes cualesquiera. La reproducción de lo cotidiano se tornó entonces una práctica popular orientada a la masa.

Si bien la fotografía instantánea como práctica popular se generaliza durante los años 50, se trata del resultado de un proceso que tiene su inicio muy temprano, en los albores de la fotografía. Desde finales de siglo XIX y comienzos del XX, George Eastman, fundador de la *Kodak*, se dedica a investigar sobre las posibilidades populares de la fotografía, sobre la fotografía como práctica orientada a la masa. Inventó la película flexible, y en el año 1900 saca al mercado la *Brownie*, una cámara que costaba sólo un dólar y cuyo lema publicitario era: "usted sólo dispare, nosotros nos encargamos del resto". La *Kodak* era la abanderada de la instantaneidad más pura, en la que la ausencia de especialización técnica, la "facilidad", formaba parte de ese "plan de automatismo" en la captación del tiempo. Esta práctica de aficionados y su uso específico del medio se convierte en un fenómeno de masas significativo que aportará todo un nuevo caudal de experiencia.

Un nuevo caudal de experiencia que, en virtud de ese automatismo de los *instantes cualesquiera* abrió la visión a lo que Benjamin denominaría *inconsciente óptico*. "La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación".³ Es este empequeñecimiento de la cámara, del nuevo órgano de la visión, lo que le brinda su capacidad de penetración en lo real, el poder de llegar a esas imágenes "fugaces y secretas" que son capaces de golpear la conciencia.

³ Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 82.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia.⁴

Como consecuencia del inconsciente óptico “la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros”,⁵ afirma Benjamin. Los extremos *magia-técnica* se encuentran en una extraña reunión por medio de ese materialismo místico benjaminiano que Brecht detestaba.⁶ La fotografía libera con sus medios auxiliares la potencia del inconsciente óptico del mismo modo que, paralelamente, el psicoanálisis nos revela nuestro inconsciente pulsional. De nuevo, de la misma manera que ocurría en el cine, donde la noción de presencia había adquirido un aspecto puramente psicológico que lo ponía en contacto con el territorio del fantasma, lo que el inconsciente óptico pone en juego pertenece al mismo ámbito psíquico:

Dotaciones estructurales, texturas celulares, con las que acostumbran a contar la técnica, la medicina, tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. A la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica.⁷

⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Cfr.* Jesús Aguirre, “Interrupciones sobre Walter Benjamin”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

¿Pero que había en esas imágenes “fugaces y secretas” que lograban suspender el sentido hasta el punto de encontrarse con lo mágico?. Era esa chispa de azar, de aquí y ahora, con que la realidad se entrometía en la superficie perfecta y construida de la imagen, lo que le confería al nuevo órgano sus potencias como vidente, como *augur*. Una chispa que, tal y como describe Benjamin, nos brinda, de manera misteriosa, una visión coagulada del tiempo –pasado, presente, futuro– una imagen que puede ser *leída* pero como un vidente leería los signos de las cartas, desde el presente hacia el pasado, como memoria del futuro.

Si el azar tiene algo de terrorífico es porque representa el afuera del pensamiento, lo que no está dado; es *lo abierto*, que se manifiesta como contingencia.⁸ Cuando el azar irrumpe, *el todo*, como interioridad del pensamiento, se viene abajo; la fuerza del afuera nos penetra, nos agarra, atrayendo el adentro hacia sí. Es la proyección de ese punto en el afuera, como consecuencia del automatismo mecánico, la que confiere a la imagen esa exención del sentido, cortocircuito que viene a mostrarnos un signo del tiempo.

En ese sentido, la fotografía, a consecuencia de su automatismo, no será ya un *arte de la retención* tal y como lo era la pintura –de la fijación o congelación del tiempo señalado, mediante una síntesis que lo eterniza–, sino el núcleo mismo de lo cinematográfico, su corazón, el corte inmóvil que despliega ahora un *arte de la suspensión*, es decir, una forma específica de tiempo psicológico. La coagulación de los momentos no responde ya a una fijación eterna del instante elegido, singular, sino a una espera, a un suspenso, a un retraso del instante cualquiera, una dilación del flujo de lo que acontece por medio de cortes inmóviles. La cámara fotográfica y su corte inmóvil trae un modelo temporal psicológico específico; una imagen de suspense, la imagen del presentimiento.

Por otro lado, esta suspensión o denegación del flujo temporal, pone en marcha sin duda un efecto que es propio del repertorio barroco y sus artes

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pp. 233-234.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

simulatorias. Así, es Severo Sarduy quien señala a la fotografía –ese arte donde toda factura ha sido anulada por la técnica– como el culmen del *trompe l’oeil*.⁹ Pues la fotografía reclama el estatuto absoluto de realidad, no lo hace ya al modo espacial de los frescos de las villas imitando puertas y ventanas inexistentes, sino en una modalidad temporal, como ventana en el tiempo. No obstante, lo que viene a presentarnos ese corte en el tiempo es, más que un *trompe l’oeil*, una anamorfosis –ese punto en que el sistema de la perspectiva bascula y va a caer en lo ilegible.

Una anamorfosis temporal, referida a los cortes inmóviles que se tornan inquietantemente ilegibles. El espectáculo del barroco, afirma Sarduy, “pospone, difiere al máximo la comunicación del sentido gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad”.¹⁰ Mecanismo de la suspensión y de la espera que nos brinda en el corte inmóvil de la instantánea una superficie cuyo sentido ha sido “chamuscado por el azar” y que en virtud de su ambigüedad inquietante “exigen una recepción en un sentido determinado (...) puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino”.¹¹

Es Benjamin quien señala esta nueva forma temporal del suspense como aspecto intrínseco del medio fotográfico, en relación con su vaciamiento de sentido. En referencia a esto mencionaba el modo en que las instantáneas de Atget del París de 1900 devenían auténticas escenas del crimen.¹² En aquellas imágenes el sentido se encontraba “en suspenso”. París aparecía, de modo inquietante, absolutamente vacío, sin ningún rastro humano. Reflejaban, según Benjamin, el proceso histórico por el cual el *valor cultural* de la imagen cede a su *valor exhibitivo*. Este momento en que la imagen empieza a precisar de una recepción en un sentido determinado supone el origen del pie de foto, la leyenda que se incorpora a la fotografía, ese enunciado que trata de anclar el significado de la imagen y de dotarla de

⁹ Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1982, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 31.

¹² *Ibid.* pp. 31-32.

una lectura unívoca. Las imágenes desposeídas de su valor cultural, se convertían en lugares vacíos, fragmentos inconexos donde sólo quedaban los restos interrogantes, los indicios que demandaban una interpretación y donde el sentido *espera* ser reinsertado para ubicar y recontextualizar el discurso de la imagen:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice – descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía” se ha dicho, “será el analfabeto del futuro” ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?¹³

De este modo el texto que la acompaña deviene “testimonio” tejido en torno a una “prueba”, es decir, deviene el sentido que se otorga lo que la imagen ilustra. Es cuando la imagen ha golpeado la conciencia precipitándola a la denegación del sentido cuando interviene la leyenda.

¹³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, p. 82.

1.2.3. LA TEMPORALIDAD DEL FANTASMA. UNA APROXIMACIÓN AL CORTE FOTOGRÁFICO

Decíamos que la modalidad de presencia que se manifestaba a través del cine y también en la fotografía poseía una cualidad psicológica que la desplazaba al territorio del fantasma. Si bien en el cine esa presencia devenía presencia fantasmal en virtud de su propio efectismo, de ese efecto de movimiento, *sensoriomotor*, que hacía presentes cuerpos que estaban ausentes, en cambio el corte inmóvil fotográfico se adentraba en el territorio del fantasma, del mismo modo que en el psicoanálisis, vía su automatismo. Allí donde el azar penetraba, como punto proyectado del afuera de la conciencia, desataba la potencia del inconsciente, en este caso del óptico.

El corte inmóvil, que opera la coagulación del tiempo, su suspensión, nos ofrece la experiencia de un tiempo psicológico específico, una *imagen-tiempo* peculiar en la que la fotografía participa, y de la cual el cine, en su evolución, tomará cumplida nota. Un tiempo psicológico que pertenece a la temporalidad propia del fantasma.

Preguntemonos qué mecanismos se ponen en juego en este *arte del suspenso*, y qué queremos expresar bajo la idea del “tiempo del fantasma” y su ámbito psíquico, que en el epígrafe anterior relacionábamos con la potencia del inconsciente óptico que la instantánea fotográfica y su automatismo desataba.

Se da bajo la suspensión, primero que nada, como ya vimos en el epígrafe anterior a la luz de los comentarios de Walter Benajmin, a una poderosa *denegación del sentido* que implica una necesidad de recontextualización, la necesidad de un “testimonio”, de una leyenda tejida en torno a una imagen como “prueba”. Pero debemos señalar que bajo este mecanismo

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

de suspensión no subyace una negación, sino una suerte de *neutralización* en donde el sentido no se destruye, sino que *se suspende*, se aplaza.

Es este aspecto esencial del corte fotográfico el que quisiéramos aquí observar con más detalle. Nos resulta, en este sentido, particularmente interesante el rico análisis que efectúa Deleuze en torno a la obra literaria de Leopold von Sacher-Masoch, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1967),¹ que, según Jacques Lacan, es “incuestionablemente el mejor texto que jamás haya sido escrito. El mejor texto comparado a todo lo que ha sido escrito sobre este tema en psicoanálisis”.²

En dicho texto, Deleuze aborda la separación del tradicional tándem clínico del sadomasoquismo, demostrando la falsa complementariedad de estas dos formas (sadismo y masoquismo) y definiéndolas como entidades heterogéneas, con mecanismos diferenciales. Para ello Deleuze se sitúa fuera de la clínica, en el punto literario que da nombre al síntoma, abordando una aproximación a los valores literarios de Sade y Masoch para despejar las respectivas originalidades artísticas. El autor pone en evidencia la estrecha relación que se da, dentro de la constelación masoquista, entre la suspensión, el fantasma, y el fetiche, señalando la construcción del objeto parcial –del fetiche– como *un plano coagulado*, una fotografía, una fragmento de imagen congelado.

Además revela cómo tras este mecanismo de denegación opera una “impugnación de la legitimidad de lo que es”, sometido a una suerte de suspensión, de neutralización productiva, que es “apta para abrir ante nosotros, más allá de lo dado, un nuevo horizonte no dado”.³

Deleuze afirma que fue Masoch quien introdujo el *arte del suspense* en la novela como mecanismo novelesco en estado puro.⁴ Desde luego es

¹ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Mutaciones. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001.

² Cfr. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, libro 14. La lógica del fantasma*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 37. Aunque no podemos pasar por alto que Poe, entre 1840-50, cuando Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895) es aún un niño, desarrolla el corpus central de su obra de misterio,

notable el modo en que, en sus novelas, todo culmina en el suspenso y las acciones se cuajan en una suerte de *fijación fotográfica* que evidencia cómo la intensidad *masoquista* se circunscribe en gran medida dentro de la experiencia temporal específica de la espera y del suspenso. Así refiriéndose a Sacher-Masoch afirma:

Como él las ve, las artes plásticas eternizan sus temas dejando en suspenso un gesto o una actitud. Esa fusta o esa espada que no se inclinan, esa pieles que no se abren, ese tación que no termina de abatirse, como si el pintor hubiese renunciado al movimiento tan sólo para expresar una espera más profunda, mas próxima a las fuentes de la vida y de la muerte. La afición a las escenas coaguladas, como fotografiadas, estereotipadas o pintadas, se manifiesta en las novelas de Masoch con el más alto grado de intensidad.⁵

Escenas “fotográficas”, imágenes reflejadas y congeladas que revelan el suspenso como *Ideal* de la imaginación pura. A través de este mecanismo de la espera en estado puro, la constelación masoquista producirá todo un *arte del fantasma*, un arte que se despliega en el territorio “ideal” del sueño.

Se trata, indica Deleuze, de una *denegación idealizante*, que hace valer los derechos del ideal contra lo real. Y sin embargo el suspenso también actúa sobre lo ideal, y si sus efectos operan la neutralización de lo real, también el ideal queda suspendido en la interioridad pura del fantasma:

La denegación, el suspenso, la espera, el fetichismo y el fantasma forman la constelación propiamente masoquista. Lo real, como hemos visto, está afectado, no por una negación, sino por una suerte de denegación que lo hace pasar al fantasma. El suspenso cumple la misma función con respecto al ideal y lo introduce en aquél. En cuanto a la espera, es la unidad ideal-real, la forma o la temporalidad del fantasma. El fetiche es el objeto de éste, el objeto fantasmático por excelencia.⁶

un despliegue magistral de un arte del suspense que lo llevará a ser el inventor del relato corto y precursor del relato detectivesco. Volveremos sobre Poe más adelante.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Detengámonos en este punto, donde interviene el fetiche. La espera, la forma propia que abre el *tiempo del fantasma*, tiene al fetiche por su objeto, el *objeto fantasmático*. Una aproximación de Deleuze a Freud nos da una idea del mecanismo, y nos indica que el fetichista elegiría su fetiche según el último objeto que vio, siendo niño, antes de advertir la ausencia del falo femenino –por ejemplo, el zapato para una mirada que asciende a partir del pie. El retorno a ese punto de partida, afirma Deleuze, le permitiría preservar legalmente la existencia del órgano impugnado:

Así pues el fetiche no sería de ninguna manera un símbolo, sino una suerte de plano fijo y coagulado, una imagen congelada, una fotografía a la que volveríamos una y otra vez para conjurar las incómodas consecuencias del movimiento, los incómodos descubrimientos de una exploración: el fetiche representaría el último momento en el que todavía fuera posible creer...⁷

Así, el fetichismo se define estructuralmente como un proceso de denegación y suspenso. Como coagulación en una imagen, en un plano fotográfico, pues se trata de movimiento denegado, extraído de su discurrir, de su sentido para abrir un *tiempo para el fantasma*, aquel que está en el horizonte de lo “no dado”, en el territorio de la imaginación y el sueño, donde se hacen valer los derechos del ideal contra lo real.

Pero además tengamos en cuenta que el fetiche, *objeto parcial*, se erige en virtud de esa *extracción* del flujo temporal, de su discurrir, es decir, en función de su *separabilidad* con respecto a un todo. El fetiche es el fragmento, la marca de lo separable, una imagen desmembrada de la totalidad. No cabe duda de que este *acto del recorte* es el fundamento por excelencia del acto fotográfico.

Por otro lado, es evidente que el uso de la propia luz como instrumento de aislamiento y separación (de erección) supone toda una tradición que podríamos denominar “caravaggiesca”. Es Severo Sarduy quien traza una relación muy interesante entre la luz y el proceso de construcción y exhibición del objeto parcial. La relación que establece entre

⁷ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, p. 35.

la *luz*, *separación* y *fetiché* nos remite a un aspecto que también es puramente fotográfico; “si el fetiché fascina al exhibirse, es porque siempre se presenta como fantasma de lo separable, de lo que se puede arrancar” – dice Sarduy.⁸ Pero es ésta una violencia “que preside solamente la elección y la erección del fetiché como tal”.⁹

Tal y como señala Severo Sarduy, igual que el argot de la droga (donde “fijarse” equivale “pincharse”), la fijeza, el plano coagulado del corte inmóvil fotográfico, arrancado del flujo del acontecer, a la vez que inmoviliza, alucina “No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más *high* que el de la foto”.¹⁰

En resumen, amparados por la lectura que Deleuze realiza en torno a la constelación masoquista y su experiencia temporal particular, hemos visto cómo el corte inmóvil fotográfico, esa fracción desmembrada de la totalidad, indicio en suspenso, forma parte de un mecanismo complejo y productivo de denegación. Volveremos sobre este aspecto en epígrafes posteriores, especialmente a lo largo de los capítulos 2 y 3, donde trataremos de analizar en profundidad esta noción de *suspensión* que aquí sólo hemos esbozado, al tratar de definir las cualidades básicas del corte fotográfico ahondando en la noción de *fantasma* o *presencia* que, decíamos al comienzo, propicia la llegada de una *imagen-tiempo*.

⁸ Severo Sarduy, *La simulación*, pp. 57-58.

⁹ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰ Severo Sarduy, *Op. cit.*, p. 59.

1.2.4. EL ENSANCHAMIENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO

Analizaremos en este epígrafe, partiendo de la noción benjaminiana del *pie de foto* o leyenda –que ya introducíamos en el epígrafe 1.2.2.– el modo en que se desarrolla una relación de tensión entre la palabra y la imagen, que afectará tanto al cine como a la fotografía.

Veremos cómo el hecho narrativo, concebido en sí mismo como una modalidad de la representación se insertará en el desarrollo de la imagen técnica. Pero observaremos cómo no constituirá un *a priori* de la imagen, no será una condición anterior a ella, sino que se *desprenderá a posteriori* de las imágenes, de una *materia no lingüística* o *protolenguaje* –que denominaremos bajo el término deleuziano de “enunciable”. Así podremos advertir cómo la narratividad encontrará en el medio fotográfico y en el cinematográfico un nuevo territorio donde insertarse y evolucionar, situándose más allá de los esquemas orgánicos propios del lenguaje.

Dijimos en epígrafes anteriores que, en palabras de Benjamin, la cámara se había “empequeñecido”, se acercaba a las cosas y tenía el poder de penetrar la realidad. Los *instantes cualesquiera* abrieron el campo de significante visual a un nuevo tipo de experiencia, y, consecuentemente, dado que narrar es esencialmente transmitir experiencia, a un nuevo tipo de narración. Relatos que ya no atendían a los momentos señalados de la historia, que no se constituían en síntesis de las verdades eternas, sino que se construían como *microhistorias*, fragmentos que apresaban la textura de una realidad cotidiana, repetitiva, una realidad para la masa, el público, una *realidad cualquiera*.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

La narración visual, hasta ahora condenada a la estaticidad de las artes tradicionales de la pintura o la escultura, encontró un nuevo horizonte en la *imagen-tiempo*. La pintura, por su parte, seguirá su camino hacia la superficie material desligándose del relato, volviéndose muda, antinarrativa, y tautológica. Pero tanto en el cine como en la fotografía, la narratividad operará de una manera diferente, pues, mediada ahora por los aparatos, se dará en un espacio donde el mecanismo ha penetrado por completo.

Ya los primeros registros de la historia del cine fueron pequeñas historias, escenas cotidianas: la llegada del tren a la estación, la salida de los obreros de la fábrica. Si el cine se acerca más que nadie a la “textura de la vida” es porque su lenguaje traduce de una manera que no tiene precedentes las formas de la percepción humana, esa “mezcla de la conciencia con el mundo” que describía Merleau Ponty.¹ El cine y sus cortes móviles se erigían como el *órgano de una nueva realidad*, a la que accedíamos a través del *ojo-cámara*. La fotografía y su corte inmóvil nos abrían al fantasma de lo indeterminado, al intervalo donde lo fortuito se filtraba en la textura de lo real forzando la imagen, mostrándonos a través del ojo mecánico una visión del tiempo. Un ojo que es “a veces humano, a veces inhumano o sobrehumano”.² En virtud del montaje se constituirá un auténtico *plano-conciencia*, y en virtud del automatismo del instante cualquiera y de la apertura hacia el inconsciente óptico, se producirá una suspensión del sentido que nos adentrará en una nueva temporalidad que es propia del fantasma. Todas estas nuevas potencias de la imagen técnica operarán un cambio cualitativo del elemento narrativo, que, como veremos, superará su circunscripción a un enunciado lingüístico articulado.

Habíamos analizado en el epígrafe anterior, en relación con la aparición del pie de foto, cómo se producía una nueva aproximación entre la palabra, lo discursivo, y la imagen. Esta inserción de la leyenda se daba sobre todo en base a una carencia, a una necesidad, diríamos que urgente, de reinscripción del corte fotográfico –que se presentaba como una masa

¹ Maurice Merleau-Ponty, “El cine y la nueva psicología” (conferencia dada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 2000, pp. 89-105.

² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 38.

asignificante– en un circuito de sentido, fuera cual fuera. Así, la imagen en cierto modo se “domaba”, se “acomodaba” a las directrices del texto, pasaba a ser la ilustración o la *prueba* de aquello de lo que el texto daba *testimonio*. Trataremos de ver en este epígrafe cómo esta situación de tensión entre lo visual y lo enunciado, encontrará su correlato dentro de la propia evolución del cine.

La imagen fotográfica, como vimos, era en sí un corte coagulado, sólo podía mostrar los fragmentos desmembrados de una “escena del crimen” cuyo sentido se aplazaba. La palabra, el testimonio, verdadero o falso, venía a superponerse sobre la brutalidad que la imagen mostraba. Según Benjamin, de lo que esta situación era prueba, lo que esta imagen vacía reflejaba, era un proceso histórico: el de la secularización del valor cultural asociado a la imagen. La pérdida o sustitución de aquel valor cultural definido por el aura en provecho del crecimiento y la modificación cualitativa de su valor exhibitivo, asociado con su reproductibilidad.³ Al profundizar en la lectura de Benjamin pudimos constatar cómo la aparición de la leyenda asociada a la imagen fotográfica –el hecho de la reinscripción de la palabra en la imagen– respondía sin duda a una necesidad. Pues el nuevo carácter fragmentario de la imagen, unido a su también nueva potencia exhibitiva debida a su condición reproductible, propiciaba una descontextualización de lo visual que no tenía precedentes. Las imágenes eran de pronto inquietantes, estaban vacías de sentido, desamuebladas. Semejaban jirones de realidad viajando a la deriva, en una nueva e inquietante ubicuidad de lo visual. Vestigios de una presencia que demandaba un significado, lugares abandonados solicitando un enunciado, un relato que los hiciera inteligibles.

El enunciado breve que acompaña a la imagen, dotándola de un contexto reducido, encapsulado, hará las veces de guía para hacer del receptor un “lector”. Así describe Benjamin el proceso de aparición del *pie de foto*, proceso que, además, extrapola al cine en cuanto al carácter discursivo –y a la vez autoritario– del montaje:

³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 31.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tienen un carácter muy distinto al del título del cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.⁴

Como vemos, lo que Benjamin describe es una relación de tensión, problemática, que tiene que ver con la circunscripción reductora del potencial de la imagen a su mera función lingüística. La leyenda “incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida”,⁵ afirma Benjamin refiriéndose sin duda al movimiento reductor que supone asociar la imagen –y su potencial abierto y polisémico– a un significado unívoco, que siempre habrá de ser interesado, ideológico. El texto –ya lo sabemos por la historia Moisés y sus tablas– tiende a ser *reificante*, a hacerse piedra, ley.

Es precisamente este punto de tensión que se produce entre el corte inmóvil fotográfico y la palabra, la dirección problemática en la que Benjamin elige finalizar su célebre texto “Pequeña historia de la fotografía” (1930). Dicha problemática, según él mismo afirma, sintetiza y refleja en gran medida las tensiones históricas del primer tercio del siglo XX. Pero recordemos este fragmento antes citado, pues nos interesa ahora analizarlo centrándonos en una figura que introduce, la del *vidente*:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y

⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁵ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 82.

1.2.4. EL ENSANCHAMIENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO

sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. No en balde se han comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice– descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía” se ha dicho, “será el analfabeto del futuro” ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? Son estas cuestiones en las que la distancia de noventa años que nos separan de la daguerrotipia se descarga de sus tensiones históricas. En la reverberación de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.⁶

Reparemos en que el fotógrafo es descendiente del *augur*, es un “vidente”. Así observamos cómo Benjamin vuelve a insistir, en este párrafo final de cierre de su conocido texto en torno a la fotografía, en una “potencia mágica” –que ya comentamos en el capítulo 1.2.2. Una potencia en relación con ese poder autómatas del nuevo órgano de visión, y su apertura a un inconsciente óptico. Suspense, espera y presentimiento. Apertura al afuera por la chispa del azar. Extremo donde magia y técnica se juntan, que parece despertar una potencia renovada del pensamiento y del espíritu, una visión del tiempo en estado puro.

Será Deleuze quien retome esta idea de la “videncia” para el cine, y lo hará en ese mismo sentido de “leer la imagen” que Benjamin demanda. Según Deleuze, para el ojo del vidente, como para el del adivino, lo que hace del mundo sensible un libro es su “literalidad”. La fórmula de Godard “no es sangre, es rojo” cesa de ser únicamente pictórica y cobra un sentido propio del cine.⁷ La importancia de volverse visionario o vidente radica entonces, según Deleuze, en la posibilidad de arrancar una verdadera “lectura” a la imagen, en superar el tópico que la oculta, el significante despótico que subsume su sentido. “No se sabe hasta dónde puede llevar una verdadera imagen”,⁸ afirma Deleuze.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 36-38.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Desplazar la leyenda impuesta, el contexto reducido que produce una veladura de la imagen que no permite leer de verdad en ella, ésa es entonces la función que al vidente le es dado desarrollar: sumergirse en una *literalidad de la imagen*. No cabe duda de que la figura del *visionario* o el *vidente* es una noción que condensa en gran parte el potencial liberador que Deleuze veía en el cine, y que viene a responder a la pregunta ¿por qué Deleuze se dedicó a elaborar un amplio estudio sobre las imágenes y los signos del cine?

Pues El *vidente* nos remite a la concepción central de Deleuze en sus estudios sobre cine, a saber, aquella que asimila la filosofía, el pensamiento, con el cine, y que se basa *en la posibilidad de extraer pensamientos directamente a partir de imágenes*, en acceder a una verdadera *lectura de la imagen*. Así podemos verlo en una conversación con Serge Daney:

¿Por qué a tanta gente le da por escribir sobre cine?... esa pregunta vale tanto para ustedes como para mí. Me parece que el cine encierra muchísimas ideas, y lo que yo llamo ideas, son imágenes que dan que pensar. Despejar las ideas cinematográficas supone extraer pensamientos sin abstraerlos, tomarlos desde su relación interna con las imágenes-movimiento.⁹

Era éste el modo en que reflejaba Deleuze su relación con el cine, pues bajo su visión, la forma en que el pensamiento opera es mediante *imágenes-movimiento*, y a ello se debe su empeño en acercar la filosofía al cine, en despejar esas “ideas cinematográficas”. Pero ahondemos algo más en la noción de *videncia* en Deleuze, ya que dicha noción supone un nexo con el apunte de Benjamin, y parece albergar alguna respuesta sobre esa relación de problemática entre lenguaje e imagen con la que Benjamin finaliza su análisis de la fotografía.

⁹ *Cit.* Jorge Svartzman, “Consternación en Francia tras el suicidio del pensador Gilles Deleuze”, diario *El Mundo* [en línea]. World Wide Web document, URL: <[http:// www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/11/07/cultura/598442.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/11/07/cultura/598442.html)> [Consulta: 21-04-2009]. La cita del artículo hace referencia concreta a una conversación de Deleuze con Serge Daney, crítico de cine del diario *Libération*, fundador de la revista *Trafic* y redactor jefe de *Cahiers du Cinema*.

Cuando después de la II Guerra Mundial el cine en su evolución alcanza nuevos tipos de signos cinematográficos (que Deleuze denomina *opsignos*, refiriéndose a los signos ópticos y *sonsignos*, refiriéndose a los sonoros), superando los encadenamientos de imágenes *sensoriomotores*, es decir, referidos al movimiento y a las acciones, el cine accede a una *imagen-tiempo*, que se da como una situación óptica y sonora pura. La *imagen-tiempo* y sus variantes ya no se basa en acciones, sino que deviene una *descripción*: la imagen se ha cristalizado, dice Deleuze, es una *imagen-cristal*.¹⁰ Ya no se prolonga en la acción, ahora no vale más que por sí misma. Y en ella, afirma Deleuze, el vidente “VE, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es ‘¿qué es lo que hay para ver en la imagen?’ (y no ya ‘¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?’)”.¹¹

Devenir *visionario* o *vidente* significa alcanzar la potencia de una imagen que piensa, conseguir, tal y como el *augur* lee los signos de sus piedras, *leer la imagen*, ahora cristalizada, que se hunde por debajo del texto para adquirir la profundidad de una *imagen-tiempo* directa. El vidente accede a una situación puramente óptica y sonora que es una *imagen-pensamiento*. Pero además el vidente es capaz de ver el tiempo mismo en el cristal. Tal y como señalaba Benjamin y como citamos en el epígrafe 1.2.2., cuando describía el modo en que era posible “vislumbrar al futuro anidando en el pasado”.¹² El vidente, relata Deleuze, se sitúa en la arista del cristal y ve al tiempo desdoblarse, brotar como escisión entre el pasado y el porvenir. El cristal vive siempre en el límite, él mismo es un “límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía”.¹³

¹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 97-133.

¹¹ *Ibid.*, p. 361.

¹² Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, pp. 66-67.

¹³ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 114. Deleuze pone estas ideas en relación con la noción bergsoniana de la coexistencia. El cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen: la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva. La teoría de la coexistencia en Bergson apunta que si bien la duración es ciertamente una sucesión real lo es porque, más profundamente es una coexistencia virtual: coexistencia consigo de todos los niveles, de todas las tensiones, del pasado con el presente. El pasado es el elemento virtual que se actualiza en una imagen-recuerdo. Tendemos a confundir el Ser con el ser-presente. Sin embargo, el presente no es; sería más bien puro devenir, siempre fuera de sí. El pasado sin embargo no ha dejado de ser, siempre ES. El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

De este modo, tanto el vidente de Benjamin como el de Deleuze nos ofrecen un desplazamiento radical, una aproximación diferente a una *lectura de la imagen*, que exige un replanteamiento de las relaciones entre lenguaje e imagen.

Es a través de esta figura del vidente como podemos comprender nuestra aseveración al inicio de este epígrafe, que señalaba hacia la idea de que el hecho narrativo adquirirá –al insertarse en la imagen técnica– nuevas potencias que van más allá de los enunciados lingüísticos orgánicos, articulados. La narración puede ser ahora “cristalina”¹⁴ (inorgánica), situarse más allá de los encadenamientos y esquemas orgánicos, que son también propios del lenguaje.

Una vez introducidas la figura del *vidente* y la noción de *imagen-cristal*, nociones complejas que Deleuze desarrolla a lo largo de varios capítulos en *La imagen-tiempo*, para tener una visión más panorámica, debemos detenernos un instante en valorar con mayor detenimiento la compleja relación entre cine y lenguaje.

Es un hecho que, desde su proceso de constitución, el cine toma un claro curso narrativo, y al hacerlo establece un estrecho vínculo con los enunciados orales, con el lenguaje. Deleuze, lo señala a colación de un análisis de la obra de Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (1968).¹⁵ Así, afirma en *La imagen-tiempo*:

El hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes, incluso cada imagen, un solo plano se identifican con proposiciones, o mejor

pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser. Cfr. Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, pp. 59-62.

¹⁴ *Ibid.* pp. 171-175.

¹⁵ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, tomo 1 :1968, tomo 2 : 1973; trad. cast., Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, (2 tomos), Paidós, Barcelona, 2002.

1.2.4. EL ENSANCHAMIENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO

dicho con enunciados orales: se considerará al plano como el más pequeño enunciado narrativo.¹⁶

Es una tendencia claramente explicable. Cuando las imágenes representadas son capaces de moverse ante nuestros ojos lo visual comienza a parecerse en una medida diferente a la palabra. Comienza a parecerse más porque, de pronto, la imagen *es algo que fluye*, que *discurre*,¹⁷ que va de un sitio a otro, que muta, que tiene un desarrollo en el tiempo, igual que una frase, que un discurso, que un relato, que una historia.

Imagen-movimiento y enunciado lingüístico participan de una relación estrecha que es más que evidente. Es por ello que, particularmente el cine, ha sido para la semiología un objeto privilegiado. Christian Metz, fue quien, en Francia, siguiendo los pasos de Barthes,¹⁸ comenzó a pensar en este soporte comunicacional y problematizó las relaciones entre cine-lengua-lenguaje, considerándosele el fundador de una semiología del cine.¹⁹ A comienzos de los años sesenta, cuando Jean Mitry publica su obra “Estética y psicología del cine”,²⁰ que representa la culminación de la teoría “clásica”: Eissenstein, Balázs, Souriau y otros, Metz publica también su famoso artículo, “¿Cine: lengua o lenguaje?” (1964),²¹ donde está presente la tradición saussureana,²² y se muestran las limitaciones que habitualmente la noción de *signo* presenta en el análisis de los films. En él, Metz arriesga la posibilidad de fundar una semiología del cine.

¹⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 43.

¹⁷ Es evidente la relación directa de la facultad discursiva del lenguaje con la acción del movimiento y el desarrollo temporal. Según la Real Academia de la Lengua Española, el verbo *Discurrir*, del que deriva la palabra discurso presenta las siguientes definiciones: del lat. *Discurrere*, 1. inventar algo, 2. inferir, conjeturar, 3. andar, caminar, correr por diversas partes y lugares, 4. correr (transcurrir el tiempo), 5. dicho de un fluido, como el aire, el agua, el aceite, etc., 6. reflexionar, pensar, hablar acerca de algo, aplicar la inteligencia.

¹⁸ Roland Barthes, *Elementos de Semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.

¹⁹ Cit. Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 43.

²⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma: 1. Les structures, 2. Les formes*. Editions Universitaires, Paris, 1963; trad. cast., Jean Mitry, *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras, 2. Las formas*, Siglo XXI, Madrid - México D.F., 1978.

²¹ Christian Metz, “Le cinéma: langue ou langage?”, *Communications*, nº 4, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

²² Saussure, considerado el fundador de la lingüística moderna, que concibe una ciencia de naturaleza psicosocial que, aunque de alguna manera dependiente de la lingüística, debía ser más general, puesto que debía ocuparse de todo tipo de signos, ciencia entonces aún inexistente para la que propuso el nombre de *semiología*.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Los argumentos planteados en este artículo van a mantenerse como base a lo largo de la obra de Metz, atravesando tanto el psicoanálisis, como la teoría de la enunciación. La ruptura que se plantea en dicho artículo reside en la consideración de las “gramáticas” de las teorías del cine que circulan hasta ese momento –Eisenstein, Vertov, Kulechov, Balázs. Metz observa que estos teóricos, si bien consideran de hecho el cine como *lenguaje*, sin embargo, en su abordaje analítico, lo tratan como si fuera una *lengua*. Es la puesta en evidencia de esta confusión la que va a permitir el nacimiento de la nueva teoría. Si una lengua es un código fuertemente organizado, el lenguaje abarca una zona mucho más vasta, el lenguaje es la suma de la lengua y del habla. Es esta diferencia la que va a ser articuladora de toda la posibilidad de la *semiología del cine*, ya que si la teoría soviética, partiendo de enunciados y experiencias concretas intentaba establecer una *lengua universal* como organización pautada con sus reglas de expresión, llegando así a considerar el *montaje-soberano* como la herramienta todopoderosa, Metz en cambio considerará al cine no como lengua, sino como lenguaje; una codificación más “débil”, donde intervienen una multiplicidad de códigos.

Si bien Metz concede una cierta holgura a las relaciones entre cine y lenguaje, al determinar que el cine excede el análisis puramente lingüístico, ceñido al análisis sintáctico, para ser más bien un lenguaje en su sentido amplio, semiológico, sin embargo, Deleuze considera que Metz no va hasta las últimas consecuencias. La crítica de Deleuze a Metz se funda en lo concerniente al modo de darse la operación narrativa en relación con la imagen. Según Metz la narración cinematográfica remite a uno o varios códigos lo mismo que a determinaciones de lenguaje subyacentes de donde ella deriva en la imagen, con el carácter de dato aparente. Deleuze, por el contrario, piensa que la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes, y de sus combinaciones directas, nunca un dato:

La narración no es nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende; es una consecuencia de las propias imágenes

1.2.4. EL ENSANCHAMIENTO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO

aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por sí mismas.²³

Hacia lo que apunta Deleuze con esta afirmación es hacia la noción de la materia no formada lingüísticamente, un *protolenguaje* anterior a la operación lingüística y que forma parte del fondo de las imágenes, antes de que se proceda a su asimilación a un enunciado. Así Deleuze enlaza esta noción de “materia no lingüística” a la idea de “monólogo interior” o *protolenguaje*, ya desarrollada por lingüistas de la escuela de Marr,²⁴ y que además Eisenstein ya plantea en sus escritos teóricos.²⁵ Esta idea será retomada posteriormente por Pasolini bajo la forma de una “materia constitutiva del monólogo interior, donde “Materia” será precisamente ese elemento no lingüísticamente formado, aunque, como señalará Deleuze, perfectamente formado bajo otros puntos de vista.²⁶

En suma, si el film, bajo un enfoque clásico, se presentaba como un texto, y desplegaba las “gramáticas” de las teorías cinematográficas, se trataba ésta sin duda de una interpretación demasiado reducida que procedía a su análisis sintáctico como si de una proposición lingüística se tratara. Si Metz y sus discípulos proponen un enfoque más amplio que aborde el cine como lenguaje, y no como lengua, es decir, con una codificación más débil, formada por una mezcla heterogénea de códigos, no por ello dejan de circunscribir lo visual a un enunciado articulado. Deleuze problematiza el hecho de dicha circunscripción, pues más allá de la reducción y la tiranía interpretativa que ello supone, al darse la asimilación de la imagen a un enunciado, lo que ocurre es que, a la imagen cinematográfica se le retira su carácter aparente mas auténtico, el movimiento.

La *imagen-movimiento* expresa la lengua de la realidad por medio de “un todo que cambia”, de una duración en el sentido bergsoniano; es un

²³ Gilles Deleuze, *Op. cit.* p. 45.

²⁴ Nikolai Marr es el representante de la escuela lingüística del estructuralismo ruso. Cfr. Boris Eichenbaum, “Problèmes de la ciné-stylistique”, *Cahiers du Cinéma. Russie Annees Vingt (I)*, n° 220-221, Edition De L'Etoile, Paris, junio, 1970. Originalmente publicado en *Poetika Kino*, Moscú, 1927.

²⁵ Sergéi Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1970.

²⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 49, nota 9.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

proceso de *diferenciación* irreductible a los signos discretos de un enunciado. Por tanto, esa “lengua de la realidad” no puede ser en absoluto un lenguaje. Como vemos, estamos de nuevo en el problema que planteábamos en el anterior capítulo sobre Bergson y la imposibilidad de la aprehensión del movimiento y de la duración por medio de una estructura discreta (que en este caso es el lenguaje).

Es por ello que Deleuze concibe la imagen cinematográfica como una *masa plástica*, un protolenguaje, una materia *a-significante* y *a-sintáctica*, no lingüísticamente formada. Se trata ésta de una noción que resulta central en el corpus de esta investigación y sobre la que, como veremos, volveremos desde diferentes ópticas en diversos puntos de nuestro recorrido. Veamos las palabras de Deleuze al respecto:

(...) aunque no sea amorfa, y este formada semiótica, estética y pragmáticamente. Es una condición anterior en derecho a aquello que ella condiciona. No es una enunciación, no son enunciados, es un “enunciable”. Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente) entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido. De manera tal que lo que debemos definir es no la semiología sino la “semiótica”, el sistema de las imágenes y los signos independientemente del lenguaje en general. Cuando se recuerda que la lingüística es tan sólo una parte de la semiótica, ya no se quiere decir, como respecto de la semiología, que hay lenguajes sin lengua, sino que la lengua no existe más que en su reacción a una “materia no lingüística” a la que ella transforma.²⁷

La lingüística es tan sólo una parte de la semiótica –ya que se tiende a una identificación de ambos términos, o a una confusión entre ellos y la lengua no existe más que en su reacción a ese “enunciable”, esa “materia no lingüística” a la que ella transforma. Es por esto por lo que los enunciados y

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

narraciones no son un dato de las imágenes aparentes, sino una consecuencia que emana de esa reacción.

La narración, por tanto, se funda en la imagen, pero no está dada, no es un dato manifiesto de las imágenes cinematográficas en general, sino algo que fue “históricamente adquirido”. Así Deleuze señala la necesidad de superar los esquemas de comunicación, salir de los códigos de lenguaje, y en definitiva de dejar de concebir una semiótica de la imagen fija o del cine como un avatar de la lingüística general.

Con esta aproximación al –sin duda arduo, amplio y complejo– tema de las relaciones entre cine y lenguaje hemos tratado de extrapolar la problemática y la relación de tensión entre la imagen y el enunciado que ya planteaba Benjamin como elemento clave de la fotografía. Si el corte fotográfico se presentaba ya como una masa a-significante que se “domaba” bajo las directrices del enunciado, a través de esta visión panorámica, hemos podido observar el modo en que dentro del propio debate cinematográfico encontramos una situación equivalente, que Deleuze lleva un punto más allá –mediante las nociones de materia cinematográfica o “enunciable”, *imagen-cristal*, y la figura del *vidente*– que plantean en el mismo sentido la idea de una superación por la imagen del lenguaje orgánico articulado. Volveremos sobre estas ideas en el epígrafe 2.1.1., donde las ampliaremos con la noción de “lo fílmico” desarrollada por Roland Barthes.²⁸

²⁸ Roland Barthes, “Le troisième sens”, *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio 1970, pp.12-19; trad. cast., Roland Barthes, “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 49-59.

1.3. EL TIEMPO DEL RELATO

El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida.

Walter Benjamin, *El narrador*¹

Si por un lado, en el anterior epígrafe, desarrollamos un punto más allá la relación de tensión entre la palabra y la imagen –extrapolando la percepción benjaminiana de la fotografía y su relación con el *pie de foto* al debate cinematográfico, donde también se planteaba la circunscripción reductora de lo visual al lenguaje–, asimismo, afirmamos que la narratividad, entendida como una modalidad de la representación, evolucionaba de manera particular dentro del nuevo medio de la imagen técnica. Resulta esencial de cara a nuestra investigación detenernos en esta idea, y profundizar en esta *potencia de relato* que se inserta desde el comienzo en la imagen técnica.

Así, lo largo del epígrafe 1.3.1. trataremos de averiguar cuál es el trasfondo de la narratividad en sí misma, qué papel desempeña social, culturalmente, cuáles son los elementos que estructuran el hecho narrativo. Podremos observar cómo *la memoria* es el mecanismo fundamental que se encuentra tras la facultad humana de narrar, que se presenta asociado a la *transmisión de experiencia* y que supone además el modo más antiguo de aprehensión de una experiencia del temporal. Veremos asimismo cómo su trasfondo es la muerte, pero la muerte como parte indisociable y pieza clave de la experiencia vital, desde una perspectiva de la colectividad, como potencia germinadora.

¹ Walter Benjamin, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998. p. 134.

El texto de Walter Benjamin *El narrador* (1936)² nos servirá como guía, a través de él trataremos de reflejar cómo la transformación cualitativa de la facultad narrativa coincide con la instauración de *la información* como forma de comunicación primaria, hecho que anticipa nuestra sociedad contemporánea –una sociedad donde por cierto cada vez más se generan espacios “amnésicos”, donde la capacidad de escucha necesaria para la narración, para la transmisión de experiencia, desaparece, al mismo tiempo que se extingue una experiencia cercana de la muerte.

Esta aproximación al hecho narrativo, nos conducirá a analizar, en el epígrafe 1.3.2., una particular estructura narrativa, basándonos en la noción deleuziana de la *imagen-recuerdo*. Veremos cómo su mecanismo introduce en la imagen cinematográfica una estructura “acodada” de relato, donde se ha roto la linealidad y donde surge *el testigo* como *elemento cinematográfico puro*, que inaugura una forma de narración *hacia atrás*. Observaremos cómo se trata de una estructura temporal que coincide sustancialmente con el estatuto de *escena del crimen* que, como ya habíamos dicho, era propio del corte inmóvil fotográfico. Por otro lado, resultará esencial de cara a la comprensión del *tiempo del relato*, tener en cuenta la idea que Benjamin apuntara respecto a la profunda transformación del *modo de recepción* de la obra, que la era de la reproductibilidad técnica inauguraba. La noción benjaminiana de un *lector-escritor* venía a transmutar *el tiempo de la escucha* en el *tiempo de la lectura*. Ello, como veremos en el epígrafe 1.3.3., acarreará una transformación sustancial, pues ese *tiempo de lectura* o *tiempo de interpretación* deviene ahora el verdadero *tiempo del relato*.

² *Ibid.*

1.3.1. LA TRAMA DE LA MEMORIA. CONDUCTA DE RELATO Y FUNCIÓN DE FUTURO

El hecho narrativo pone de manifiesto, a lo largo de las épocas, una profunda necesidad humana, que podemos observar en la figura múltiple del narrador. Desde el griot en los poblados africanos, el bardo en la cultura celta, el aedo en el mundo clásico griego, al chamán en Sudamérica o en Siberia, o al juglar en la Europa medieval. Pero también en esta enumeración se hallarían sin duda todos aquellos dedicados ancestralmente a generar imágenes que contengan narraciones: escultores tallando estelas con la historia de sus reyes, pintores creando tableaus que explican al pueblo las verdades de la fe. La narración y la imagen están intrínsecamente relacionadas, corren paralelas en su disponibilidad para contar historias, para crear mitos. Así lo señala Enrique Lynch en su obra *La lección de Sherezade. Filosofía y narración* (1987):

Ninguna cultura, ninguna sociedad o pueblo, por lejanas que sean sus coordenadas geográficas y por extrañas que nos parezcan sus costumbres y su tradición, ha dejado de referirse a así misma y al medio que ha escogido como propio a través de esa ancestral capacidad de concebir historias.

La narración es pues doblemente universal: es universal en un plano ontogénico puesto que está unida de manera indisociable a nuestra formación individual desde que empezamos a distinguir lo otro de nosotros mismos al tiempo que descubrimos que somos “yo”; y es universal también en un plano filogenético, puesto que se verifica en todas y cada una de las sociedades o grupos de seres humanos con asombrosa regularidad ritual y con una infinita variedad de formas y estilos.¹

¹ Enrique Lynch, *La lección de Sherezade*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007, p. 26.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Pero, ¿porqué esa necesidad humana, individual y colectiva, común a través de los tiempos de narrar, esa necesidad de relato? Por un lado, en el niño, el relato opera a la manera de un *molde rudimentario*. Un molde que la memoria y la experiencia habrán de convertir más adelante en una ética y una erótica particulares, en una cultura individual:

Si el individuo logra apropiarse del mundo –o simula hacerlo– contando una historia en la que ciertos parámetros de sentido constituyen otros sobre la base de las reglas de formación estipuladas por el discurso y los patrones de verosimilitud y consistencia que rigen en cada cultura, los grupos humanos sientan sus señas de identidad inscribiendo su vida y circunstancias en narraciones que persiguen fines semejantes y que, consideradas en conjunto, entramadas en vastos armazones de sentido constituyen una representación, la más acabada quizá, acerca de ellos mismos. Desde este punto de vista, el conjunto de lo que más tarde agrupamos con el nombre de cultura se compone como la serie fantasmiosa de variaciones formales y de contenidos de esta primera experiencia en la que, por intermedio de un relato, un narrador, y una atenta escucha, llegan a representarse su lugar en el mundo. El yo individual o la identidad colectiva, cualquiera que sea la marcación simbólica para la diferencia, describen su acontecer como tal por la medicación de un cuento.²

Así, a la luz de las observaciones de Lynch, podemos considerar cómo la *conducta de relato* supone una pieza esencial a un profundo nivel antropológico, social y cultural. Como además explica Walter Benjamin, *experiencia y narración* están estrechamente ligadas en su suerte, y no sólo porque la experiencia sea la fuente de todos los narradores, sino, sobre todo, porque comparten ciertas *condiciones de posibilidad*. Pues la experiencia –la *erfahrung*– supone el tesoro de la memoria, don de la historia y de la tradición que se transmite. Es la herencia de un flujo antiguo que viene de lejos y continúa, sosteniendo y uniendo generaciones: viaje y aprendizaje, recorrido por la multiplicidad y memoria de las diferencias, rodeo por lo distante y retorno a casa. Inscripción de una colectividad en un lenguaje como red, integración en un pueblo. Es a la vez que un proceso de

² *Ibid.* p. 27-28.

formación individual, matriz de la constitución de la propia identidad diferenciada y compleja.

Por otro lado, las teorías sobre función social de los mitos –ese cruce de la realidad con el sentido, que podría ser una de sus definiciones– se sustentan en una multitud de enfoques. Así podemos atribuirles la función de dar cohesión a las colectividades humanas mediante la creación de un lenguaje común para nombrar las cosas y los comportamientos, tal y como revelaba más arriba el fragmento de Enrique Lynch, o también, como afirma Amador Fernández-Savater,³ “la capacidad de dirigir energías, inspirar acciones que impulsan las dinámicas de transformación de las sociedades”, de eliminar el miedo y devolver a una comunidad la confianza en sus posibilidades. En cualquier caso, el análisis más sencillo e inmediato es el que apunta al hecho narrativo como elemento performativo de la experiencia de la duración. La “apropiación narrativa del devenir” responde a una voluntad de significado en la que nuestras ficciones narrativas configuran, sobre todo, una estrategia de elaboración discursiva de la finitud, de la muerte.

Es evidente que la primera narración en las distintas culturas fue una tentativa de configurar la experiencia del tiempo. Detrás de ello había una voluntad de humanizarlo, de conferirle continuidad, de dotarlo de sentido, de interpretarlo a través de su experiencia. Igual que Sherezade en *Las mil y una noches*, se narra primero que nada para conjurar a la muerte, siempre cercana. Infinitas noches de palabras e imágenes para prolongar la vida. Así lo señala Ana Martínez-Collado:

Narrar para salvar la vida. El tiempo de la vida es el tiempo de la narración. Desde siempre el origen de la narración, de la actividad creativa, se explica como consecuencia del miedo a la muerte. Es su proximidad lo que alienta la palabra del narrador. La cultura y su forma de ser en el lenguaje crean un mito, un relato, que da sentido a la vida de los hombres. La narración justifica

³ Amador Fernández-Savater, *Wu Ming, las historias como hachas de guerra*, Madrid, 2002. Biblioweb [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/mitosmetropolitanos.html>> [Consulta: 09-02-2009]

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

la existencia y al mismo tiempo, al ser el lenguaje de la imaginación, actúa como creadora de futuros mundos posibles.⁴

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana hay una correlación que no es puramente accidental, que presenta una forma de necesidad transcultural. La narración mantiene a la muerte entretenida –porque la muerte es aquello que está de telón de fondo del tiempo. Hijos de Cronos, de Saturno, nuestros cuerpos serán indefectiblemente devorados por él. Narrar es una manera de configurar el tiempo, de darle forma, continuidad, de hacerlo correr, de aplazar la muerte. O en otras palabras, la memoria y su tejido narrativo es la facultad épica que nos reconcilia con la violencia de la muerte.

Pero además, en su texto *El narrador* Benjamin establece una relación aún más profunda entre la muerte, el tiempo y la narración.⁵ Para Benjamin *el material* del narrador es la vida humana, quien elabora sus relatos cual artesano, con las materias primas de su experiencia y la ajena. Su talento es poder narrar *la totalidad* de su vida, y, como apuntaba la cita del comienzo, consumirla en las suaves llamas de la narración. Es por ello que Benjamin afirmaba: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad”.⁶

En la era moderna, cuando la idea del tiempo y de la eternidad cambian substancialmente –“todo se hacía abreviable”, relataba Benjamin– surgen nuevas formas narrativas, como *short story*. Así, del mismo modo que en la era industrial el tiempo lento de la artesanía languidecía –desaparecía la artesanía y su trabajo minucioso y prolongado–, junto a ello, las formas arcaicas de la narración quedaban atrás. Ambas eran equiparables, dice Benjamin, pues establecían una relación directa con una idea particular del tiempo, de la eternidad. Una idea que resulta inseparable de la experiencia de la muerte:

⁴ Ana Martínez-Collado, “La narración infinita”, *Arte. Proyectos e ideas*, nº 3, noviembre. E-magazine Laboratorio de Luz [en línea]. Word Wide Web document, URL: <<http://www.upv.es/laboluz/revista/index.htm>>[consulta: de 9 de febrero de 2006].

⁵ Walter Benjamin, “El narrador”, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

Desde siempre, el concepto de eternidad tuvo en la muerte su fuente principal. Por consiguiente, el desvanecimiento de este concepto, habrá que concluir, tiene que haber cambiado el rostro de la muerte. Resulta que este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia, que trajo aparejado el fin del arte de narrar.

Desde hace una serie de siglos puede entreverse cómo la conciencia colectiva del concepto de muerte ha sufrido una pérdida de omnipresencia y plasticidad. En sus últimas etapas, este proceso se ha acelerado. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa, mediante dispositivos higiénicos y sociales, privados y públicos, produjo un efecto secundario, probablemente su verdadero objetivo subconsciente: facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos. Morir era antaño un proceso público y altamente ejemplar en la vida del individuo.⁷

Sin duda, en nuestros días, este proceso que ya describía Benjamin cobra especial fuerza. La relación en nuestra sociedad con la muerte es, por completo, la del ocultamiento. La muerte más que nunca se esconde y se crean espacios alejados de ella, del mismo modo que se ensalza por encima de todo el aquí-ahora de la juventud. El cadáver es expropiado por el Estado, que legitima su acción a través de un discurso médico-higienista. Tras esta política de “salud pública”, subyace una necesidad de cohesión social fundada en la ilusión del productivismo, del consumo, y de la eficiencia. Y en este sentido la muerte es una “piedra negra” con la que choca el horizonte positivista.

De este modo –relegando la *presencia* y la *plasticidad* de la muerte fuera de la trama vital, del ámbito colectivo social y cultural, a una esfera puramente médica o científica– nuestra sociedad contemporánea efectúa su consumación en el “aquí y ahora” y la muerte se convierte en una mera sombra, que revela la precariedad del proyecto consumista, hedonista e *inmediatista* del capitalismo. El cuerpo muerto, el cadáver, se vuelve socialmente intolerable para una colectividad que proyecta sobre el cuerpo la imagen ideal de lo que debe ser: eternamente joven, y sin ninguna

⁷ *Ibid.*

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

memoria. Paul Virilio describe esta *desaparición de la capacidad mnésica* en las sociedades contemporáneas donde habitamos en un espacio *profiláctico*.⁸ Nuestra época, cada vez más amnésica y acelerada, se sitúa de espaldas a la muerte, y por extensión, o como consecuencia, de espaldas a la experiencia transmitida, a la memoria. “Morir, en el curso de los tiempos modernos, es algo que se empuja cada vez más lejos del mundo perceptible de los vivos. En otros tiempos no había casa, o apenas habitación, en que no hubiese muerto alguien alguna vez” –señala Benjamin.⁹ En el segundo capítulo volveremos sobre la noción del cadáver, profundizando en esa esfera médica a la que poco a poco se relega la experiencia de la muerte y que desarrolla una mirada específica que resulta esencial en el corpus de esta investigación.

Pero volvamos por el momento al hecho narrativo y a la idea de su función de cohesión social. Debemos pensar que narrar, interpretar el tiempo, es *humanizarlo*, conferirle continuidad, hacer de la experiencia de la duración un intervalo significativo. Narrar es por tanto afirmar que la sociedad es posible, crear un orden, ontológico y político. Más allá del potencial alienador del mito utilizado de manera reaccionaria,¹⁰ el relato es un tejido que da forma a la identidad del *yo*, pero también y sobre todo a la identidad del *nosotros*. Porque la narración es interacción, estructura dialogal, apertura del sujeto hacia el otro. Esta función colectiva de la memoria es una idea que ya estaba presente en la cita inicial de Enrique Lynch; el hecho narrativo es un tejido que se crea a través de un entrelazado perpetuo, como potencialidad de mundos posibles.

⁸ Paul Virilio, “Una amnesia tipográfica”, en *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰ Se nos hace imposible dejar de pensar, al hablar de mito, en ese aspecto reaccionario y reificado de los mitos, generadores de iconos cerrados, ya no colectivos. Símbolos omnívoros que pueden, de forma desproporcionada, encerrar dentro de sí todo lo real. Hitler supone quizás el ejemplo más extremo de ello. Esta desvirtuación alienante del mito viene a hacer una lectura mística de éste que añora y quiere recuperar los *grandes relatos*, los presuntos fastos del pasado, la edad de oro de los reyes y los héroes, antes de la “caída” de los hombres en los pantanos del presente.

Pensemos que *Mnemósine*,¹¹ nombre de la diosa griega madre de las “musas de lo épico” es también el nombre que recibe uno de los ríos del Hades o inframundo, opuesto al Lete, río del olvido. Ella, *Mnemósine*, es caudal fluyente, puro devenir; nos señala cómo el recuerdo se encarna en el narrador para fundar una red compuesta, en última instancia, por *todas las historias*. Es éste el modo en que se da la función colectiva de la memoria, que alimenta la conducta de relato en una sociedad. Como un *río en curso*, siempre en devenir. Es de manera dialógica, por la relación, a modo de red de tejido continuo, en el que una historia se entrelaza con la otra, tal como a todos los grandes narradores, y en particular a los orientales, gustaba señalar. En cada uno de ellos habita una Sherezade, a quien en cada pasaje de sus historias, se le ocurre otra.

Eso es “lo músico de la narración”, dice Benjamin, resaltando con esta expresión el carácter continuo, entrelazado, fluyente, del caudal narrativo. También Bergson utilizó la metáfora musical para referirnos la cualidad continua de la duración, del tiempo, que como hemos visto, tanto tiene que ver con el hecho narrativo. Bergson señalaba el papel fundamental de la memoria en la duración. Decía: “la duración es esencialmente memoria, conciencia, libertad. Es conciencia y libertad porque en primer lugar es memoria”.¹² De este modo, como señala Deleuze, si podemos decir primeramente que la memoria es *conducta de relato* –“yo me acuerdo, yo me constituyo una memoria para contar”–¹³ es, más profundamente, una *función de futuro*, un resorte que nos hace comprender el presente para construir el porvenir. Se trata, por tanto, de un auténtico dispositivo de futuro, y, sobre todo, en este sentido deviene una herramienta colectiva de transformación y construcción social.

¹¹ En la mitología griega, *Mnemósine* es la hija del Cielo (Urano) y la Tierra (Gea), y hermana de Cronos. Quinta esposa de Zeus de cuya unión que nacerían las nueve Musas de lo épico. *Mnemósine* también era el nombre de un río del Hades o inframundo, opuesto al río *Lete*, deidad opuesta de *Mnemósine*, el río del olvido –del que bebían las almas de los muertos para no poder recordar sus vidas anteriores cuando se reencarnaban. Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, 1983. Cfr. Harald Weinrich, “El lenguaje del olvido”, *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Biblioteca Ensayo, Siruela, Madrid, 1999, pp. 24-27.

¹² Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, 1996. p. 51.

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Reparemos en estas dos funciones de la memoria. Si la memoria se define como *conducta de relato* es porque el elemento novelesco, el relato, es intrínseco a ella, aparece siempre en ella. “En su misma esencia la memoria es voz que habla, se habla o murmura y cuenta lo que sucedió”.¹⁴ Observemos además cómo esa *función o conducta de relato* no está en absoluto orientada hacia el pasado, sino que se constituye en un mecanismo de futuro, que retiene lo que sucede para convertirlo en objeto venidero de la otra memoria.¹⁵ La finalidad de la memoria es el futuro. “Precisamente por eso es una conducta: sólo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado”.¹⁶ La memoria por tanto es una obra siempre inacabada, que se abre hacia lo que está por venir. Y la duración, como señala Bachelard, se nos presenta como conjunto de ordenaciones múltiples que se refuerzan unas a otras por medio de este mecanismo de la memoria.¹⁷ Desde una perspectiva de su funcionamiento, el milagro de la memoria consistirá en construir un acto que se desencadena a propósito de algo que aún no ha sucedido, no precisado. Se trata por tanto de un engranaje que espera su arranque de una coincidencia futura. En el capítulo 3 retomaremos nuevamente estas ideas aquí desarrolladas referentes la memoria como *conducta de relato* y *dispositivo de futuro* dentro del análisis de una obra artística particular.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Fue Nietzsche quien definió la memoria como conducta de promesa: yo me constituí en una memoria para ser capaz de prometer, de cumplir una promesa. *Cit.* Gilles Deleuze *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77, nota 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ Gaston Bachelard, *La dialéctica de la duración*, Editorial Villalar, Madrid, 1978.

1.3.2. RELATOS ACODADOS. LA ESCENA DEL CRIMEN COMO MODELO TEMPORAL DE LA IMAGEN-RECUERDO

El caudal narrativo es una corriente continua, entrelazada, fluyente, una red en movimiento. Pero “lo músico de la narración” es también lo músico de la duración; contiene, por tanto, una concepción determinada del tiempo como una red continua, un tejido de historias que se cruzan, se encadenan en un circuito. En sus estudios sobre cine, Deleuze introduce, en este sentido, la noción de la imagen-recuerdo, que apunta precisamente hacia la estructura de circuito como modo de encadenamiento de las imágenes, y como elemento esencial en la comprensión de la estructura que adquiere la narratividad dentro del ámbito de la imagen-tiempo.

Deleuze relata así cómo en un estadio de la evolución del cine, la imagen óptica-sonora, en el reconocimiento atento, no se prolonga en movimiento, sino que más bien entra en relación con una *imagen-recuerdo* que ella convoca. Este aspecto de relación o circuito que adquiere la *imagen-tiempo* se encuentra sin duda en sintonía con aquella estructura de red o tejido propia de *Mnemosyne*, con la forma, digamos “natural”, de red que poseía el hecho narrativo en sí, tal y como relatábamos en el epígrafe anterior. Observamos ahora cómo dentro de la evolución de la *imagen-tiempo* esta estructura específica en cierto modo viene a amplificarse, o, digamos, a hacerse consciente de sí misma. De este modo, el autor analiza la forma en que las *imágenes-recuerdo* generadas por el dispositivo cinematográfico se enlazan circularmente sobre *planos coexistentes*, creando una red. Así, por ejemplo, sobre el film de Rossellini, *Stromboli* (1950),¹ Deleuze comenta:

¹ *Stromboli*, Roberto Rossellini, 107 min., Italia / EEUU, RKO Radio Pictures, 1950.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Ya no hay imágenes sensoriomotrices con sus prolongamientos, sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras por un lado, y por otro imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes todos en derecho que constituyen el alma y el cuerpo de la isla.²

De este modo, Deleuze introduce la figura de una red formada por *planos coexistentes* basándose en la “teoría de la coexistencia” de Bergson,³ que él aplica al análisis de la construcción de imágenes cinematográficas concretas. En esta organización que Deleuze pone de manifiesto, la linealidad se fractura, y la estructura causal se bifurca constantemente. El relato entonces *se pliega*, se hace *acodado*.⁴ Las bifurcaciones constantes nos mostrarán la irreductible diversidad de las hipótesis, de los testimonios que acompañarán a las imágenes.

Es en este punto, en esta situación, donde interviene el dispositivo de la memoria, desempeñando su papel en la estructura narrativa. Porque esos puntos de la bifurcación en el relato serán tan imperceptibles, que sólo podremos descubrirlos mediante una *memoria atenta*, es decir a posteriori. Dice Deleuze, “es una historia que sólo se puede contar en pasado (...) ¿qué es lo que ocurrió? ¿cómo hemos llegado a esto?”⁵ Un relato que *sólo se puede construir hacia atrás*, como reconstruimos una escena del crimen.

Se trata de un relato detectivesco. El tiempo interno de la historia ha cambiado, y la pregunta ya no es “¿qué es lo próximo que va a pasar?”⁶ Pero Deleuze va más lejos en el análisis de este mecanismo de la *imagen-recuerdo* y, a raíz del análisis de obras de Mankiewicz,⁷ introduce una figura

² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 71.

³ Que describimos brevemente en la nota 16 del epígrafe 1.2.4., según la aproximación de Deleuze en su obra *El Bergsonismo*. Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1996.

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p.75.

⁶ Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004.

⁷ Concretamente *La condesa descalza*, y *Eva al desnudo*. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77. *La condesa descalza*, Joseph L. Mankiewicz, 128 min. EEUU, United Artist, 1954. *Eva al desnudo*, Joseph L. Mankiewicz, 138 min., EEUU, Twentieth Century-Fox, 1950.

que ha de ser clave dentro de esa estructura del relato, a saber, el *testigo* involuntario, el *espía* o el *intruso*. Es éste el personaje que es consciente de la bifurcación y que, por tanto, “otorga al conjunto un valor plenamente cinematográfico”.⁸ El intruso romperá la normalidad, añadiendo una nueva capa de lectura del acontecimiento. Volveremos sobre esta figura del *testigo* o el *intruso*, así como sobre esta estructura de relato detectivesco en capítulos posteriores.

Reparemos, para finalizar este punto, en el diálogo que se establece entre el cine y la fotografía, que nos señala de una manera particular la forma en que el hecho narrativo se inserta en la imagen técnica. Pues si veíamos, en el capítulo 1.2.2, cómo el corte inmóvil, en virtud de la instantaneidad automática de los *instantes cualesquiera* se situaba ya en el corazón de lo cinematográfico, constituía su verdadera estirpe, su ADN particular, que nos traía una forma temporal específica: la forma de la suspensión.

Dicha temporalidad producida por el automatismo del corte instantáneo, nos arrojaba una imagen inquietante, una imagen a la que siempre habíamos *llegado tarde*, que estaba en suspenso, como si de una escena del crimen se tratara. Desposeída de su contexto, demandaba una pregunta sobre sus condiciones: “¿qué ha pasado? ¿qué ha ocurrido para llegar a esto?”. Resulta evidente el modo en que dicha pregunta coincide con el modo cinematográfico de la *imagen-recuerdo* y su nueva estructura de relato *acodado*. Así, Tanto en la fotografía como en el cine viene a expresarse una *imagen-tiempo* consciente de su bifurcación, una *imagen-tiempo* que vehicula una trama temporal específica, propia del “relato detectivesco”. Pues ya sólo será posible reconstruir la complejidad de la red del tiempo y de todos sus circuitos coexistentes en función de esa pregunta que apela a la memoria, a una *imagen-recuerdo*, a un testigo. Al testigo de un crimen.

⁸ *Ibid.*

1.3.3. LA LECTURA CRÍTICA: EL TIEMPO EXPANDIDO DE LA NARRACIÓN

Prosiguiendo con nuestro análisis del hecho narrativo y el modo en que éste se imbrica con la imagen técnica, hemos de tener ahora en cuenta que, más allá del análisis del dispositivo de la memoria como espacio donde surge *lo narrativo*, hay sin embargo otro elemento esencial que se añadirá a nuestro *tiempo del relato* y a la experiencia de la narración, y que viene propiciado por un cambio cualitativo en el momento de la recepción, una transformación que ya apuntábamos en parte en el epígrafe 1.1. dedicado a introducir la noción de la reproductibilidad técnica.

En su texto *El narrador* (1936),¹ Benjamin observa cómo el arte de narrar se encuentra en crisis: “diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”. Benjamin da testimonio del modo en que desaparece por momentos la “comunidad de los que tienen el oído atento”.² Era la capacidad de escucha –la cadencia temporal necesaria para ello, el “aburrimiento” como punto álgido de la relajación espiritual– lo que declinaba en la era moderna, donde una nueva forma de comunicación, la información, reemplazaba definitivamente a las antiguas formas épicas. Ese “tiempo abandonado” de la escucha que faltaba, implicaba la incapacidad para retener las historias, y en consecuencia, para seguir contándolas. La red

¹ En 1936, poco antes del estallido de la segunda gran guerra, Walter Benjamin publica su ensayo: “El narrador.” Walter Benjamin, “Der Erzähler”, *Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie*, Neue Folge, Heft 3, octubre de 1936. Una traducción de este ensayo, debida a Jesús Aguirre, apareció en el año 1973 en la *Revista de Occidente*. “El narrador”, *Revista de Occidente*, núm. 129, 1973. Nuestras citas se refieren a la edición de dicho texto en el volumen *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998.

² *Ibid.*, p. 118.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

parecía romperse: “Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas”.³

Así, la red narrativa arcaica, basada en la tradición oral, se rompía, y la comunicación se ejercía mediada por los aparatos de reproducción técnicos. Si la novela requirió cientos de años de evolución interna para cuajar en la incipiente burguesía como “primer arte de las masas”, junto con ella, la información, a través de la prensa, las revistas ilustradas o la radio, desplazaron por completo el antiguo modo de transmisión de experiencia, alterándose profundamente las condiciones de la comunicación. Tanto la lectura de novela y su nueva estructura narrativa, como la lectura de la prensa o las revistas, inducían a un nuevo tipo de experiencia en la recepción.

Esta experiencia es analizada asimismo por Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde se nos relata el hecho de una “democratización de la cultura” por los medios reproductivos, que permitían el acceso del público consumidor a la información –prensa, revistas ilustradas, pero también a obras de literatura y música. Ello será la causa de una respuesta productiva de los lectores, que se convertirán asimismo en *escritores*, en productores. “La distinción autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático”, dice Benjamin, “el lector está siempre dispuesto a pasar a ser *escritor*”.⁴

El cambio sustancial y más evidente que esta nueva realidad trae de cara a la experiencia narrativa, es el de una transformación de la modalidad de acceso al relato, que ahora se da en *modo solitario*. El receptor ya no se encuentra guiado por la presencia aurática del narrador –quien creaba con su voz, pero también con sus manos, con todo su ser, la trama del tiempo de la narración. En cambio, el relato se dará, de hecho, *en diferido*, sin la comparecencia de la persona del narrador, sin la compañía de una *comunidad* dispuesta a la escucha, y sobre todo, dispuesta a la retención.

³ *Ibid.*

⁴ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, pp. 40-41.

1.3.3. LA LECTURA CRÍTICA: EL TIEMPO EXPANDIDO DE LA NARRACIÓN

El *tiempo de la lectura* deviene un tiempo de interpretación individual; *un tiempo crítico* de la recepción, constituía el verdadero –y único– *tiempo del relato*. Y en este sentido el lector ya era en sí mismo un productor. No hacía falta siquiera que cogiera la pluma. Iniciaba ya su propia operación procesadora, entablaba ya su propio diálogo singular con la obra. Cabe señalar en este punto que, si se trata de algo que hoy es un hecho asumido que caracteriza nuestro capitalismo electrónico participativo y sus industrias flexibles, que ha generado al denominado *prosumidor* –esa nueva figura evolucionada del consumidor o del público convertido en productor–,⁵ en aquel momento de cambio, tal posibilidad “procesadora” resultaba algo por completo novedoso, y contenía toda una promesa emancipatoria.

De esta transformación que describe Benjamin, nos interesa reparar especialmente en el modo en que el *tiempo del relato* se solapa y coincide con el *tiempo de la lectura*, abriéndose a algo que podríamos denominar como un *nuevo nivel enunciativo*, en el cual ese tiempo del relato deviene tiempo de interpretación, de diálogo.

Pues observamos que, como resultado de esta suerte de *transmutación* del tiempo del relato en tiempo de lectura –propiciada primero, tal y como señalara Benjamin, por los medios técnicos reproductivos y ahora por los actuales medios de reproducción electrónicos– se abre un *tiempo interno* que resulta altamente interesante, por suponer un segundo momento, un tiempo expandido en la construcción del relato, como tiempo de crítico procesamiento y de lectura.⁶ En este sentido, no cabe duda de que la “era digital” y su reproductibilidad electrónica, supone un aumento exponencial

⁵ La palabra *prosumidor* es un acrónimo formado por la fusión original de las palabras en inglés *producer* (productor) y *consumer* (consumidor). Igualmente, se le asocia a la fusión de las palabras en inglés *professional* (profesional) y *consumer* (consumidor).

⁶ En este sentido, José Luis Brea, en su ensayo “El inconsciente óptico y el segundo obturador”, en el que nos hemos basado en gran medida para plantear la noción de “tiempo crítico de lectura”, describe el modo en que, dentro del corte fotográfico, propiciado por la introducción de la tecnología digital y la posibilidad expandida de procesamiento que ésta brinda, se opera un “ensanchamiento narrativo” que produce precisamente la transmutación del “tiempo del relato” en “tiempo de lectura”, y que expande la experiencia fotográfica a un nuevo *tempo* narrativo –ese segundo tiempo de obturación, segundo momento en la construcción de la imagen. Un tiempo que es de interpretación, diálogo e intervención. José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador”, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Murcia, 1996, pp. 29-45.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

del poder de intervención, de ese potencial de diálogo, que nos abre a una nueva experiencia de relato en la que puede recargarse ahora todo el potencial crítico.

Volveremos sobre esta noción de *tiempo crítico de lectura* – propiciada por el cambio en el modo de recepción del relato– en distintos puntos de esta investigación, y especialmente en el capítulo 3 profundizaremos en la forma que adopta esta transformación y qué papel desempeña dentro de las sociedades del capitalismo electrónico.

1.4. LA IMAGEN CERO: IMAGEN TÉCNICA Y SIMULACRO. UNA APROXIMACIÓN AL CUADRADO NEGRO DE MALÉVICH

El maestro propone una pregunta, siempre excesiva en su banalidad o su arrogancia: “¿Qué cara tenías antes de nacer? ¿Qué es un búcaro? ¿Qué haces si te encuentras al Buda en tu camino?” Los alumnos responden: aceptan los términos de la interrogación, sus presupuestos lógicos.

No el que está en el camino de la “budeidad”: su respuesta, y el súbito vacío que crea, la brutal exención del sentido, desdican y anulan los términos mismos del planteo, o los remiten, como el resto de la realidad, a su “naturaleza” de pantalla y simulacro, de impermanencia e ilusión. Un grito. Romper el búcaro de una patada. Matar al Buda. Lo más absurdo. Sin que ni siquiera el absurdo pueda fijarse en método. La pregunta y el interrogador quedan remitidos a la misma vacuidad: al mismo silencio”.

Severo Sarduy, *La simulación*¹

Tras haber dedicado los anteriores epígrafes a profundizar en la noción de narratividad en relación con la imagen técnica, partiremos, en este punto, de un hito dentro de la historia del arte, el *Cuadrado Negro* (1913) de Malévich, ese borde de clausura del sentido, expresión concentrada de la mudez y la antinarratividad dentro del discurso de la representación.

Estableciendo una relación de esta obra con la fotografía –basada en la lectura del ensayo “La sombra y su reproducción en la época de la fotografía”, de Victor I. Stoichita, dentro de su obra *Breve historia de la sombra* (1999),² así como en el texto del propio Malévich *La luz y el color*

¹ Severo Sarduy, “Fluorescencia del vacío”, en *La simulación*, p. 106.

² Victor I. Stoichita, “La sombra y su reproducción en la época de la fotografía”, *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, pp. 195-208.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

(1923-26)³– analizaremos cómo la llegada del *simulacro* al discurso de la representación se corresponde con el advenimiento de la imagen técnica. Avanzaremos así un punto más allá en nuestra comprensión de esa *lengua efectiva* que a cada época le es dado hablar.

En ese sentido debemos de nuevo partir de la lectura de *El narrador* de Benjamin, de ese tiempo crítico en la historia que él supo relatar con una lucidez hiriente. Fue un momento de oscurecimiento, de holocausto, de mudez. Benjamin nos comenta:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos (...). Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.⁴

Los cuerpos se volvían mudos, olvidaban el habla en medio de ese nuevo espacio deshumanizado, ante el aparato de la guerra desplegándose alrededor. Entre explosiones y corrientes devastadoras, olvidaban la experiencia procedente de la vida misma. Como comentábamos en el capítulo anterior, una nueva forma de comunicación, la *información*, sustituyó a la narración:

Cada mañana se nos informa sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos notablemente pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información.⁵

³ Kazimir Malévich, “La luz y el color”, Leningrado 1923-26; trad. cast., *El Laboratorio de Luz* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero3/rev-3/malevich.htm>> [Consulta:16-02-2006].

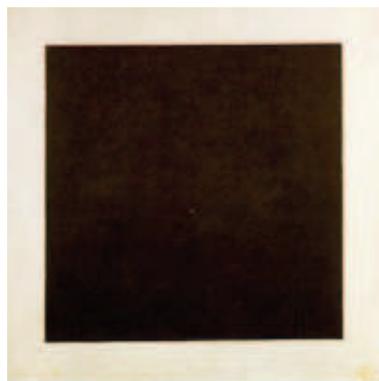
⁴ Walter Benjamin, “El narrador”, *Iluminaciones IV*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

1.4. LA IMAGEN CERO: IMAGEN TÉCNICA Y SIMULACRO

Si Benjamin desarrolló una teoría sobre el arte de la narración, en ese período de negrura de entreguerras era porque intuía la necesidad de mantener el carácter narrativo de nuestra cultura. Una cultura en la él observaba que el arte de narrar concluía porque, gradualmente, “la capacidad de intercambiar experiencia”, la experiencia misma, estaba en trance de desaparecer. Tiempos de mudez y oscuridad. Este vaciamiento de sentido se expresaba con fuerza en el discurso de la representación, sobre la cual había caído un “telón negro”.

Nos referimos, naturalmente, al *Cuadrado negro* de Kazimir Malévich, expuesto un año después del comienzo la primera guerra mundial,⁶ en 1915. Pintura límite, hito en el discurso de la representación; este icono extremo del arte del siglo XX declaraba velada la representación: imposible representar, nada digno de representar. Ninguna relación con el exterior; la apuesta occidental de la representación como mediación visible e inteligible de lo Real se había perdido.



Cuadrado negro, Kazimir Malévich, 1913. Museo estatal ruso de San Petesburgo.

⁶ En San Petesburgo –entonces Petrogrado–, en la que se llamó “0, 10: La última exposición futurista”, (“0.10 Poslednaya futuristicheskaya vystavka”), en la galería Dobytchina, (de Diciembre de 1915 a enero de 1916), donde se exhiben treinta y nueve obras abstractas que son presentadas como el “nuevo realismo pictórico”. P. J. Worsfold, *Malevich's Development of Suprematism* [en línea]. World Wide Web document, URL: <[http:// www.crustrategies.com /Malevich.aspx](http://www.crustrategies.com/Malevich.aspx)> [Consulta: 17-04-2009].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Resulta particularmente interesante la relación que establece Victor Stoichita en su obra *Breve historia de la sombra*,⁷ entre esta pintura de Malévich –que viene a escenificar el final de la apuesta representativa, el inicio de la era del simulacro– y el advenimiento de la imagen técnica, que producirá un cortocircuito que chamuscará toda pretensión de sentido.

Stoichita nos revela cómo la idea primitiva del *Cuadrado Negro* se refería a una serie de estudios que Malévich hizo para el decorado de una ópera futurista de 1913. La imagen negra hacía alusión, según parece, al telón, el cortinaje que caía cubriendo la representación:

Por otro lado, el autor insistió repetidamente en el hecho de que los orígenes del Cuadrado negro deben buscarse en las decoraciones que realizó en 1913 para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*. Este drama apocalíptico escenificaba el conflicto entre la luz y las tinieblas proclamando la inexorable victoria de la noche. En una carta de 1915 Malévich describe el telón del primer acto:

Representa un cuadrado negro, el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias... En la ópera significa el principio de la victoria.

(...) Si seguimos a Malévich, vemos cómo la idea primitiva del *Cuadrado negro* se refería al telón. Ahora bien, este cortinaje no es ninguna “representación” sino lo que la cubre o bien lo que, alzándose, la posibilita.⁸

Observemos cómo ya la propia temática de la ópera suprematista se dirigía directamente al núcleo ontológico de la fotografía, esta alquimia de la luz y la sombra. Y la victoria era precisamente el velamiento de la luz, el velamiento del sentido, de la representación. La victoria era el grado cero de la luz: el negro, una *imagen cero*.

⁷ Victor I. Stoichita, *Op. cit.*

⁸ Victor I. Stoichita, “La sombra y su reproducción en la época de la fotografía”, *Breve historia de la sombra*, p. 196.



“Cham”, de Amédée de Noë, ilustración para *L’Hitoire de Monsieur Jobard*, París, 1839.

Sin embargo Stoichita va mucho más lejos en establecer esta relación cuando trae a colación una caricatura que data del mismo año de la invención de la fotografía. Lo que propone la viñeta es el punto de vista irónico y desconfiado de un dibujante formado en el espíritu académico sobre la nueva técnica de la reproducción de la realidad. En el dibujo se nos muestra en primer lugar un icono negro y cuadrado, imagen cero que funciona como pantalla de la representación: el reverso de la mimesis triunfante, la nada de la imagen. En segundo lugar se relata la génesis de este icono mediante la escenificación de una catástrofe técnica. El operador contempla impotente la fotografía velada que está sobre la mesa del fotógrafo, entre su cámara y un frasco de fijador. Stiochita comenta de esta viñeta:

Aunque cabe considerar que la fotografía velada no es en sí misma ausencia pura sino eclipse de la imagen, se entiende que lo que tenemos ante los ojos es la ruina definitiva de la representación, ruina que ninguna tecnología llegará a restaurar jamás. La imagen está allí, pero escondida, “velada”, oculta por una cortina de sombra que nadie es capaz de levantar.

(...) Encierra el valor de precursora en la medida en la que Malévich, en el telón de la *Victoria sobre el sol* y más tarde en el *Cuadrado negro*, amplificaba la dialéctica que subyace en este discurso lúdico, escenificando una verdadera catástrofe de la representación occidental. En su insistencia por

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

representar el Cuadrado negro como traducción a cuadro de un velo de la representación (del telón en la *Victoria sobre el sol*), Malévich presenta el grado cero de la forma como una sobreexposición, como el efecto de un Apocalipsis foto-gráfica.⁹

Pero, ¿qué supone exactamente esa *victoria sobre el sol* de la que habla la ópera suprematista, de la que trata el cuadro de Malévich? ¿Por qué la victoria es el oscurecimiento? ¿Qué dice realmente ese velamiento? ¿De qué manera funciona esa pantalla negra, esa *imagen cero* que de algún modo parece mantener una relación con la imagen fotográfica?

Debemos ahondar un poco más en las preocupaciones de Malévich, que reflejan ese momento en que el desarrollo de los discursos científicos encuentran su expansión efectiva mediante la revolución del aparato tecnológico. Este es un fragmento de un texto escrito por Malévich, titulado “La luz y el color”, publicado entre 1923-26:

Poseemos dos fuerzas, una las tinieblas del mundo, la otra el saber. Son dos enemigos irreconciliables que se batan no por la vida sino por la muerte. El saber persigue a las tinieblas que llevan en sí las Verdades y las causas auténticas, y tenemos la esperanza de vencer en el futuro; pero no sabemos cuál es la esperanza de las tinieblas. De ahí surgen dos caminos filosóficos, uno optimista, el otro escéptico; uno sobre la alegría de la victoria en el futuro, el otro tiene una actitud escéptica en las consideraciones de ese futuro.

Por ejemplo, en las nuevas corrientes, incluso en el suprematismo, el escepticismo existe para el futuro, para la ciencia y el saber, también para los sabios que se han propuesto construir una llave con la cual sea posible abrir la ley de la naturaleza, reunir en sus depósitos secretos todos los valores. Para eso y sobre la invención de tal llave científica trabajan la ciencia y los inventores.¹⁰

La dialéctica de la luz y la sombra es planteada por Malévich en un sentido gnoseológico. Se trata ésta de una vieja concepción, que asimila la

⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰ Kazimir Malévich, “La luz y el color”.

luz al acto del conocimiento. En palabras de Benjamin, “ya que, como el sol en lo más alto de su curso, el conocimiento da de las cosas el más riguroso contorno”.¹¹ Así, la claridad como verdad, conocimiento y sentido, y la oscuridad, no como ignorancia, sino como *suspensión del sentido*, como contenedora de las “verdades” y las “causas auténticas”. La luz en este sentido es un medio técnico que sirve para revelar lo conocido de la profundidad de las tinieblas. Observemos cómo la veladura es suspensión, denegación del sentido, en la misma media que el corte fotográfico lo era, sin necesidad siquiera de accidente o de sobreexposición. Más adelante, al final del texto, Malévich continúa:

Pero sin perder el coraje, trabajamos con orgullo sobre las llaves científicas para descubrir el mundo, afilamos el hacha y el espíritu para horadar una grieta, pero el hacha no se clava, igual que la llave. Ni para la primera existe lo firme, ni para la segunda el orificio de la cerradura.

A pesar de esto estamos seguros de que la ciencia ha hecho brecha, ha formado sus orificios, va y mira el mundo y aquello a lo que se aproxima lo ve de otro modo; así para cada uno el mundo es un teatro con un espectáculo siempre renovado.

El mundo actor disimula, como si tuviera miedo de mostrar su cara, miedo del hombre que puede arrancarle su máscara de numerosas caras y no conocer su rostro auténtico. Este actor tiene un objetivo, son los rayos de absorción, el rayo negro. Su autenticidad se apaga, sobre el prisma no hay más que una pequeña banda negra, como una grieta, por la cual no vemos más que las tinieblas inaccesibles a cualquier luz, sea cual sea, ni al sol, ni a la luz del saber. En este negro se termina nuestro espectáculo, es aquí donde entra el actor del mundo después de haber ocultado sus numerosos rostros ya que no tiene rostro auténtico.¹²

El acceso a las “llaves de la naturaleza” a través el discurso científico y su aplicación tecnológica, que permitirían “abrirla”, penetrarla, descifrar su ley, resulta fallido. Malévich nos muestra una *masa de lo real*

¹¹ Walter Benjamin, “Sombras Breves”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, p. 154.

¹² Kazimir Malévich, *Op. cit.*

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

que parece no dejarse penetrar. Y el modo en que la ciencia logra aproximarse a ella es parcial, fragmentario. En este proceso el mundo deviene actor, impostor y su escenario se multiplica, el cristal de la realidad se rompe reflejando mil facetas. El simulacro ha comenzado. El fin del espectáculo acaba en el *rayo negro*, la luz negra, que pone fin a la simulación de las apariencias, revelando el vacío tras la máscara. La impostura del mundo.

Pero esa *luz negra*, esa grieta de tinieblas, es mucho más que una negación. Tal y como explicaba Malévich en su carta sobre el telón negro: es “el embrión de todo lo que se puede generar”. Como en las grandes teogonías de Oriente, se trata del centro germinador de la simulación, el cero inicial, el vacío como principio generador activo que despliega la realidad visible como su propia metáfora, como puro efecto.

Esta *vacuidad germinadora*, potencia negra que se despende del texto de Malévich –cuya metáfora y simulacro es la realidad visible– es analizada asimismo por Severo Sarduy en su obra *La Simulación* (1982),¹³ donde la pone en relación con la filosofía oriental: una pura no-presencia que se traviste en energía, engendrando lo visible con su simulacro “a partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las limitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo”.¹⁴

Al respecto quisiéramos también señalar un breve y sugerente texto de Agamben titulado “Du Noir” (1995),¹⁵ donde el autor hace una serie de preguntas: “¿Qué es lo negro? ¿De qué hacemos la experiencia, qué nos sucede cuando vemos lo negro? ¿Existe acaso un matema de lo negro, una forma no meramente alusiva de hablar de ello?” Para responderlas,

¹³ Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1982.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ Giorgio Agamben, “Du noir”. *Le paradoxe des représentations du divin. L'image et l'invisible*, revista *Dédale* n° 1 y 2, Maisonneuve & Larose, París, Otoño 1995, pp. 11-113. Cfr. Eduardo Sabrovsky, *Modernidad y mito: el “cine negro” de Raúl Ruiz*, Revista de Crítica Cultural n° 5, año 3, Santiago de Chile, 1992. Disponible en la web en *Documenta Magazines Online Journals* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=13&NrArticle=1757>> [Consulta: 27-04-2009].

Agamben comenta a Aristóteles. Señala que Aristóteles llama diáfano a aquello visible en cada cuerpo, y añade que el acto de esta visibilidad es la luz, y que el negro (*scotos*) es su potencia.

La luz es, por tanto, algo así como *el color de lo visible en acto*, y la oscuridad el color de su potencia. Se trata de una sola y misma cosa, alternativamente oscuridad y luz, potencia y acto. Negro es lo que experimentamos cuando sentimos nuestra potencia de ver, sin ver, en acto. Cuando estamos sumidos en la obscuridad, lo que vemos entonces es el principio mismo de la visión, la potencia de lo visible. El negro no es la experiencia de una nada, sino la experiencia de la potencia pura.¹⁶

Pero ya habíamos abordado desde otro punto de vista de este mecanismo, *esta potencia germinadora*, luz negra que *chamuscaba* el discurso, ejercía una denegación del sentido. Se presentaba en nuestro análisis del mecanismo de suspensión propio del corte inmóvil fotográfico – recordemos el epígrafe 1.2.2.–, como substrato bajo toda fotografía, y elemento que convertía la instantánea fotográfica en algo absolutamente inquietante. Desde luego, las metáforas técnico-químicas con que podríamos ilustrarlo son muchas y fácilmente imaginables, pero no quisiéramos detenernos más en este punto, pues pensamos que la relación entre fotografía-simulacro-exención del sentido ha quedado planteada.

De la utopía de la representación a la fragmentación del espejo. La fe occidental también se había quebrado, y la apuesta –de que un signo podía hacer referencia al fondo del significado, de que podía intercambiar sentido– estaba perdida. Largo camino –o tal vez breve parpadeo– que concluye en el siglo XX. El simulacro, que supone el derrumbe de la ilusión de presencia plena del sentido del signo, para revelarse como pura ilusión, como ficción, absorberá dentro de sí a la representación. Ya nunca más traficando con lo

¹⁶ En este sentido, en el espacio representativo propio del dibujo y la pintura, el negro total del *Cuadrado negro* es el espacio de la saturación, el lugar de todas las imágenes (esa *sobreexposición* de la imagen, en consonancia con la idea de Stoichita). Y desde esta óptica, dibujar o pintar no es otra cosa que el acto de velar, de ocultar la luz del papel, donde cada imagen viene a ser una “pequeña victoria sobre el sol”.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

real, sino consigo mismo, en un ininterrumpido circuito sin referencia. En palabras de Baudrillard:

Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación, interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.¹⁷

Por otro lado, si hasta el momento hemos hablado del corte fotográfico, de la instantánea fijación del instante cualquiera, debemos además tener en cuenta cómo la *condición de la reproductibilidad técnica* en sí misma, juega un papel esencial en este tránsito hacia el simulacro. Pues sin duda ese *síntoma epocal* descrito en el capítulo 1, que trajo al mundo el fin de lo singular, supone de forma rotunda *esa subversión contra el padre* implícita en el simulacro. Veamos cómo Sarduy en su obra *La simulación* (1982) describe el modo en que la *potencia de la serie* conlleva la crítica de un orden idealizado y supone una impugnación de lo visual como “categoría privilegiada del conocimiento”, instaurando la imagen como análogo puro, y el orden de la “duplicación especular” como forma de aprehensión del mundo:

La imagen no es garantía de ningún reflejo especular, doble de ningún objeto; no hay identidad ni correspondencia entre los modelos –seres y cosas – y el mundo prolífico y mecanizado de las copias. La prueba está en que la repetición siempre posible de esta última sólo *parece* idéntica. La copia, y aún más la copia de la copia, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel. Desencadenar el mecanismo de las reproducciones sin límite, como lo ha practicado el Pop, es también inaugurar una relación con la muerte como pulsión de repetición y

¹⁷ Jean Baudrillard, “La précession des simulacres”, *Simulacres et Simulation*, Collection Débats, Galilée, Paris 1981. pp. 9-68. Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.

encarnizarse en la depredación de esa “copia-cero” en que se convierte, en este juego de espejos y de ecos, el modelo, el generador de la serie.¹⁸

A lo que asistimos pues, es a la disolución del referente –la imagen siempre ha sido asesina, asesina de lo real, de su propio modelo; recordemos si no cómo se destruyó el icono bizantino para evitar que éste “asesinase” la identidad divina.

Radical negación del signo como valor. El simulacro es el signo como subversión y sentencia de muerte de toda referencia real. Fin de la representación como “ventana de lo real”, quien en sus últimos estertores trata de absorber a la simulación interpretándola como una falsa representación. Pero ya es tarde, y la simulación envuelve el edificio de la representación como un simulacro en sí mismo.

Si la imagen técnica supone el culmen del artificio de la representación, es porque ella despliega netamente esta teatralidad sobre el vacío; ella es producción de puro efecto de realidad. Constituye el camuflaje más perfecto, el *trompe-l'oeil* más sofisticado. Porque su eficacia no se despliega ya como *copiadora de las cosas*, sino como *productora de efecto de realidad*. Es puro juego de superficies, registro de la piel del mundo.

Sarduy dice, refiriéndose a la naturaleza del *trompe-l'oeil* en relación con la fotografía, que la eficacia de hacer visible lo inexistente ante los ojos no parte de la afirmación de un estilo, sino más bien de una técnica: parte de la *disimulación máxima*, la anulación de la factura –del trabajo– mediante la técnica. Es el anonimato de la ejecución (el ocultamiento del trazo) lo que define más certeramente al *trompe-l'oeil*. En la imagen fotográfica toda factura ha sido anulada por la técnica. Y podemos observar que, si en la pintura la simulación tradicional –el *trompe-l'oeil*– tenía un carácter espacial –pues se simulaba una “ventana en el espacio” que representaba el mundo, las cosas–, lo que la imagen técnica viene a desplegar será el más efectivo *trompe-l'oeil* temporal.

¹⁸ Severo Sarduy, “Espejo escarchado”, en *Fluorescencia del Vacío, La simulación*, pp. 107-113.

1.5. LA RETÍCULA Y LA PANTALLA. DE ESPALDAS A LA NATURALEZA

El mundo moderno es aquél donde la información suplanta a la Naturaleza.

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*¹

La estructura de la retícula, tal y como es analizada por Rosalind Krauss en su ensayo “Retículas” (1985),² viene a reflejar el proceso de aparición de la pantalla como producto de la integración de los discursos científicos en la imagen, un dispositivo físico-técnico que viene a relegar la visión clásica de la ventana como paradigma de la visión, basado tradicionalmente en la perspectiva. El proceso que define el advenimiento de la estructura de la retícula en el arte, su relación inmediata con la pantalla, y con el espacio de la información, constituirá pues, el objeto central de nuestro análisis en este punto.

Si bien la estructura de la retícula en el arte expresa primeramente el final de su capacidad discursiva, la mudez y la antinarratividad; sin embargo, a la luz del análisis de Rosalind Krauss veremos cómo, en este nuevo ámbito de lo visual eminentemente antinarrativo, la estructura reticular que lo organiza –propia del discurso científico, e intrínseca a la imagen técnica– es capaz, de manera esquizofrénica, de funcionar en sí misma como un *mito*, permitiendo, como veremos, que no desaparezca la categoría de “lo extraordinario” en el mundo secularizado de la modernidad. Pero avancemos lentamente y partamos de esa *imagen cero* en la que basamos el anterior epígrafe.

¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 356.

² Rosalind Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. pp. 23-37.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

El *Cuadrado negro* supone un caso extremo de la aparición de la estructura de la *retícula* en el arte, hecho que se da a principios de siglo XX. Dicha aparición es examinada por Rosalind Krauss en su citado texto titulado “Retículas”³, donde señala cómo esta estructura se convertirá en el *emblema* de la modernidad. Un emblema que –ella afirma–, responde, sobre todo, a una “voluntad de silencio del arte moderno”, y que supone una clausura o una abdicación de la capacidad discursiva, de la narratividad del arte, abocándolo a una pura visualidad.

Esta estructura discreta y multidireccional alberga el “paradigma o modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico”. Es, recordemos, precisamente esa antinarratividad –nada para representar, ya no hay ventana, ya no hay relación entre lo real y el signo– esa renuncia al relato, al discurso, a la representación, lo que nos venía a señalar el cuadro de Malévich: retícula mínima, de una sola casilla. Rosalind Krauss señala:

Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimétrica y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste le vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. (...) La retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.⁴

La retícula es precisamente la imagen del arte cuando éste le vuelve “las espaldas a la naturaleza”. A la hora de rastrear el origen de esta estructura nos resulta particularmente interesante cómo Rosalind Krauss señala ejemplos tempranos de retícula remontándose a los estudios perspectivistas del renacimiento, de Uccello, Leonardo o Durero:

Es preciso remontarse muy atrás en la historia del arte para encontrar ejemplos previos de retículas. Hay que trasladarse a los siglos XV y XVI, a los

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

tratados de perspectiva y a los exquisitos estudios de Uccello, Leonardo, Durero, en los que el entramado perspectivo se inscribe sobre el mundo pintado como si se tratara de la armadura que lo organiza. Sin embargo, los estudios de perspectiva no son realmente ejemplos tempranos de retículas. La perspectiva era, después de todo, la ciencia de lo real, no la forma de alejarse de ella. La perspectiva era la demostración de cómo la realidad y su representación podían solaparse en un mismo plano, de cómo se relacionaban efectivamente entre sí la imagen pintada y su referente en el mundo real –siendo la primera una forma de conocimiento del segundo. En la retícula todo se opone a esa relación, abortada desde el primer momento. Al contrario que la perspectiva, la retícula no proyecta el espacio de una habitación, o un paisaje, o un grupo de figuras sobre la superficie de una pintura. De hecho, si es que proyecta algo, proyecta la superficie de la pintura en sí.⁵

Fue en el renacimiento cuando tuvo lugar el inicio de un importante movimiento de integración del arte en la ciencia. Se trataba de integrar los sistemas de representación dentro del aparato científico-tecnológico. Dicho movimiento de integración culminará en el siglo XX con el advenimiento de la imagen técnica y del espacio cerrado y autorreferencial de la información. Recordemos el modo en que, en el anterior epígrafe, Benjamin describía el advenimiento de la información como una nueva forma de comunicación primaria propia del mundo seglar de la modernidad,⁶ que relegaba a la narración tradicional y se instalaba en un universo deshumanizado, donde Dios había devenido simulacro. En cierto modo, relata Krauss, la aparición de la retícula en el arte ofrecía testimonio del juicio entre la Ciencia y Dios, que se llevó a cabo a principios de siglo, el litigio entre la materia y el espíritu.

La retícula pretendía hacerse reconocer como *materialidad pura*, atrayendo al ojo hacia la estricta superficie, desvaneciendo toda la profundidad del espacio de la representación para evidenciarlo “juego de artificios”, atrincherando así a las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defendiéndolas de la intrusión de la palabra, del relato, del

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Epígrafe 1.4., nota 5.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

discurso. En este sentido, parecía ser abanderada del materialismo. Sin embargo, Krauss va más allá, y señala que si la retícula actuó como emblema de la modernidad, también constituyó un mito, cuyo poder residió en albergar una contradicción que estaba presente en los artistas que pintaron la retícula: “el poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)”.⁷

Pero para comprender esta aseveración debemos profundizar en la concepción de *mito* según Rosalind Krauss, a saber, desde un enfoque estructuralista. Parte de la función del mito –explica– se basa en el acto de revestir una contradicción sin darle solución, manteniendo una especie de “suspensión paralógica” que abre la posibilidad de que puntos de vista contradictorios puedan mantenerse bajo una estructura:

Al sugerir que el éxito de la retícula se relaciona de algún modo con su estructura como mito, evidentemente se me podría acusar de llevar las cosas más allá de los límites del sentido común, dado que los mitos son relatos que, como todos los relatos, acaban desentrañándose con el tiempo, mientras que las retículas son entidades espaciales, estructuras visuales que rechazan explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa o secuencial. Sin embargo, el concepto de mito que estoy utilizando aquí se basa en un modelo de análisis estructuralista, mediante el cual los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial.⁸

Así podemos observar cómo el modelo de análisis mítico estructuralista centra su objetivo en “desentrañar la función social de los mitos”, que a la postre, afirma Krauss, no sería otra que el *intento cultural de hacer frente a la contradicción*, manteniéndola subterráneamente, en suspenso, sin resolverla. Vemos asimismo en la cita de Krauss, cómo en el mito se da un quebrantamiento de la dimensión temporal mediante una represión del desarrollo secuencial de la historia en virtud de una entidad

⁷ Rosalind Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p. 26.

⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

espacial, de una estructura visual. Aunque la retícula no sea ciertamente un relato, es, como demuestra el análisis estructuralista del mito, una estructura en la que éste *se coagula*, y que, además, como veremos, *posibilita la existencia de una contradicción* entre los valores de la ciencia y los valores espirituales, manteniéndolos consciente o inconscientemente, como elementos reprimidos en el seno del arte moderno.

Esta idea se desprende ya sin duda de la lectura de los textos de Malévich, donde, recordemos, despuntaba una especie de “misticismo materialista” que conciliaba la pérdida de la fe en Dios y la secularización moderna, con lo *extra-ordinario* como categoría irrenunciable. Era éste el modo en que la Modernidad simulaba prescindir del mito, desplazándolo ahora hacia una zona aparentemente inocua, la del arte, a la cual era siempre posible echar mano para la imprescindible producción de *lo extra-ordinario*. Es por ello que Rosalind Krauss describe a la retícula como “alegremente esquizofrénica”, debido a su estructura e historia bivalente.

La retícula supondrá además una mutación del paradigma visual de la ventana en el nuevo modelo de la pantalla, pues, además de expresar una fractura con lo discursivo al volverse “superficie pura”, vendrá a poner de manifiesto la base material subyacente del *espacio de la información*, esa nueva *pura-superficie* donde se inscriben los datos, un sistema discreto formado por casillas, dominado por un carácter cuántico, la pantalla.

Así el *modelo ventana* es ahora reemplazado por una superficie opaca de registro. La información reemplaza a la Naturaleza. En la nueva organización espacial, el viejo privilegio de la vertical, la ventana o el cuadro de la representación, y su pirámide de visión, que implicaba un punto de vista exterior, se aplanan para arrojarnos a la pantalla, una superficie cerrada formada por casillas. En este nuevo espacio las direcciones y orientaciones tendrán simplemente un sentido convencional, pues su carácter es meramente el de una superficie que recibe informaciones, en orden o en desorden. No *re-presenta* nada –en ella los objetos, los personajes, las palabras, se inscriben como “datos”.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Por otro lado, Vilém Flusser, en su obra *Una filosofía de la fotografía*,⁹ profundiza más sobre este “carácter cuántico” de la imagen. Dicho autor analiza el efecto provocado por la evolución del discurso científico: la desintegración de los procesos lineales-direccionales de los textos –de los conceptos y sus desarrollos lineales y discretos– en mosaicos, en espacios acotados o “estriados” planteando una aproximación muy interesante a la noción de retícula. Según Flusser el discurso progresista de los textos científicos ha ido desintegrando el “mundo expandido”, analógico, en elementos con forma de puntos. Tal y como ya hemos afirmado desde diferentes perspectivas, este proceso puntillista que tiende hacia una estructura discreta –nuestra retícula– se acabará imponiendo a lo largo de los siglos XIX y XX, alcanzando todas las materias del saber, incluido el arte.

Flusser se pregunta por la causa profunda del “carácter granulado” de todo lo relacionado con la fotografía (y sus imágenes derivadas, cine, video, TV.). “La estructura atomista compuesta de puntos es inherente a todo lo *aparático*”. En el universo de la imagen técnica todas las *ondas* se componen de granos, y todos los *procesos* de situaciones compuestas de puntos.¹⁰

Si, como afirma Flusser, los aparatos son simulaciones del pensamiento, juguetes para jugar a “pensar”, no es de extrañar esta estructura “puntillista” que se deriva del modelo cartesiano, paradigma del positivismo científico, en el que el pensamiento consta de elementos discretos (conceptos) que se combinan y que designan cada uno un punto en la inmensidad del mundo de afuera. Fue el discurso progresista de los textos científicos el que desintegró el mundo objetivo y el mundo mental en elementos con forma de puntos. Se inventaron aparatos para calcular y procesar los “granos de la descomposición”, y éstos generaron las imágenes técnicas. En el terreno de la imagen técnica esta estructura puntillista, primero será química, después electrónica: granos de nitrato de plata, bits de información. Pero se trata éste, sin duda, de un modelo insuficiente, pues

⁹ Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2002.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

la estructura del pensamiento no es adecuada para la estructura del objeto expandido. Mientras que en el mundo expandido, el mundo concreto, los puntos se juntan sin fisuras, sin embargo, los conceptos distintos del pensamiento están interrumpidos por intervalos por los que se escapan la mayoría de los puntos. Así Flusser afirma: “Descartes esperaba superar esta deficiencia de la red del pensamiento con la ayuda de Dios y de la geometría analítica, pero no lo consiguió”.¹¹

Sin embargo, los aparatos, como “simuladores” del pensamiento cartesiano, sí lo consiguen, pues son omniscientes y omnipotentes en sus universos cerrados. El precio a pagar por su omnipotencia es el que ya conocemos, el de la inversión de los vectores de significado, ya que los conceptos no designan ahora el *mundo allá afuera* (como el modelo cartesiano), sino que ahora el *universo* designa el programa *allá adentro* de los aparatos. Éste es el fundamento que soporta el paradigma de la pantalla, ese nuevo sistema conceptual, ese nuevo espacio donde se dará la imagen, superficie opaca y autosuficiente que no hace referencia al mundo exterior. Los aparatos, dice Flusser, lo saben todo, lo pueden todo dentro de un universo programado anticipadamente para ese saber y poder.

Precisamente, la imagen de una caja negra, un “cuadrado negro”, es utilizada por Vilém Flusser para describir el sistema cerrado y autorreferencial donde se cifran las imágenes técnicas, en un símil entre la cámara fotográfica y la caja negra de los aviones. Lo que la caja negra supone ahora, mas allá de la clausura de la representación anunciada por Malévich, más allá incluso de la potencia negra generadora del simulacro, es sobre todo una pérdida del control sobre las imágenes, el olvido y la impotencia de desciframiento de las imágenes que la caja genera:

Y precisamente esa negritud de la caja motiva al fotógrafo a fotografiar. Aunque se pierde en el interior del aparato cuando indaga sus posibilidades, es capaz de dominar la caja. Pues sabe cómo alimentar el aparato (conoce el *input* de la caja), como también sabe hacer que escupa fotografías (conoce el *output* de la caja). Por eso, la cámara hace lo que el fotógrafo le pide, aunque el fotógrafo

¹¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

no sabe lo que pasa dentro de la cámara. Esto mismo es característico de todo funcionamiento de aparatos: el funcionario domina el aparato gracias al control de sus lados exteriores (del *input* y del *output*) y es dominado por él gracias a la intransparencia de su interior. Dicho de otro modo: los funcionarios dominan un juego para el que no pueden ser competentes. Kafka.¹²

Como vemos, ese negro vacío-generador se torna, bajo la visión de Flusser, en intransparencia, indescifrabilidad, aislamiento absoluto: una superficie opaca. Así, el dispositivo de la pantalla deviene tanto físico-técnico como simbólico-político.

Resulta, por otro lado, muy interesante cómo Krauss continúa rastreando la aparición de la estructura reticular en los estudios de óptica fisiológica del siglo XIX. Krauss muestra cómo dichos tratados, ilustrados con retículas, trataban de demostrar la interacción de partículas concretas en un campo continuo, que era analizado en el marco de la estructura repetitiva y modular de la retícula. Para el artista que deseara ampliar sus conocimientos acerca de la visión amparado en los textos científicos, la retícula era una matriz de conocimiento. Por su propia abstracción, la retícula expresaba una de las leyes básicas del conocimiento óptico: la separación de la *pantalla perceptiva* respecto al mundo “real”.

Fue concretamente la rama centrada en la psicología de los mecanismos perceptivos la que enfrentó a los artistas a este hecho concreto: el de la *pantalla fisiológica* a través de la cual la luz pasa al cerebro humano. Una pantalla que no era transparente, como el cristal de una ventana, sino que se trataba más bien de un filtro, sometida a un conjunto de distorsiones específicas. Vemos así reflejado de nuevo el mismo proceso que hemos descrito. La ventana de la representación perdía su transparencia, su vínculo con la realidad –vuelta al simulacro–, opacándose como un cristal helado.

De este modo, y en resumen, el proceso de la retícula y la pantalla como dispositivo físico-técnico trae consigo una nueva organización del

¹² *Ibid.*, p. 29.

1.5. LA RETÍCULA Y LA PANTALLA

espacio donde la ventana o el cuadro de la representación, con su pirámide de visión –que implicaba un punto de vista exterior– es reemplazada ahora – en el momento en que el simulacro irrumpe envolviendo todo el edificio de la representación– por una superficie opaca, cerrada y autorreferencial sobre la que se inscriben los datos. La Información reemplaza a la Naturaleza.

1.6. LA MATRIZ: EL PARADIGMA INMERSIVO

Somos mucho menos griegos de lo que creemos. No estamos ni sobre las gradas, ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica.

Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*¹

El proceso de aparición de la estructura de la retícula y su relación estrecha con el discurso científico desempeñan un papel fundamental en la mutación que tiene lugar en el periodo histórico de la modernidad, cuyas implicaciones y efectos se extienden hasta nuestros días. El dispositivo físico-técnico de la pantalla supone, como hemos señalado, la aparición de una nueva lógica perceptiva, que viene a reemplazar al modelo ventana.

La pantalla como nueva lógica perceptiva supone un modelo que define una nueva síntesis entre la realidad y el observador, síntesis que denominaremos paradigma inmersivo. La profundización en el análisis de dicho modelo y sus efectos será uno de los hilos conductores fundamentales de nuestra investigación. En este epígrafe nos proponemos diagramar una suerte de “antesala” donde se introducirán una serie de puntos que serán desarrollados en profundidad en los capítulos 2 y 3.

¹ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 220.

1.6.1. LAS VENTANAS CIEGAS

El paradigma inmersivo –que, como veremos, evoluciona en nuestro tiempo con enorme fuerza–, define una nueva síntesis entre la realidad y el observador. Síntesis que podría resumirse de este modo: una realidad cambiante, en movimiento, y un observador interno también en movimiento.

Ello fue descrito ya al final del siglo XIX por Baudelaire, cuando definió la mirada de la modernidad,¹ cuya figura emblemática era el *flâneur*, que Benjamin analizaría más tarde en su texto “El *flâneur*” (1967), publicado de manera póstuma.² La figura del *flâneur* o *paseante*, surgida en la primera mitad del siglo XIX, encumbrada por Baudelaire y más tarde rescatada por Benjamin es, sin duda, una de las expresiones más substanciales del ambiente metropolitano del siglo XIX. Este personaje que deriva por bulevares y galerías sin otro derrotero que el que su afán voyerista le indica, coleccionista de imágenes y sensaciones, viene a encarnar el cambio cultural y su modelo perceptivo, que implican todo un nuevo imaginario y una práctica estética.

Inmerso en su deambular, el *flâneur* desliza su mirada casual sobre la textura de la vida, de manera azarosa, fragmentaria, recortando aquí y allá los *instantes cualesquiera*, para coleccionar sus imágenes, acaso retales de historias, sensaciones y fragmentos efímeros que forman la textura de una realidad siempre cambiante, circunstancial, periférica. Dedicaremos una buena parte del capítulo 2 a analizar en detalle esta figura del *flâneur* que, como veremos, resulta decisiva para profundizar en el contexto social donde tiene lugar la transformación perceptiva que tratamos de describir.

¹ Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1931-32.

² Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire, Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 49-83.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Pero sí quisiéramos ahora comentar, muy brevemente, una *pintura-hito* que señala el borde de la modernidad, y que está inseparablemente ligada a la noción del *flâneur*, a saber, la celebérrima obra de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863).³ Trataremos de trazar una línea que conecte dicha obra con el ya comentado *Cuadrado Negro* (1913) de Malévich y, finalmente, también con el ready-made de Duchamp titulado *Fresh Widow* (1953), que consiste en una ventana cegada. Ello nos ayudará a dar cuenta del modo en que el *paradigma inmersivo* se refleja en el discurso artístico ya desde la segunda mitad del siglo XIX, hasta el XX.

Junto a Baudelaire, quizás sea Manet quien encarne la quintaesencia del *flâneur* parisino, pintor burgués que aglutina todos los ideales de la bohemia, y que ensalza esa instantaneidad de percepción y su realidad fugitiva. *Le déjeuner sur l'herbe* evidencia una transición fundamental que tiene lugar en la modernidad,⁴ ese desplazamiento hacia un ideal epistemológico donde la “memoria es una ruina”, un puro fragmento, y donde la realidad carece ya de sentido único, exterior, pues, como vimos en el epígrafe anterior, ya no es posible *estar fuera el mundo* para tenerlo, para representarlo.

En este sentido, esta obra –de la cual, como ya señalamos, resultan inseparables el modelo perceptivo del *flâneur* y su visión particular– participa plenamente del *paradigma inmersivo*, y supone toda una ruptura dentro del discurso de la representación. Si resulta harto conocida su presentación escandalosa en *el Salón de los Rechazados* en París en 1863, es notable que, desde luego, más allá de que la escena resultase moralmente incómoda –esencialmente por el realismo y contemporaneidad de los personajes, por la extrema *vulgaridad realista* de la mujer desnuda –el mayor desafío, la mayor “incomodidad” que esta obra presenta es, precisamente, la de entregarse sin ambages a la nueva experiencia perceptiva que el *flâneur* abandera.

³ Eduard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (*el almuerzo sobre la hierba*), 1863, óleo sobre lienzo, 81 x 101 cm., Musée d'Orsay, París. Expuesto en *el Salón de los Rechazados* en 1863.

⁴ VV. AA, *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid, 1998.

Pues resulta evidente –y en la época, del todo chocante– cómo en esta pintura, que cita de manera directa a los maestros clásicos, ya no hay punto de vista exterior. No hay distancia ni perspectiva para mirar la escena, pues el observador *está en ella*. El espectador se encuentra ahora *incluido en el objeto de la representación*, y la mujer desnuda nos mira directamente a la cara, haciendo un guiño a nuestra intrusión.



Le déjeuner sur l'herbe, Eduard Manet, 1863, óleo sobre lienzo, Musée d'Orsay, París.

Esta obra anuncia que una nueva lógica perceptiva, temporal y narrativa proporciona el nuevo sustrato de la pintura. Así, además de la mirada de la mujer que nos incluye en la escena, vemos a un narrador que, extrañamente, despliega su relato en el vacío. Las miradas están ausentes, no dialogan y el escenario está fragmentado, inconexo, es un collage que carece de una relación orgánica entre sus partes.

Lo que este teatral narrador hablando a la nada pone de relieve, es el hecho de una ruptura radical con el sentido que produce un cortocircuito de la noción de representación. El lenguaje ha quedado reducido al simulacro, pues ya no refleja ninguna realidad, ya ni siquiera puede enmascarar su ausencia, simplemente no tiene nada que ver con la realidad.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

De este modo, *Le déjeuner sur l'herbe* viene a señalar el advenimiento de un nuevo ideal epistemológico de la realidad, el de la imposibilidad de darle un sentido exterior, un sentido *único*. Ya no se puede escapar del mundo para tenerlo, para contemplarlo. Hemos sido arrojados adentro, pasando a ser *flâneurs* de una realidad cambiante, circunstancial. Paseantes inmersos en una realidad cuyos fragmentos, de forma difusa, vamos reconstruyendo.

Es evidente la coincidencia de este planteamiento con las implicaciones que traía la estructura de la retícula –descrita en el epígrafe anterior. Recordemos cómo la retícula extendida sobre la naturaleza era en sí un sistema autosuficiente, que no necesitaba de exterioridad. Ella inauguraba el momento en que la potencia del simulacro envolvía el espacio de la representación, que se erigía en superficie opaca, cerrada, autosuficiente. En su estructura de inmersión absoluta, la información reemplazaba a la Naturaleza haciéndose imposible toda experiencia externa, toda exterioridad.

Si *Le déjeuner sur l'herbe* anticipa ese nuevo espacio no-dimensional, inmersivo, envolvente, carente de perspectiva, que más tarde el advenimiento de la retícula en el arte pondrá de manifiesto, y el *Cuadrado Negro* sintetizará, no podemos dejar de mencionar otra conocida obra que viene a sintetizar la idea que aquí hemos tratado de exponer. No cabe duda de que ese final de la pirámide de la perspectiva euclidiana, por la que nos *asomábamos a mirar* los objetos, desplazamiento brutal del ideal epistemológico, quedará asimismo perfectamente expresado en el conocido *ready-made* de Marcel Duchamp titulado *Fresh Widow*,⁵ que consiste en una ventana cegada.

⁵ *Fresh Widow*, Marcel Duchamp, 1920. 77,5 x 45 cm. ready-made, 1953. Madera y cuero lustrado, Museum of Modern Art, Nueva York, legado de Catherine S. Dreier.



Fresh Widow, Marcel Duchamp, ready-made, 1920.

La obra de Duchamp volvía a reflejar con brutal y agobiante rotundidad la transformación epistemológica operada en la modernidad. Ya no hay ventanas, están todas ciegas. Sobre cada cristal hay un cuadrado negro. *Malévichs* seriados por Duchamp. Ninguna relación con ninguna realidad. De nuevo ese *negro-cero*, la nada de la imagen, una *viuda fresca*, el origen del simulacro –que ahora más que nunca, sobre la ventana, es intransparencia, indescifrabilidad, aislamiento. Una superficie opaca, una pantalla.

1.6.2. IMÁGENES DE USO. EL RÉGIMEN DE LA PANTALLA Y LA VÍA DE TACTILIDAD

Tengamos en cuenta que el régimen de la pantalla, trasfondo del nuevo espacio de lo visual, supone un dispositivo que es tanto físico-técnico como simbólico-político, cuyos efectos e implicaciones se extienden hasta nuestros días.

Así Paul Virilio analiza en diversos escritos los efectos contemporáneos de esta transformación perceptiva como “pérdida de la línea del horizonte de la perspectiva geográfica”, donde una nueva óptica activa de carácter ondulatorio renueva completamente el uso de la vieja óptica pasiva geométrica de la era de Galileo.¹ El nuevo “horizonte artificial” de la pantalla –relata– anuncia la nueva preponderancia de la perspectiva mediática sobre la inmediata del espacio.

Es ahora el relieve del acontecimiento *telepresente* lo que adquiere prioridad sobre las tres dimensiones del volumen de los objetos o de los lugares. De este modo Virilio señala la manera en que las sociedades actuales viven *inmersas en el campo expandido de la imagen técnica*, una imagen cuyo régimen es ahora ondulatorio, *imagen-luz* convertida en flujo. Anulada toda perspectiva, toda posibilidad de mirar desde fuera, se abre alrededor nuestro un nuevo espacio plano, que ya es, no tanto óptico, sino, en el sentido benjaminiano, *táctil*.

Si bien centraremos una parte importante del capítulo 2 en desarrollar estas ideas con mayor profundidad, deseamos esbozar ahora una breve trayectoria que nos transporte hasta la noción de *tactilidad* en

¹ Paul Virilio, *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Benjamin que, como veremos, tanto tiene que ver con la alteración en el modo de recepción propiciado por la reproductibilidad, primero técnica y más tarde electrónica.

Ya en 1928 hablaba Paul Valéry de una transformación que él veía, nítida y claramente, que iba a modificar la idea de arte y la relación entre el sujeto y la imagen para siempre.

(...) De entrada, indudablemente, sólo se verán afectadas la reproducción y la transmisión de las obras. Se sabrá cómo transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones –o más exactamente de estimulaciones– que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. Ya no serán sino diversos tipos de fuente u origen, y se encontrarán o reencontrarán íntegros sus beneficios en donde se desee. Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.²

Realidad sensible a domicilio. El nuevo régimen que anuncia Valéry nos recuerda inevitablemente aquel otro *ready-made* de Duchamp, *Eau et gaz a tous les étages* (1958),³ donde la réplica de las placas de los inmuebles parisinos de principios de siglo que rezaba *Agua y gas en todos los pisos*, seleccionada y descontextualizada por Duchamp, anunciaba ya, sin duda,

² Paul Valéry, “La Conquista de la Ubicuidad”, *Paul Valéry. Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, pp. 131-132.

³ *Eau et gaz a tous les étages*, Marcel Duchamp, 1958, ready-made imitado, 15 x 20 cm. Colección Robert Lebel, París.

esta condición circulatoria, distributiva, y domiciliaria, diríamos no ya sólo del producto de la experiencia artística, sino quizás de algo que engloba *toda experiencia* en general.

Realidad sensible, potencias de vida, imaginario colectivo servido a domicilio por los *media*. El régimen de una economía de comercio basada en el objeto, bascula hacia una de distribución, en la denominada era postindustrial. Algo que Valéry intuye como prodigio y avance para la humanidad forma ya una parte esencial de la actual organización social y económica de la *sociedad informacional*, o *sociedad red*, donde, como señala Manuel Castells, las redes desmaterializadas de información transforman la base material de nuestra experiencia.⁴



Eau et gaz a tous les étages, Marcel Duchamp, 1958, ready-made imitado, París.

Si durante el siglo XIX y gran parte del XX se desarrollaron las redes de transporte y los medios de locomoción para salvar las distancias, para lograr el desplazamiento de los cuerpos en el espacio, en la sociedad actual, con el desarrollo de las autovías de la información audiovisual – donde tiene lugar el “milagro de la ubicuidad”– es la distancia en sí lo que tiende a desaparecer. En este nuevo régimen donde el espacio se aplanan, el tiempo es protagonista. Pero se trata del tiempo veloz, inhumano, propio de la instantaneidad de los datos viajando a la velocidad de la luz.

De lo que no cabe duda es de que el aparato mediático desarrollado a lo largo del siglo XX pobló el mundo de imágenes *obscenas*. Imágenes que estaban literalmente *fuera de escena*, que ya no eran tanto *espectáculo*,

⁴ Manuel Castells, *La era de la Información*. 3 Volúmenes. Alianza editorial, Madrid, 2001.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

como *objetos de uso* en sí mismas, imágenes a domicilio, que asaltaban nuestra intimidad, se instalaban en nuestros hogares, en el lugar de la lumbre, incluso más allá, en nuestra propia carne.⁵ Pero rastreemos los pasos de lo que, por su carácter envolvente, llamaremos *imagen-matriz*, que es propia de un mundo donde las distancias, la perspectiva, han sido abolidas.

Como ya mencionamos en el epígrafe 1.2., Benjamin señala cómo es el cine la forma artística que se adapta plenamente a la nueva relación del ojo y la imagen, que aborda a esa nueva “vía de tactilidad” que abre la imagen técnica, donde la recepción se da *desde dentro del tiempo de la obra*. Así, recordemos el modo en que Benjamin señalaba esta “calidad táctil” refiriéndose a la manera en que la pantalla y el plano cinematográfico producían todo un *efecto de choque* que golpeaba a la masa. La imagen se venía encima del público. Pero además, tal y como describíamos en el capítulo 1.2., el efecto de *shock* del cine era un efecto tanto corporal como mental; la pantalla con el plano cinematográfico movedido golpeaba la conciencia, penetraba en el cuerpo y la mente. Recordemos la cita de Duhamel: “ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos”.⁶

Benjamin distinguía dos modos contrapuestos de percibir la obra de arte: la *disipación* y el *recogimiento*. Uno el propio de la masa y el otro el que reclama la contemplación de una obra aurática:

Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino

⁵ Al respecto habría que señalar por ejemplo los avances científicos en el campo de la imagen del cuerpo, que hacen que imágenes de él hasta ahora imposibles modifiquen nuestra conciencia del cuerpo, y nutran la imaginaria científica que se da dentro de la cultura popular por diversas vías –teleseries, documentales, *films*. Asimismo es interesante ver cómo ramas de la ciencia como la cirugía plástica se encargan de “instalar” las imágenes en nuestra carne, o en otro orden, cómo enfermedades epocales como la anorexia suponen un trastorno de la conducta que responde a una distorsión de la imagen del propio cuerpo. Trataremos en profundidad la mirada sobre el cuerpo y su relación con la tactilidad en el epígrafe 2.2.2.

⁶ *Cit.* Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, p.51. *Cfr.* Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, París, 1930, p. 52.

al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística.⁷

El cine venía a poner en práctica el cambio de modelo, de la concentración a la disipación, y es en este sentido como Benjamin lo equipara con la arquitectura –cuya recepción precisamente ocurría, igual que en el cine, “en la disipación” y por parte de una colectividad. Así, tanto la arquitectura como el cine ofrecen, según Benjamin, claros ejemplos de una *vía de percepción táctil*, una vía que, señala, es “de uso y no de contemplación”, pues, si la contemplación es una vía meramente óptica, la recepción táctil es una vía de uso, que tiene que ver con la costumbre.

Debemos recordar, en este punto, que hasta que la pintura comenzó a tener pretensiones sociales y quiso llegar a la masa, la recepción de la obra de arte se había hecho en la tradición de la contemplación y el recogimiento. Una contemplación que tan sólo le podía dar la perspectiva de la distancia, una relación aurática y la visión de un fragmento de eternidad. Pero la contemplación masiva de la pintura que se generaliza en el siglo XIX, precisa Benjamin, no es otra cosa que el síntoma de su crisis, ya que la pintura no está en situación de ofrecer una recepción simultánea colectiva. Si la contemplación implicaba un recogimiento en la obra, un *sumergirse en ella* en virtud de un punto de vista propio, de una perspectiva, de una distancia; por el contrario, la masa dispersa *adentraba la obra en sí misma*. De este modo el cine se erigirá en el medio que abraza sin ambages la tarea de la *recepción en la dispersión*,⁸ una empresa que sin duda se viene haciendo notar cada vez más en todos los terrenos del arte.

Pensemos que hoy, en la *era del capitalismo electrónico*, esta *vía táctil* de lo visual, que es *vía de uso*, es una realidad asumida y cotidiana, que encuentra su realización efectiva mediante ese horizonte de convergencia de todas las *pantallas* que nos rodean, o dicho de otro modo, de todos los sistemas de difusión de imagen mediante pantallas electrónicas que proliferan con vehemencia a nuestro alrededor, todas las mediaciones

⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

capaces de generar una recepción simultánea y colectiva –desde la televisión al móvil, desde Internet a la *PDA*,⁹ la consola portátil o los sistemas de *video-coche*– que actualiza constantemente esta *imagen-matriz* instalada en el tejido de nuestras vidas.

⁹ Un *PDA* (*Personal Digital Assistant* o Ayudante personal digital) es un dispositivo de pequeño tamaño que combina un ordenador, teléfono/fax, Internet y conexiones de red. A los *PDA*s también se les llama *palmtops*, *hand held computers* (ordenadores de mano) y *pocket computers* (ordenadores de bolsillo), denominaciones, todas ellos, que apuntan hacia esa *relación táctil* o *de uso* que implica la imagen en la pantalla.

1.6.3. IMAGEN-MATRIZ: LA VISUALIDAD EN EL ESPACIO DE LA PANTALLA ELECTRÓNICA

A la luz de estas reflexiones, podemos observar cómo la visualidad, esa categoría compleja productora de significado cultural, se da hoy a través de una imagen-matriz, una imagen que envuelve, que penetra, que ha devenido luz, transparencia, fantasma.

Lo visual se encuentra, sin duda, un paso más allá del “espectáculo” –y su forma de relación escénica, basada en una perspectiva –, que imperó en una buena parte del siglo XX. Así, no se trata ya tanto de que nuestra cultura sea una cultura “dominada por la imagen”, sino que, tal y como afirma Arthur Kroker en su texto “La Imagen Matriz” (2003),¹ más bien “somos pura imagen”.

La nuestra es una cultura señalada por el triunfo de la virtualidad, por la sustitución del “espectáculo de la imagen como registro” por una imagen electrónica, digital, codificada como información, envolviendo el mundo sin referente del simulacro. En nuestra cultura, señala Kroker, el lenguaje de la virtualidad y el simulacro, la pérdida absoluta de fe en la representación, han atrofiado la capacidad del aparato de la imagen para filtrar memoria.

¹Arthur Kroker, “The image matrix”, *The Will to Technology and Culture of Nihilism: Heidegger, Nietzsche, and Marx*. Theory Books. New World Perspectives 2003. University of Toronto Press. Serie Digital Futures [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://www.ctheory.net/will/matrix.html>> [Consulta: 17-05-2009]; trad. cast. Arthur Kroker, “La Imagen Matriz”. En *aleph-arts* [en línea]. World Wide Web document, URL: <http://aleph-arts.org/pens/imagen_matriz.html> [Consulta: 06-03-2008].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

La visualidad electrónica del *capitalismo cultural* y sus tecnologías crecientes,² al multiplicar el número de sus impactos sobre los sujetos de visión, multiplican exponencialmente los significantes potenciales de la imagen. Se instaura así una nueva situación: “la de un sujeto que se retroalimenta en su condición de culturalmente producido cada vez más, y más principalmente, en sus actos de ver”.³ De este modo la *imagen-matriz* es aquella que genera la producción cultural de subjetividades, de identidades, y que viene a instaurar lo que se ha denominado ya como *industrias del sujeto*.

Así podemos observar cómo hoy la imagen prolifera con tal velocidad e intensidad que la carne humana, literalmente, lucha por convertirse en la imagen de su propia e imposible perfección –y como ya dijimos, darían testimonio de ello tanto la *psico-ontología* de la cirugía plástica como la patología de la anorexia. Ello es una muestra, quizás extrema en su literalidad, que constata el hecho de que en nuestra sociedad los sujetos se encuentran en gran medida poseídos por el poder de la visualidad.

De este modo, la imagen se sitúa en un lugar absolutamente preponderante, y ya no se trata sólo de que se convierta en medio principal de la empresa para la satisfacción del deseo humano, sino que, sobre todo, deviene una pieza clave en un sistema económico orientado hacia la producción de significado cultural, a la generación de los procesos simbólicos de sujeción, de producción identitaria. Es un hecho que palpamos día a día. Es fácil –y también sin duda inquietante– observar el modo en que la dimensión económica y la dimensión psíquica coinciden cada vez de manera más plena, advertir cómo el capitalismo nos vende ideas y valores más que productos –como evidencia Naomi Klein–⁴ inyectando diariamente en la mente social *imágenes-moldes* de autorrealización.

² Esa fase del capitalismo actual, tal y como dijimos en el capítulo 1.1., en la que la producción y distribución de simbolicidad es el nuevo gran motor generador de riqueza. Cfr. José Luis Brea, *El tercer umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, p. 15.

³ José Luis Brea, “Actos de ver”. En *Soy Sebastián. Artes visuales contemporáneas* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://soysebastian.blogspot.com/>> [Consulta: 06.03-2008].

⁴ Naomi Klein, *No logo. El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona, 2005.

En un bucle copernicano, afirma Kroker, nosotros mismos somos imágenes del mundo que nos rodea: “diseño de los cuerpos, caras como gestos, actitudes como pruebas, labios como invitaciones, malas caras como desaires, ojos como fracasos. Nosotros mismos nos hemos convertido en referentes y fundadores del simulacro que nos invade, poseídos por las imágenes que en otro tiempo creímos irremediabilmente aisladas como representaciones”.⁵ Nuestros cuerpos parecen insertarse en la lógica y el destino de las imágenes que ellos consumen, la imagen que los atraviesa, que los cruza.

En este contexto, el modo de recepción *disipado* o *difuso* que Benjamin describe adquiere hoy un significado amplificado; vivimos la era del ojo aburrido, del ojo difuso que salta de una situación a otra, de escena en escena, de imagen en imagen, de adicción en adicción, con inquietud y voracidad, en un afán consumista que nunca puede ser totalmente satisfecho. El motivo no es otro que el de que ese ojo saturado y aburrido, es, a la postre, el ojo vacío que subyacía en el *Cuadrado Negro*. Así describe precisamente Arthur Kroker este “ojo saturado” de nuestra actual sociedad, como cortocircuito del sentido y cero de la imagen por sobreexposición:

Conoce sólo el placer del aburrimiento de la creación tanto como el aburrimiento del abandono. Nunca permanece quieto. Está en perpetuo movimiento. Demanda novedad. Ama las imágenes de baratija. Nutrido por historias lineales se vuelve recombinatorio. Tiene apetitos oculares que demandan satisfacción. Pero nunca puede satisfacerse por completo porque el ojo aburrido es el ojo vacío. Esta es su secreta pasión y la fuente interminable de su seducción.⁶

Pero es en ese cero de fondo, origen del simulacro, responsable de ese tedio de la mirada, donde se encuentra, según Kroker, el poder real de la imagen hoy. Pues es a través de este “órgano aburrido” como la imagen se hace carne, se instaura en el cuerpo y genera subjetividad. Es él quien conecta la *imagen-matriz* –y sus estrategias globales o masivas como productora de procesos de sujeción identitaria– con la soledad blanda y

⁵ Arthur Kroker, “La Imagen Matriz”.

⁶ *Ibid.*

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

moldeable del cuerpo humano. Es el ojo, la mirada, la visualidad, como determinación compleja culturalmente condicionada, el lugar donde, hoy más que nunca, confluyen los procesos de significación cultural.

De este modo, el potencial de lo que hemos denominado *imagen-matriz*, de la visualidad en el espacio de la pantalla electrónica, se basará tanto en su ubicuidad, como ya hemos dicho –en el aumento exponencial, en términos cuantitativos, del número de impactos que el sujeto recibe–, como en su eminente cualidad fantasmagórica e inmaterial. Así lo señala José Luis Brea:

En la eteridad de su condición incorpórea, en efecto, en su ligereza ontológica, la tecnovisualidad es irrevocablemente asimilada al registro fantasmagórico que proyecta el imaginario. Y ahí se fortalece un lazo inextricable y fuerte entre tecnovisualidad y deseo (y por lo tanto placer), entre la tecnovisualidad e imaginario, tanto individual –y me refiero a las ondulaciones de la vida psíquica– como colectivo.⁷

Reparemos, por tanto, en que, más que nunca, el *fantasma* –como soporte del deseo, como expresión de las “ondulaciones de la vida psíquica” circulación que hace pasar lo interior afuera y lo exterior adentro– se instaura en los imaginarios de la tecnovisualidad, se da, diríamos que muy a menudo, de un modo depotenciado, sometido e instrumentalizado– dentro de esa *imagen-matriz* que el ojo consume en un circuito permanente de insatisfacción.

⁷ José Luis Brea, *Op. cit.*

1.6.4. LA PANTALLA TOTALITARIA

El actual régimen de la tecnovisualidad lleva consigo, tal y como hemos visto, el desarrollo de un amplio sistema que lo regula, y que configura una verdadera industria de la conciencia y las subjetividades. De este modo, más allá del dispositivo físico-técnico que suponen la pantalla y *el modelo inmersivo* que ella implica, abordaremos, en este punto, su análisis como dispositivo simbólico-político, revelando un hecho fundamental de cara a nuestra investigación, a saber, el modo en que la imagen técnica se incorpora de modo altamente efectivo dentro de los dispositivos de poder social.

Así, primeramente, remitiéndonos al cine como el arte automático de las imágenes en movimiento, profundizaremos en el significado del efecto de *choque* que Benjamin describiera en los albores del medio. Señalaremos asimismo el modo en que, tempranamente, se alían la imagen técnica y el aparato militar, que incorporará el poder de la imagen no sólo en el campo de batalla –como prótesis amplificadora de la visión– sino también en la *guerra de imágenes*, la guerra de la información que se libra en los medios, donde se instaura toda una industria de la conciencia, donde la lógica del mercado penetra por medio de la ubicua *imagen-matriz* apropiándose de todos los aspectos de la vida social e individual. Introduciremos el escenario de significación política donde se despliegan actualmente las prácticas de la visualidad, ya que éste define el contexto problemático donde trataremos de desarrollar, esencialmente a lo largo del capítulo 3, una posición de resistencia.

1.6.4.1. HOLLYWOOD EN HITLER, Y VICEVERSA

Ya Benjamin estableció la relación entre Hitler y Hollywood, cuando analizó el movimiento por el cual el fascismo iniciaba un esteticismo de la vida política a merced de las técnicas reproductivas. Las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permitían que el orador fuese escuchado durante su discurso por un número ilimitado de oyentes, y que poco después fuese visto por un número ilimitado de espectadores, hicieron que la “presentación” del hombre político, la puesta en circulación de su imagen mediante esos aparatos, se convirtiese en primordial. “Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros”, afirmaba Benjamin refiriéndose a la modificación de la noción de presencia y su sustitución por el espacio-tiempo diferido propio del cine y la televisión: “tanto el actor de cine como el gobernante aspiran a exhibir sus actuaciones, dándose una nueva selección ante estos nuevos aparatos, de la que salen vencedores el dictador y la estrella de cine”.¹ Las circunstancias técnicas que traían la reproducción masiva, se correspondían con la reproducción de masas por los aparatos:

Una circunstancia técnica resulta aquí importante, sobre todo respecto de los noticiarios cuya significación propagandística apenas podrá ser valorada con exceso. A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo análisis no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al

¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 55.

1. LA ESPALDA DE LA NATRALEZA

ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masa y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos.²

De este modo el fascismo procurará que la masa exprese sus demandas –pues en esta expresión ve su salvación, ya que la masa, si bien se expresa, no lleva a cabo ningún cambio en las condiciones de la propiedad.

Resulta ampliamente conocido el modo en que el fascismo y su aparato coercitivo desarrolló con enorme fuerza una verdadera ingeniería de la imagen que afectaba tanto a la vida política y su creciente estatización, como al propio desarrollo material de la guerra. Si Hitler llegó a decidir la realización o no de una batalla según la disponibilidad de equipos de filmación capaces de registrar el hecho, fue porque era plenamente consciente de su gran “puesta en escena”. Todo debía ser filmado y fotografiado, racionalmente, ilustradamente, para hacer así de la guerra un gran espectáculo y un gran archivo.³ Una inmensa puesta en escena, una superproducción brillante con millones de extras involucrados. “Hollywood en Hitler” –aseverará Deleuze en una expresión que resume la violencia implícita en la imagen y su utilización por el poder.⁴

Será Deleuze, analizando este aspecto del cine como arte de masa, y brazo totalitario –y señalando cómo el cine pronto cae en la propaganda y en la manipulación de Estado–, quien acuñe esta expresión que describe esa “suerte de fascismo que conjuga a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler”.

Pero debemos analizar el origen de esa “violencia” que parece indisolublemente ligada a la imagen en movimiento. Encontramos la primera pista o su primera descripción en los orígenes mismos del medio,

² *Ibid.*

³ Paul Virilio, “Guerre et Cinéma”, *Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, París, 1984, pp. 98-99. Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 220, nota 16.

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 220.

cuando, Benjamin –y también Artaud,⁵ o Merleau-Ponty ⁶– describieron desde distintas perspectivas el modo en que el cine ejercía un auténtico efecto de *choque* violento que actuaba directamente sobre la conciencia. Sin embargo, para Deleuze, este *choque* intrínseco al cine es capaz de liberar la potencia del pensamiento. Deleuze señala así cómo el efecto de *choque* que distingue al cine de las demás artes se desprende de su movimiento automático, ya que es por mediación de éste como actúa directamente sobre el pensamiento, materialmente sobre el sistema nervioso central, sobre el cerebro. Así, la figura del *autómata espiritual* en Deleuze supone la emergencia de la potencia del pensamiento, y porta un aspecto positivo y liberador que designa el circuito en el cual los pensamientos se juntan con la imagen-movimiento en una potencia común de “aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa”.

Bajo esta óptica, el cine deviene automatismo convertido en *arte espiritual*, y, tal como afirmara Artaud,⁷ el cine y su automatismo eran capaces de proporcionar, igual que *la escritura automática*, un *control superior* que unía el pensamiento crítico y consciente al inconsciente del pensamiento. Tal era el potencial del *autómata espiritual*,⁸ tal era la potencia del *choque*, que los pioneros del cine vieron, pensando que aquél sería el arte capaz de hacer pensar a los hombres (de producir *el choque*), y más aún capaz de “pensar el pensamiento” –ya que “el montaje es en el pensamiento ‘el proceso intelectual’ mismo o aquello que, bajo el choque, piensa el choque”.⁹ Era ésta una capacidad lógica que se desprendía del cine y que, en gran medida, definía su naturaleza.

Sin embargo, el *choque* iba a confundirse pronto, y el cine previsiblemente, se iba a teñir de las mediocridades y ambigüedades de las que participaban otras artes. El *choque*, su violencia, en vez de devenir una “violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una

⁵ Antonin Artaud, “La vejez precoz del cine”, *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, “El cine y la nueva psicología”, *Sentido y sinsentido*, Ediciones Península, Barcelona, 1997. p. 89.

⁷ Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 28.

⁸ Muy diferente del sueño, que uniría una represión con un inconsciente pulsional.

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 210.

1. LA ESPALDA DE LA NATRALEZA

secuencia movediza que se hunde en nosotros”,¹⁰ degeneró, por un lado, en el mal cine, violencia figurativa de lo representado, y por otro, violencia de la imagen fáctica, del arte del movimiento convertido en propaganda, que, como ya hemos visto, mostraba su rostro más inquietante en esa constelación Hollywood y Hitler, y que convertía al “autómata espiritual” en maniquí de todas las propagandas.

El arte de masa, que no debía separarse de un acceso de las masas a la condición de auténtico sujeto, caía en la manipulación de Estado, y el “autómata espiritual” pasó a ser el hombre fascista. Deleuze comenta el modo en que Benjamin se sitúa dentro del cine para reflejar esta ascensión del autómata hitleriano y la automatización de las masas en el alma alemana. Dice:

Benjamin se instalaba en el interior del cine para demostrar cómo el arte del movimiento automático (o, como él decía de manera ambigua, el arte de la reproducción) debía coincidir con la automatización de las masas, la puesta en escena del Estado, la política convertida en “arte”: Hitler como cineasta... Y es verdad que, hasta el final, el nazismo se piensa en competencia con Hollywood. Los esponsales revolucionarios de la imagen-movimiento con un arte de las masas transformadas en sujeto quedaban rotos, dejando lugar a las masas sojuzgadas como autómata psicológico, y a su jefe como gran autómata espiritual. Es lo que lleva a Syberberg a decir: la culminación de la imagen-movimiento está en Leni Riefenstahl; y si el cine ha de librar un juicio contra Hitler, será en el interior del cine, contra Hitler cineasta, para “vencerlo cinematográficamente, volviendo sus armas contra él”.¹¹

Así, el *Hitler dentro de Hollywood* no consistiría sólo en la mediocridad y la vulgaridad creciente de las producciones, o en la propaganda, convirtiendo en maniquí al “autómata espiritual”, sino también en la temprana incorporación material de la imagen técnica como pieza fundamental dentro de la organización del aparato de guerra y el desarrollo de toda una “logística de la percepción”, que como veremos en el siguiente

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 349-50.

subepígrafe, señala hacia el hecho fundamental de que el sistema de la guerra moviliza la percepción tanto como las armas o las acciones, siendo toda la vida civil la que pasa bajo el signo de tal puesta en escena.¹²

Hoy más que nunca, en el campo expandido de la *imagen-movimiento* circulando a través de los ondulantes flujos telemáticos, es absolutamente evidente la gran puesta en escena que supone una guerra, que se desarrolla tanto sobre el campo de batalla como en la esfera virtual de la guerra de la información. Rodeados de *guerras hiperreales*, desde Vietnam hasta El Golfo con su obscuro despliegue mediático,¹³ se hace absolutamente evidente el enorme papel que juega la *imagen-matriz* dentro del sistema de la guerra.

¹² Paul Virilio, *Op. cit.*

¹³ Es tremendamente ilustrativo en este sentido el caso de *Hill and Knowlton*: el 10 de octubre de 1990, dos meses después de la invasión iraquí en Kuwait, una adolescente kuwaití de 15 años, simplemente identificada como Nayirah, apareció ante la Cámara de Representantes para denunciar los horrores de la ocupación por las tropas de Sadam Hussein. Con lágrimas en los ojos, describió cómo los soldados irrumpieron en el hospital en el que trabajaba de voluntaria “con armas y pistolas, sacaron a más de trescientos niños de las incubadoras y los dejaron morir en el suelo”. Tres meses después empezaba la guerra. La historia de las incubadoras fue ampliamente utilizada por el entonces presidente George H. W. Bush, para convencer a una opinión pública recalcitrante. Sólo después del conflicto se supo la verdad: Nayirah era la hija del embajador de Kuwait en Estados Unidos, Saud Nasir al Sabah, y su testimonio, que resultó ser falso, había sido cuidadosamente preparado por una de las mayores firmas internacionales de relaciones públicas, *Hill and Knowlton*. En 1991, en un reportaje de la televisión canadiense, que fue recompensado por un premio Emmy, Dee Alsop, director de la empresa de sondeos *Wirthlin Group*, que trabajó con *Hill and Knowlton* en la campaña para vender la guerra, describió “cómo identificaba los mensajes que más podían conmover a los estadounidenses” y descubrió que el tema más sensible era “el hecho de que Sadam fuera un loco capaz de cometer atrocidades contra su propio pueblo”, un argumento que fue repetido posteriormente por el hijo de George H. W. Bush, también presidente de EEUU, George W. Bush en muchos de sus discursos. “EEUU manejó datos manipulados en 1991 para justificar la guerra”, *El País*, sábado 1 de febrero de 2003 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/manejo/datos/manipulados/1991/justificar/guerra/elpepiint/20030201elpepiint_7/Tes/> [Consulta: 03-06-2009].

1.6.4.2. LA CULTURA DEL *SHOCK*

Benjamin trazaba, de forma sobrecogedora, la ecuación entre técnica, masa, economía y guerra, definiendo a ésta como el “estallido o levantamiento de la técnica”. El “esteticismo de la vida política” por el fascismo, señalaba, se corresponde con todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales, cuya culminación ha de ser siempre la guerra, pues sólo ella permite dar meta a los movimientos de masas a gran escala sin alterar las condiciones de la propiedad. En el aspecto técnico sólo la guerra puede dar salida a todos los medios técnicos pujantes:

La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo. (...) La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.¹

Por otro lado, es Paul Virilio quien en su texto “Guerre et Cinéma” (1984),² describe en profundidad cómo, desde el comienzo, la *imagen-movimiento* estuvo estrechamente ligada a la organización de la guerra. Dicho autor enmarca su reflexión dentro de la transformación general de las formas de percepción humanas propiciadas por el desarrollo de lo que él denominará la *logística de la percepción*, haciendo referencia a la proliferación de prótesis de visión, es decir, la carrera de invención de

¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 57.

² Paul Virilio, “Guerre et Cinéma”, *Logistique de la perception*, pp. 98-99. Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 220, nota 16.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

instrumentos ópticos que va desde el lente hasta el vídeo, pasando por el telescopio, la fotografía y el cine.

Coincidiendo con Benjamin, Virilio señala cómo el sistema de la guerra viene a ser la otra faz de la continua expansión tecnológica y del desarrollo económico. Un sistema que, como dijimos, necesita movilizar la percepción tanto como las armas y las acciones. Así, la fotografía y el cine – y toda la *logística de la percepción* que se desarrolla a partir de ellos– suponen brazos fundamentales de la guerra, acoplados junto con las armas.³ Es ahora toda la vida civil la que pasa bajo el signo de la puesta en escena en el régimen fascista, quedando el poder real compartido entre la logística de las armas y la de las imágenes y sonidos.

Pero además nos resulta tremendamente interesante observar cómo asimismo Virilio, señala el modo en que el mayor poder del aparato totalitario se encuentra en su capacidad de producir amnesia,⁴ de atrofiar la función de la memoria por medio de la exposición constante al *shock*. Reparemos en que la violencia del *choque* se basa bajo esta perspectiva en su capacidad de convertir al maniquí en un *ser sin memoria*, en borrar del pensamiento la capacidad del recuerdo. Reparemos en que es éste un planteamiento que coincide en gran medida con el análisis de la *imagen-matriz* que realizaba Arthur Kroker,⁵ y que reflejamos en el epígrafe 1.6.3. El autor, recordemos, describía una cultura que perdía su capacidad para filtrar memoria a través de sus imágenes, y al “ojo aburrido” que se dispersaba en el flujo. Así, nuestras sociedades contemporáneas se caracterizan en gran medida por la desaparición de la capacidad *mnésica* de sus individuos, propiciada por lo que Virilio denominará *efecto-media*,⁶ y su violenta *doctrina del shock* –como definiera Naomi Klein ese sistema del

³ Así, por ejemplo, Virilio señala, cómo desde 1914 la técnica cronofotográfica evoluciona espectacularmente gracias a los progresos efectuados en la fotografía aplicada a la guerra, concretamente la fotografía aérea puesta al servicio de la investigación sistemática del paisaje. Un nuevo mixto que asociaba al motor, al ojo y al arma.

⁴ Paul Virilio, “Una amnesia tipográfica”, en *La máquina de visión*, p. 9.

⁵ Arthur Kroker, “La Imagen Matriz”.

⁶ Con este término Virilio se refiere al efecto producido por el desarrollo acelerado de la logística de la percepción: el campo expandido de la imagen técnica y su utilización como industria de la conciencia, caracterizado por una multiplicación exponencial de las “prótesis visuales”.

libre mercado que emplea constantemente la violencia contra el individuo y la sociedad.⁷

Un *shock* que actúa como señala Virilio, mediante la dispersión y el olvido, mediante la codificación de imágenes mentales con tiempos de retención cada vez más reducidos. Así, la evolución de aquella forma de *percepción difusa* o *distraída* y la *vía de uso* que ésta abría, que Benjamin definió como el nuevo modelo de la época, presentará ahora, como vemos, un rasgo tremendamente inquietante. De este modo, si Benjamin –a pesar de su conciencia de las técnicas reproductivas como brazo del fascismo– creyó ver en la fotografía y el cine, el preludeo de un movimiento saludable por el cual el hombre y el mundo se convertían “el uno para el otro en ajenos”, abriendo el campo libre donde toda intimidad cede el puesto a la iluminación de los detalles, de signo opuesto es la visión de Virilio, para quien, en este movimiento *macro* efectuado sobre la realidad, esta pérdida de toda distancia posible, no supone más que la colonización y la desposesión de la intimidad del mundo, “convertido en extraño obscuro, entregado totalmente a las técnicas de información y a la sobreexposición de los detalles”.⁸ Un aparato capaz de crear una “industria de la conciencia y de las subjetividades” que opera en el espacio donde mercantilización y visualidad están indisolublemente ligados, y que, puesta al servicio de los intereses político-económicos, despliega su manipulación por medio de las imágenes que genera, imágenes fácticas, que fuerzan la mirada, retienen la atención y manipulan los discursos.

De este modo, si nos hemos detenido al comienzo de este epígrafe, brevemente, en la relación entre Hollywood y Hitler, como imagen o expresión que resumía la constelación imagen-técnica-fascismo-guerra, también podemos observar el modo en que la utilización fáctica de la imagen se despliega, hoy más que nunca, a través de una “industria de la conciencia” que se expande más allá de los límites de la guerra o la propaganda de estado, para extender su violencia mediante el desarrollo de

⁷ Naomi Klein, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós, Barcelona, 2007.

⁸ Paul Virilio, *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 67.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

un dispositivo que produce esquemas de pensamiento que actúan en los procesos de significación cultural y construcción de las subjetividades.

Así, el dispositivo físico- técnico que produce las imágenes que vemos y consumimos a diario –las distintas tecnologías: cine, TV, vídeo, etc., involucradas en la difusión y expansión de las imágenes– deviene, sobre todo, dispositivo simbólico-político, pues determina el imaginario, *permite ver lo que se ve*. Es evidente que hoy el neoliberalismo libra una guerra de fondo de baja intensidad, expandida –o “guerra global permanente” como la denominaron los zapatistas⁹ que adquiere forma concreta en aquellos lugares donde el capital financiero pone su ojo, pero que se libra también en todo el espectro social, siendo ahora toda la vida civil la que pasa bajo su régimen.

“Rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”.¹⁰ Recordemos las palabras de Benjamin, sobre la I Guerra Mundial. La violencia de aquellos cuerpos quebradizos es equiparable hoy a la nueva violencia ejercida sobre los cuerpos en el espacio de la información, el espacio de los flujos y sus *corrientes devastadoras*. Igualmente hoy, el *tiempo real* de los media es un tiempo vacío, fuera de la historia, sin memoria, un tiempo mudo, que se sustrae al pensamiento, y parece abocarlo implacablemente a la sumisión y depotenciación en el seno de esa industria de masas, ahora como industria del *shock*, que responde a las necesidades del libre mercado. Si hemos querido aproximarnos –en una suerte de visión panorámica– a este escenario de significación política donde se despliegan hoy las prácticas de la visualidad es porque consideramos que se trata de un importante marco problemático donde desarrollar cualquier posición crítica o acto de resistencia.

⁹ Si antes los conflictos bélicos tenían límites espaciotemporales bien definidos, el nuevo sistema de la guerra responde a la lógica de la mundialización de los mercados financieros, y habría sido definida como la IV Guerra Mundial –siendo la tercera la llamada *Guerra Fría*. Subcomandante Marcos, “7 piezas sueltas del rompecabezas mundial”. *EZLN Documentos* [en línea]. World Wide Web Document, URL:<http://www.ezln.org/documentos/1997/199708xx.es.htm#pieza_7> [Consulta: 11-03-2008].

¹⁰ Walter Benjamin, “El narrador”, *Iluminaciones IV*, p. 112.

1.7. EL AGRIMENSOR CIEGO. EL MITO DE LA RÉGION CENTRALE DE MICHAEL SNOW

Abriamos este capítulo hablando de la cinemáquina, y expresábamos, a través de la imagen del tren de los Lumière la llegada de la imagen-movimiento, la aparición del arte del movimiento automático, y con él la evolución hacia una *imagen-tiempo*, que de manera tan profunda iba a afectar el discurso de la representación y aún más allá, alterar los modos de recepción de la imagen misma, nuestra relación con ella.

Quisiéramos cerrar ahora este primer capítulo proponiendo una obra concreta del artista y cineasta experimental Michael Snow –responsable de piezas capitales del cine estructural–, ya que en ella despliega una pura máquina cinematográfica. Precisamente el término *cinemachine* (*cinemáquina*) es empleado por Alain Fleischer en su análisis de la obra de Snow para definir el modo en que el artista efectúa una aproximación radical al medio como una forma de autorreflexión sobre el cine.¹ Si bien la noción de una *pura máquina cinematográfica* está presente en gran parte del trabajo de este cineasta, sin duda su ejemplo más extremo se observará en una de sus obras cumbre, *La région centrale* (1971),² uno de los films de mayor repercusión en la historia del cine experimental.

Abordaremos en este epígrafe el análisis de dicha obra, ya que esta exploración nos servirá para poner a “funcionar” algunas de las ideas que

¹ Alain Fleischer, “Michael’s Snow cinemachine”, *Michael Snow. Panoramique. Oeuvres photographiques & films 1962-1999*. Société des expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, Centre National de la photographie, Paris, Centre pour l’image contemporaine, Saint-Gervais, Genève, 1999, p. 34.

² Michael Snow, *La région centrale*, Québec, 1971, 180 min., 16mm., color. Puede visionarse un fragmento de 4, 25 min. de duración en *Mediaartnet* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/region-central/video/1/>> [Consulta: 29-01-2008].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

hemos desarrollado a lo largo de este capítulo. Trataremos de hallar las diferentes vías mediante las cuales esta obra estructural, de programa explícitamente antinarrativo, deviene relato, y lo haremos, esencialmente, aproximándonos a las diversas tensiones polares que en ella confluyen, –narratividad-antinarratividad, movimiento-suspensión, naturaleza-cultura, humano-extrahumano, tiempo histórico-eternidad, o físico-metafísico. De este modo, veremos cómo por encima de –o quizás gracias a– su planteamiento radical que trata de representar el límite de la imagen técnica, el *autómata puro* –de hecho es posiblemente el primer largometraje filmado por un *robot*– emerge una eficacia de relato específica.

Una potencia narrativa que, en el contexto de esta investigación, puede ser analizada desde distintas vías que se relacionan entre sí. Como anticipo, diremos que una de ellas es la que se deriva del hecho de abordar esta obra como ejemplo extremo de *una retícula cinematográfica*, como puesta en práctica de una estructura cuya función mítica fue señalada por Krauss y que desarrollamos en el epígrafe 1.5. En segundo lugar, hallaremos otra *vía de relato* en el movimiento que asimila el tiempo del film como tiempo crítico de lectura/escritura –tal y como explicamos en el epígrafe 1.3.3.–, planteamiento que está implícito en esta obra y que, de hecho, supone la base programática del cine estructural. Y por último, una tercera vía narrativa apuntaría hacia la construcción de una *épica propia* –en un sentido *psico/bio-analítico*, y aquí encontraríamos esa concepción de Samuel Beckett de la película como tentativa de aprehender esa “innombrable última persona yo”³ que, como veremos, se despliega aquí, tal y como analizamos en el epígrafe 1.3.2., como *imagen-recuerdo*, a partir de una imagen en suspenso.

Como ya hemos señalado, Michael Snow es una referencia clave dentro del denominado “cine estructural”,⁴ una vertiente del cine

³ *Cit.* Jean-Cristophe Royoux, “El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos”, *Brumaria* nº 1, Madrid, verano 2002, p. 168.

⁴ La denominación “cine estructural”, fue utilizada por primera vez en 1969 por P. Adams Sitney para describir el cine experimental que se realizaba fuera de las tendencias más expresionistas y líricas. Sitney, lo define como un cine que “*resalta su configuración formal y cualquier contenido narrativo que tenga es mínimo y subsidiario a su estructura.*” Son la duración y la estructura los que determinan el contenido, por encima de la posible narración, que

experimental que proponía un deslizamiento de la configuración formal como contenido prioritario, así como la ruptura de la identificación del espectador con la “pantalla de sueños”, haciendo de la visión *un acto de lectura* –en algunos casos *literalmente*, como sucede en algunas otras obras de Snow realizadas con texto, o como también ocurre en obras de Hollis Frampton y George Landow, o Marcel Brothaers. Esta modalidad del cine experimental presentaba un tipo de autorreflexividad postulada ya en los años treinta por Walter Benjamin –en el contexto del montaje soviético– y enunciada más tarde por Annette Michelson como *cine epistemológico*,⁵ estableciendo una analogía entre los procesos cinemáticos y el pensamiento filosófico de la conciencia.

La région centrale es quizás el más complejo de los trabajos de Snow, donde fue más lejos revelando la *máquina cinematográfica*, es decir un cine como *psico-mecánica* –que como ya dijimos es una clave constante en su trabajo–, pues, en este caso, se trata de un auténtico ojo-autómata, sin mediación humana alguna, que se mueve sobre la pantalla registrando datos, escribiendo el mundo, dibujando una red visual que descompone el espacio y el tiempo, una pura retícula cinematográfica, en un film que es concebido como acontecimiento, como *fenómeno*.⁶

Lo que vemos estrictamente en el film es el paisaje desértico alrededor de la cámara, registrado al capricho del brazo mecánico en diferentes direcciones. En esta obra la naturaleza en estado salvaje y la máquina se “entre-representan” hasta tal punto, que las determinaciones visuales son datos de información tomados en las operaciones y el tránsito de la máquina. Se trata de un film como concepto, un metafilm que, en su

habitualmente es mínima. Las características distintivas según Sitney eran: posición fija de la cámara (aunque no necesariamente estática), montaje en bucle o repetitivo, parpadeo o destello, refilmación de la pantalla. A estos rasgos se añadirán posteriormente otros – LeGrice– como: el celuloide como material, la proyección como acontecimiento y la duración como dimensión concreta. “Cine estructural”, *Laboratorio de Luz*. Universidad Politécnica de Valencia [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.upv.es/laboluz/2222/temas/estructu.htm>> [Consulta: 12-03-2008].

⁵ Annette Michelson, “Toward Snow: part 1”, *Artforum*, vol. IX, n° 19, Nueva York, junio 1971, pp. 30-37.

⁶ Michael Snow y Louise Dompierre, “La Région Centrale, 1969”, *The collected writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 53-56.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

posición extrema, pone al descubierto los mecanismos de la pantalla y su espacio inmersivo, y donde, además, el ojo se sitúa en el cero ciego, pues como veremos, ha llegado incluso a no ver. Deleuze hace referencia a esta obra de este modo, haciendo hincapié en el modo en que el paradigma de la pantalla se pone en ella de manifiesto:

El espacio enreda sus direcciones, sus orientaciones, y pierde cualquier primacía del eje vertical que pudiera determinarlas, como en *La région centrale* de Snow, con el único recurso de una cámara y una máquina rotativa que obedece a sonidos electrónicos. Y la vertical de la pantalla tiene nada más que un sentido convencional cuando cesa de hacernos ver un mundo en movimiento, cuando tiende a convertirse en una superficie opaca que recibe informaciones, en orden o en desorden, y sobre la cual los personajes, los objetos y las palabras se inscriben como “datos”.⁷

Así, este film en su momento calificado de “inimaginable”, y “epocal”,⁸ por su carácter extra-humano, extra-terrestre, bordeaba heroicamente lo apocalíptico exhibiendo un espacio transformado, donde la gravedad y la perspectiva quedaban destruídas. El propio Snow lo definiría como “una especie de Adiós a la Tierra”, un “registro radical de el último trozo de naturaleza salvaje”.⁹ Un film, según su autor, para ser puesto en el espacio exterior, como una especie de *souvenir* de lo que una vez fue la Naturaleza en la Tierra. Hay en esta idea, desde luego, un indiscutible sentimiento de pérdida, un elemento de nostalgia, y una utilización consciente de la memoria como dispositivo de futuro –ese *souvenir*, memoria que se guarda para el futuro–, sobre la que volveremos más adelante.

Debemos antes describir un poco más en profundidad la obra que nos ocupa. Para realizar esta película, Snow diseñó, junto a junto a Pierre Hábelos, un ingeniero técnico de Montreal, un brazo articulado donde colocar una cámara de cine. Se trataba de una compleja prótesis

⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 353.

⁸ John W. Locke. “Michael Snow's *La Région centrale*: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw.” *Artforum* XII, 4, diciembre 1973, pp. 66–72.

⁹ Michael Snow y Louise Dompierre, *Op. cit.*, p. 56.

contorsionista, capaz de moverse en todas las direcciones, pensada y diseñada para ser situada en medio del desierto de Canadá, en un vacío paisaje a cien millas de las Siete-Islas, en la provincia de Québec. El lugar era una especie de meseta sin árboles que se abría en una vasta perspectiva circular rodeada de montañas. Montada en el brazo mecánico, la cámara podía girar en todos los sentidos. Era controlada a distancia, y giraba sobre sí misma trazando los recorridos de una esfera completa, todas las órbitas y espirales posibles. Tan sólo un único punto escapaba a red visual, en el centro de la esfera. El negro, la zona de sombra, ese cero absoluto –al que hicimos referencia en el epígrafe 1.4.– se encontraba en el lugar mismo de la cámara, en el lugar donde se generaban todas las imágenes. Snow explicita las implicaciones de este hecho; en una conversación con Charlotte Townsend, comentaba:

(...) En la pantalla es el centro lo que nunca puede ser visto, lo que es un misterio. Uno de los títulos que consideré usar era !?432101234?! con el cual quería significar que si reduces las dimensiones te aproximas al cero, y en este film, *La région centrale*, ese punto cero es el centro absoluto, cero Nirvánico, centro extático de una esfera completa.¹⁰

El ojo se sitúa en el cero ciego, es el lugar del vacío, de la sombra, del negro como potencia pura del ver, sin ver. Por otro lado, la visión de este ojo situado en el cero es una visión asimismo vacía. Pues se trata de un registro automático, maquínico –que ver sin ver– que por ello se encuentra, como señalara Raymond Bellour, “más allá de cualquier finalidad subjetiva”.¹¹ Es efectivamente *inútil*, simplemente performativo –tránsito de la máquina sobre el espacio–, y así también por ello *prácticamente natural*.

¹⁰ R. Bruce Elder, *Image and identity: reflections on Canadian film and culture*, Academy of Canadian Cinema & Televisión, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1989, p. 370. Cfr. Charlotte Townsend, “converging on *La région centrale*: Michael Snow in conversation with Charlotte Townsend”, *ArtsCanada*, Vol. XXVIII, 1, n° 152-153, febrero-marzo 1971, pp. 46-47. [Con el único objeto de facilitar la fluidez de la lectura, como norma general en este trabajo hemos optado por introducir las citas a textos en inglés traducidas al castellano por la autora].

¹¹ Raymond Bellour, “La Chambre”, *L’entre-images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 281-317.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

La cámara, una máquina programada y dotada de complejos movimientos deviene así un autómatas que registra incansablemente datos sobre una superficie opaca, la pantalla, que recibe informaciones, en orden o en desorden. Si este ojo que escanea sin descanso la naturaleza, “ojo de Dios” como lo definió Bruce Elder,¹² sin duda tiene algo de totalitario que asusta –o, en una versión laica, esa cámara sin cuerpo que flota libre en el espacio, omnipotente, “podría ser una cámara de vigilancia”–¹³, sin embargo, su utilización instrumental ha quedado puesta en suspenso; no sirve a ningún propósito, ha devenido, en su planteamiento extremo, como ya señalamos, inútil, puro punto de vista como fenómeno en sí mismo. Con su gesticulación agitada dibuja y estructura el caótico espacio a través de una construcción virtual (de una *lectura-escritura*). El único evento es la propia cámara –ese punto que resulta ser ciego. A través de ella y por ella el paisaje se torna acontecimiento.

Paradójicamente, en su búsqueda radical del automatismo del dispositivo cinematográfico, en su asunción de las últimas consecuencias de la técnica, Snow produce una cámara “salvaje”; un aparato que, como afirma Robert Smithson en un ensayo de 1971 publicado de manera póstuma, “crea la naturaleza salvaje”, la naturaleza sin huella humana alguna.¹⁴ La concentración máxima de lo cultural trata de devenir naturaleza pura. La naturaleza salvaje es así el resultado de la relación del paisaje con este complejo aparato diseñado y construido para prestar una mediación radical entre el paisaje, la tecnología y la representación, una máquina abstracta que plantea la noción completamente cultural de una *cámara infinita y sin ego*. Veremos más adelante cómo esta inscripción de nociones polares aparentemente contradictorias es una constante en esta obra.

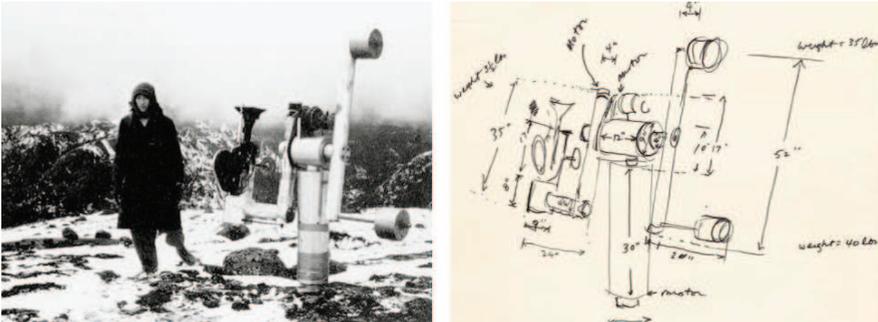
Esa cámara *extra-humana*, su *punto de vista*, planteaba una estructura espacial y temporal que, como señala Tom Holert, Smithson

¹² R. Bruce Elder, “The Transcendental Self, *La région centrale*, and Idealist Thought”, *Forms of Cinema: Models of Self*, en *Image and identity: reflections on Canadian film and culture*, p. 395.

¹³ Alain Fleischer, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Robert Smithson, “Art Through the Camera's Eye”, en *Robert Smithson: The Collected Writings*, editor Jack Flam, University of California Press, 1996. Edición revisada y ampliada de: Nancy Holt, *the Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, p. 374.

consideraba que suponía una “disección radical del sujeto de la percepción” y que implicaba un discurso fílmico o fotográfico contagiado por la anti-narratividad, suponía una vía efectiva que contribuía al –necesario– trabajo de desterritorializar y descentrar los esquemas o pautas narrativas de una sociedad.¹⁵



Michael Snow con la máquina utilizada para filmar.

Michael Snow, “La Región Centrale”, 1970.

En este sentido, *La région centrale* suponía toda una subversión explícita de la noción jerarquizada del espacio inherente al Renacimiento, y su punto fijo en cuanto a perspectiva y narrativa se refiere. Los movimientos circulares de la cámara rehusaban a privilegiar cualquier sector del espacio fuera de la pantalla; no hay ahora un *borde* para el cuadro del film, y en la visión que Snow propone, tal y como apuntaba más arriba la cita de Deleuze, todos los puntos del espacio son de igual y común naturaleza.¹⁶

Resulta notable cómo, en general, toda la obra de Snow se constituye mediante trayectos de geometría pura, *recorridos* sobre una *tramoya geométrica* que describe la nueva forma de conceptualizar el espacio y el tiempo. Horizontales, verticales, círculos que nos muestran la visión de un

¹⁵ Tom Holert, “Political Whirlpools and Deserts: Michaelangelo Antonioni, Robert Smithson and Michael Snow”, *Art an Cinematography. Deserts of the Political. Media Art Net* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/deserts_of_the_Political/1/> [Consulta: 07-05-2009]

¹⁶ Martin Rumsby, “Michael Snow”, *Illusions* n° 28, otoño 1999, Wellington. Extracto disponible en *Martin Rumsby* [en línea] World Wide Web document, URL: <<http://rumsby.net/martin/writing/michael+snow>> [Consulta: 07-05-2009].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

nuevo espacio para la representación del mundo: la pantalla –y su lógica inmersiva que ya describimos en epígrafes anteriores–, superficie de registro sobre la que la *cámara-autómata* vierte la información exprimiendo, agotando el paisaje en todas direcciones y orientaciones.

Si no cabe duda de que la obra de Snow venía a expresar de modo extremo la nueva relación con el mundo sustentada por la organización reticular de la pantalla, producto del discurso científico, paradójicamente, ese insistente barrido ciego sobre el espacio de *La région centrale* deseaba alcanzar la pureza extrema del paisaje, dotarlo de la unicidad perdida, de una completitud salvajemente natural. No obstante, lo que fundamentalmente ponía de manifiesto era el proceso de *estriaje* –en palabras de Deleuze–,¹⁷ ese camino de iluminación y reticulación progresiva al que la Naturaleza fue sometida, viéndose paulatinamente reducida a una extensión geométrica y homogénea, continua e infinita, indiferenciada y uniforme.

Es evidente que la retícula cinematográfica de Snow testimonia la “voracidad del logos”, esa vía de reticulación del mundo –que describimos en el epígrafe 1.5., la evolución de esta estructura propia del discurso científico y de su aparato lógico-conceptual, que terminaría eliminando toda zona de sombra, toda posibilidad de secreto, de ocultación, todo residuo de ininteligibilidad en el mundo. “Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal”, describía Krauss, “es la imagen del arte cuando éste le vuelve la espalda a la naturaleza”.¹⁸ Tal vez, buscando sus “llaves”,¹⁹ tratando de penetrarla, de acceder a su esencia pura, tan sólo habíamos podido girar a su alrededor, llegando a ver *su espalda*, su andamiaje, que la revelaba definitivamente como una construcción cultural más.

¹⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Lo liso y lo estriado*, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 486. Deleuze opone las nociones de *espacio liso* y *espacio estriado*. El *espacio liso* es un espacio no codificado previamente, donde lo que importa es el trayecto, y no los puntos que lo definen, un “entre”, mientras que el *espacio estriado* se constituiría por los puntos generando una tensión de cierre. Es la codificación, el a priori generado.

¹⁸ Rosalind Krauss, “Retículas”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 23-24.

¹⁹ Kazimir Malévich, *La luz y el color*, Leningrado, 1923-26.

La situación parecía haber cambiado. La Naturaleza nos mostraba su reverso, la tramoya de un escenario –ya no éramos nosotros quienes le *dábamos la espalda* a ella. Del mismo modo que la representación había sido absorbida por la potencia negra del simulacro, la Naturaleza se mostraba ahora netamente como el reverso del andamiaje cultural. Resulta, pues, evidente cómo en la obra de Snow, la Naturaleza sólo puede “constituir acontecimiento” en su relación con ese “ojo automático”, a partir de la máquina abstracta de visión que se sitúa en el único punto de vista posible, el del código, en el del lenguaje, el cultural.

Así, empezamos a ver cómo la figura de la contradicción, la convergencia de términos complementarios, tal y como apunta Bruce Elder, parece subtener el corpus conceptual de *La région centrale*:

El trabajo de Snow está basado en una estrategia de equilibrio de complementarios que a primera vista parecen oponerse. De algún modo, Snow quiere demostrar que hay una armonía básica en las cosas, que va de la dualidad hacia una no-dualidad.²⁰

No debe extrañarnos tal hecho, dada su naturaleza como retícula –retícula cinematográfica. Resulta evidente cómo en ella se encuentra actuando aquella “función mítica” propia de la retícula que –recordemos el epígrafe 1.5.– Rosalind Krauss señalaba como estructura capaz de integrar la contradicción en el seno del discurso del arte. Krauss afirmaba precisamente que la base del éxito de la retícula como estructura se situaba en su función mítica –entendida ésta como el intento cultural que coagulaba lo sagrado y lo seglar, haciendo frente a la contradicción sin resolverla.

En *La région centrale* la inscripción de la contradicción es absolutamente manifiesta, pues este film conceptual y autorreflexivo –donde se habían buscado las condiciones de laboratorio científicas necesarias para tensar al límite la relación hombre-tecnología-naturaleza– a su vez pretendía hacer una reflexión cósmica y metafísica sobre el espacio y el tiempo. Al mismo tiempo que proponía una reflexión sobre los medios de

²⁰ R. Bruce Elder, *Op. cit.*, p. 399. [Traducción de la autora].

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

representación audiovisual, también quería ser un espacio de meditación acerca del ser, de la ilusión referencial, del tiempo y la naturaleza de la percepción. “Podríamos pensar que Snow era un cineasta científico, sin embargo es sabido por sus propias declaraciones que bajo las cerebrales estructuras formales de sus filmes se escondía el alma de un místico”.²¹ Como señala Bruce Elder, Snow propone una visión ampliada de la conciencia, expandiéndola desde una visión de la conciencia como representante de los seres, a otra visión conciencia en su formación, que, reflexiva y meditativa, apunta hacia una noción de sujeto trascendental.²² De hecho *La région centrale* es una obra que, más allá de ser reflexiva, se presenta como cosmológica.

Es en este punto donde esta obra estructural, que representaba el límite de la imagen técnica, empieza a devenir relato. Un relato que, en primer lugar, narra, como señala Krauss en torno a las retículas, la relegación del espíritu, de la metafísica, a la esfera del arte, dentro de la cultura seglar de la modernidad. Debemos remitirnos al análisis del sentido mítico analizado por Krauss en relación con la retícula en el arte, que, como recordaremos, señalaba al mito como sistema que absorbe sin pretender resolver la tradicional dialéctica ciencia-fe, mente-espíritu. Suponía ello la base del “éxito” ideológico de dicha estructura, y a la vez albergaba una definición del papel del artista moderno, como figura constituyente del mito donde coagulan lo sagrado y lo seglar:

Dada la completa escisión producida entre lo sagrado y lo seglar, el artista moderno tuvo que enfrentarse obviamente con la necesidad de elegir entre una u otra forma de expresión. El curioso testimonio que nos ofrece la retícula es que, ante dicha coyuntura, el artista intentó tomar partido por ambas. En el espacio cada vez más desacralizado del siglo XIX, el arte había llegado a convertirse en el refugio de la emoción religiosa; se convirtió en lo que ha seguido siendo: una forma secular de fe. Esta condición, de la que podía hablarse abiertamente a finales del siglo XIX, se considera inadmisibles en el XX, hasta el punto de que

²¹ Gonzalo de Lucas, *Explorador en tierra extraña*, en *Salonkritik* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/05/viaje_hacia_un.php> [Consulta: 23-03-2008].

²² R. Bruce Elder, *Op. cit.*, p. 398.

nos parece indescritiblemente embarazoso incluir las palabras arte y espíritu en una misma frase.

El peculiar poder de la retícula, su pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revelándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o a la contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido.²³

La explicación de Krauss es bien rotunda, y desde luego resulta sencillo extrapolar estas ideas al corpus de *La région centrale* para reparar en la dimensión mítica que esta obra proyecta. Ahora, una vez señalada dicha dimensión, debemos avanzar en los otros sentidos a través de los cuales se despliega su relato. Para ello analizaremos un poco más de cerca su particular propuesta temporal.

La obra de Snow ponía en juego la idea abstracta de la película sin fin, del *continuum* cinematográfico, sin saltos, como un fluido que se genera mediante el recorrido de la cámara en el espacio. Su objetivo era el de instaurar una equivalencia perfecta entre el sujeto-espectador –tomado dentro del *aparato* que constituye la situación fílmica– y la *toma* misma que aparece como condición de tal situación. Una verdadera *imagen-duración* generada a través del sujeto que está presente implícitamente a lo largo de los 45 minutos de la película. Así el film aspiraba a coincidir perfectamente con ese efecto de pura presencia del espectador. De este modo, una suerte co-presencia entre la mirada de la cámara y la mirada del espectador se inscribe en una película cuyo tema es, más que lo percibido, el propio sujeto, la construcción de su percepción a través de una duración. Sin embargo, es precisamente este ideal extremo de adherencia del film al flujo del tiempo el que dota a esta película de una especie de “fuera del tiempo histórico”, un

²³ Rosalind Krauss, “Retículas”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p. 26.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

tiempo “cosmológico”, fuera de la secuencialidad rectilínea habitual en el desarrollo narrativo de la historia, para volverse hacia la idea de un tiempo no lineal, un *tiempo expandido* que ciertamente es el propio de los mitos.²⁴

En cualquier caso, hemos de decir que se trataba de una adherencia teórica, previsiblemente irrealizable –en el punto en que, en la obra, las suturas venían dadas por algo tan inmediato y material como la limitación técnica del cambio de bobina. La película tenía, en su inevitable montaje final, tres horas de duración, y lo que en definitiva nos presentaba era el tiempo de un barrido, de una *lectura* del espacio, que se descomponía en filas, en recorridos, en trazados, en una compleja red. Así, lo que esta obra visual y perceptual –que exploraba la capacidad mecánico-expresiva del autómatas cinematográfico, ciñéndose a una investigación sobre la fenomenología del ver y la experiencia del tiempo en el film– nos venía a mostrar era, precisamente, el modo en que la experiencia del tiempo en el film era una experiencia de lectura/escritura puras.

Tal y como comentamos en el epígrafe 1.3.3, el *tiempo del relato* se equipara ahora con el *tiempo de lectura/escritura*, en el sentido en que el ojo-cámara realiza un escaneo de la naturaleza, a modo de barrido, “escribiendo” la retícula, escribiéndola precisamente en el tiempo de la proyección, en ese tiempo que comparte con el del espectador. Debemos recordar que la propuesta programática de base del cine estructural era la de transformar el acto de visión en un *acto de lectura*, apelando al hecho consciente de la lectura como *tiempo crítico* y como modo de romper la identificación del espectador con la pantalla –la *pantalla de los sueños*, y también la pantalla totalitaria, la pantalla fascista en todos sus sentidos. Así, el tiempo de la obra es el tiempo de la proyección, el tiempo del sujeto que

²⁴ Observamos cómo En *La région centrale* la “representación temporal” se plantea de un modo coincidente con la descripción de Krauss de la función mítica de la retícula desde una perspectiva estructuralista del mito, en la que los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial. El tiempo es, en ella, por tanto, espacializado, antievolutivo y antihistórico. Es una idea que también está presente en Flusser, que opone la dimensión histórica a la mítica, siendo ésta el lugar del pensamiento imaginativo y espacializante, lugar donde se da un tiempo suprahistórico frente al desarrollo secuencial del tiempo histórico.

mira –que lee– y, en este sentido, es un tiempo meditativo, de reflexividad y riqueza, de extrema autoconciencia y vaciamiento, un tiempo crítico.²⁵

Pero analicemos ahora lo que sería una tercera *vía de relato* –que, en cierto modo, pensamos, diferencia a esta obra de otros trabajos de Snow. Que el film resultante supusiera tan sólo una parte de lo que la obra realmente desplegaba no es algo desde luego novedoso, pues el relato de los *procesos* y la épica particular de las obras es el modo en que se teje la trama de una historia del arte, y de su crítica.

No obstante, en este caso, la obra –y hay que visionar al menos un fragmento para comprenderlo– contiene en sí misma, dentro de la situación fílmica que plantea, una especie de desafío; hay en ella un inevitable y rotundo componente de misterio que hace que esta obra constituya una imagen cinematográfica que, a pesar de su aparente programa a-discursivo, se presente como potencia de relato, una potencia que –a pesar del frenético y peculiar movimiento de la cámara– se encuentra en *suspense*. Lo que nos ofrece este film de Snow –en consonancia con lo que Jean-Christophe Royoux señalara en referencia a otra obra capital de Snow, *Wavelength* (1967),²⁶ obra que asimismo esencializa el tiempo cinematográfico bajo la forma dramática del suspense– lo que nos entrega, decíamos, es también una imagen detenida, una imagen coagulada. “Inmovilidad de las imágenes (que, incluso si se mueven, regresan constantemente, en bucle, sobre ellas mismas, para no hacer otra cosa, de hecho, que permanecer estáticas, y así prolongar desmesuradamente el instante)”.²⁷

²⁵ Debemos señalar cómo en su obra *La imagen-tiempo*, Deleuze analizará esta noción de lectura/escritura, esta propiedad de una imagen visual que *escanea* el espacio; Deleuze repara precisamente en las imágenes geográficas, cartográficas, arqueológicas, estratigráficas, imágenes que realizan “una lectura”. Su análisis pone de manifiesto el modo en que, por medio de esta función lectora, la imagen visual accede por su cuenta a una nueva *legibilidad* de las cosas. En cierto modo esto ocurre en ese tiempo que compartimos con la *La région centrale*. Un nuevo sentido de “legible” aparece para la imagen visual, relata Deleuze. Este estado de la imagen nos devuelve el sentido por el cual *la lectura* es una función *del ojo*, a modo de *vidente*, o como el augur de Benjamin.

²⁶ Michael Snow, *Wavelength*, Canadá, 1967, 45 min., 16 mm., color.

²⁷ Jean-Cristophe Royoux, “El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos”, p. 167.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

De este modo, si, como importante exponente del cine estructural, *La región centrale* albergaba las características principales definitorias del género –constituía una obra racional, fría, que poseía las características de un experimento de laboratorio, de un film casi científico, que presentaba la imagen en un estado a-discursivo, una imagen que se ha deshecho de los jirones de la ficción, de la profundidad de la narración– resulta casi imposible compartir el tiempo de esta obra sin que nos asalte la inquietante sensación que tenía Benjamin cuando observaba las fotos de Atget.

Partamos de las imágenes que transitamos compartiendo ese tiempo tenso en que nuestra mirada cohabita con *mirada lectora del autómeta*. Son sin duda ostensiblemente enigmáticas, turbadoras, *chocantes*. Y, del mismo modo que las instantáneas de Atget en un París deshabitado, descritas por Benjamin, incomodaban, nos desplazaban al modelo temporal del suspense, estos barridos del desierto de Canadá son también imágenes vacías, que demandan con fuerza una explicación, que tensan absolutamente la relación con el sentido. Si, recordemos, era éste el mecanismo que nos trasladaba a ese tiempo psicológico que calificábamos como “propio del fantasma”,²⁸ en verdad, en esta obra hay una fuerte presencia fantasmal, que se manifiesta físicamente, en virtud del movimiento de la cámara, a través de ese punto de vista con el que se identifica el film.

El ojo autómeta, invisible, pero absolutamente presente y denso, es sin duda el completo protagonista y la gran incógnita de la obra. Lo que queda en suspenso es ese punto cero –esa zona de sombra, potencia del ver que no vemos. De este modo, la tensión dramática se vuelve inevitablemente hacia el relato que despliega la extraña prótesis responsable de la película. Así, si la cámara *representaba* el desierto de Canadá en toda su extrañeza solitaria y cósmica, resulta imposible obviar cómo a su vez las imágenes *representaban* de manera singular y rotunda ese excepcional ojo en movimiento que no podíamos ver.

²⁸ Epígrafes 1.2.2. y 1.2.3., donde vimos la forma en que la modalidad de *presencia* que se manifestaba a través del cine y también en la fotografía poseía una cualidad “psicológica” que la desplazaba al territorio del fantasma.

Esa historia invisible, ese fantasma presente, desplazarán nuevamente la obra hacia una dimensión que en cierto modo podríamos llamar épica. Una historia que se construye como relato hacia atrás, como la *imagen-recuerdo* propia del modelo temporal que definíamos bajo la denominación de “escena del crimen” –tal y como desarrollamos en el epígrafe 1.3.2. El relato del dispositivo mecánico, del *ojo-autómata* diseñado por Snow, se convierte, como veremos, en un componente esencial de la obra. Un componente que se nos ofrece, en principio, en suspenso, como la historia de una presencia abocada a existir tan sólo como proyección de sí misma, en las imágenes grabadas por el brazo articulado del mecanismo fílmico.

Es Allan Fleicher quien –en este sentido de la *presencia* del autómata como noción clave en *La région centrale*– ha equiparado esta obra con una instalación que no puede verse, “todo un dispositivo que sólo era visible en su ausencia, por el hueco descrito en el espacio”.²⁹ Pero esta afirmación respondía estrictamente a los límites de la obra como film. De hecho, el brazo-ojo mecánico fue expuesto en algunas ocasiones, a modo de nave espacial en un museo sobre la “conquista del espacio”, –demostrando la voluntad del artista de contribuir, en ese aspecto, a la creación de la épica de la obra–, así como en la retrospectiva más importante de Michael Snow en 1994, donde fue mostrado como una videoinstalación clásica, que reversionaba a la obra original.

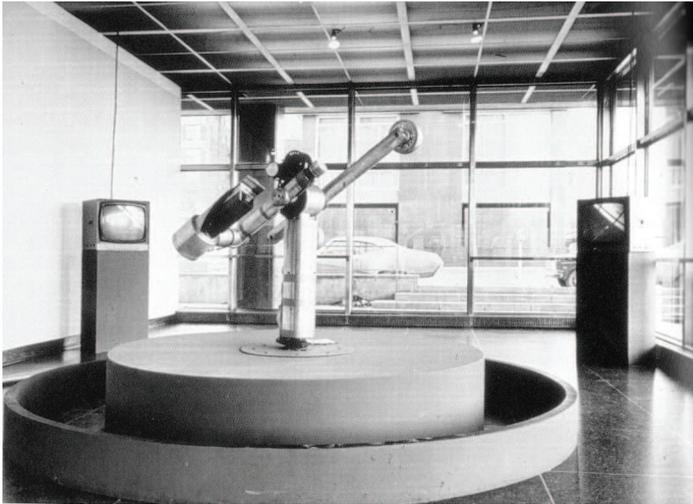
Titulada *De La* (1969-1971),³⁰ esta última instalación fue situada en el vestíbulo de una galería de arte de Toronto. En ella, invirtiendo el sistema, lo que el espectador veía era el dispositivo mecánico, que, en este caso, sujetaba una cámara de vídeo en circuito cerrado, mostrando el propio espacio de la exposición en tiempo real. Estas muestras públicas del dispositivo testimonian un deseo explícito de participación, por parte de Snow, en la construcción de un relato en torno al film, proporcionando

²⁹ Alain Fleischer, “Michael’s Snow cinemachine”, *Michael Snow. Panoramique. Oeuvres photographiques & films 1962-1999*, p. 56.

³⁰ Michael Snow, *De La*, 1969-1971. Aluminio y acero, escultura mecánica con controles electrónicos, video cámara y cuatro monitores. Base circular de madera /diámetro: 243,8 cm. Colección Musée des Beaux-Arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

nuevas imágenes que comentaran la cinta original, desvelando parcialmente su historia fantasma, ampliando la información más allá, añadiendo un *pie de foto*, contextualizando, en definitiva, el vacío mudo y cósmico que nos presentaba la película original.



De La, Michael Snow, 1969-1971.

Tal y como describe Fleicher, la presentación del dispositivo enmarcaba claramente el discurso de Snow en una reflexión sobre esa “logística de la percepción” definida por Virilio, recordemos, esa carrera de exploración del mundo que corre pareja al desarrollo de la imagen técnica, y que encuentra su cauce de desarrollo efectivo en las técnicas y ciencias de navegación y observación de los cielos, o en las máquinas de exploración terrestre:

La presentación de la máquina confirma la obsesión con las técnicas y ciencias de la navegación y la observación de los cielos (naves espaciales, extraterrestres), máquinas de exploración, máquinas ópticas pero también máquinas para manipular el mundo visible.³¹

³¹ Alain Fleischer, *Op. cit.* [Traducción de la autora].

El hecho de que Snow sintiera la necesidad de ampliar su obra con una imagen que señalaba hacia la “conquista del espacio” por el hombre, introducía un nuevo elemento clave en el desarrollo de la vía narrativa que tratamos de explorar. Pues, si esta obra planteaba primeramente la adherencia total al flujo del tiempo, al mismo tiempo hablaba fundamentalmente del espacio, de la localización absoluta, a través de una noción espacial que podríamos denominar como topográfica, agrimensora, que se define en ese acto de plantar un objeto en el terreno y sobre esa base mostrar el mundo, crear el espacio y el tiempo.

No cabe duda de que, en la empresa de *La région centrale*, hay un desaforado empeño de Snow de descripción, de *estriaje* de los ámbitos terrestres al modo topográfico, desarrollando una suerte de *geografía poética*, que, si bien no presupone utilidad o finalidad alguna, sí expresa un modo particular de aproximación al espacio. Además, en esta decisión posterior de mostrar el dispositivo fantasma, como elemento que comenta la obra, subyace algo más que el mero afán del artista experimental. La aparente y chocante inutilidad del dispositivo enloquecido –que refleja quizás también cierta impotencia del discurso científico en su aprehensión del espacio-tiempo–,³² es sobre todo una forma de evocación, una manera de acceder a una *imagen-recuerdo*, que sumará a la lectura de la obra una historia biográfica y filial.³³ Entre 1912 y 1914, el padre de Snow formó parte de un equipo de geómetras que cartografiaron las regiones mineras del norte de Ontario. Snow lo relata en sus escritos, donde además describe cómo conservó fascinado los cuadernos de notas y las instantáneas del padre:

(...) en 1912 y 1914 mi padre formaba parte de un equipo de topógrafos que mapeaban lo que hoy son en parte los principales distritos mineros del norte de Ontario (Kapusking, Timmisns). Tengo sus libretas de apuntes y sus instantáneas de esa época y ellas siempre han ejercido en mí una fascinación.

³² No podemos evitar establecer una conexión, en este sentido, con la obra literaria de Peter Handke, concretamente con la tetralogía iniciada con *Lento regreso*, cuyo tema es precisamente el de la impotencia discursiva de un científico en su empeño por escribir un tratado de sus experiencias sobre los espacios del Extremo Norte americano.

³³ Gonzalo de Lucas, *Op. cit.*

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Adjunta hay una instantánea (mía) del tipo de paisaje canadiense del norte típico que me gustaría utilizar.³⁴

Por otro lado, en una conversación con Bruce Elder, en 1982, Snow señalará cómo, en gran parte, la base de su interés por los aparatos de visión y la búsqueda de una experiencia amplificadora de la mirada, se relaciona con el hecho de que su padre fuera topógrafo, un topógrafo que se quedó ciego durante la adolescencia de Snow, hecho que el artista definirá como clave dentro de su desarrollo vital, y como explicación a su inclinación natural hacia los aparatos de visión:

Sin duda esto tiene algo que ver con mi niñez (ja ja). Mi padre, que era topógrafo, en aquel entonces ingeniero civil, durante la mayor parte de mi infancia tuvo sólo un ojo, y además después perdió la visión de su otro ojo durante mi adolescencia, lo cual nos hizo estar a ambos muy interesados en la visión.³⁵

Encontramos así un nuevo y potente sustrato vital que alimenta su perseverante interés por indagar en la experiencia visual, y que pone en evidencia la presencia de una cierta dimensión autobiográfica, en general, en la obra de Snow –como, por ejemplo, ocurre en su obra *Venetian Blind* (1970),³⁶ que precisamente contiene una referencia implícita a la ceguera de su padre, o como explícitamente se muestra en el título de su obra *Clothed Woman (In Memory of my Father)* (1963).³⁷

De este modo, en *La región central*, tal vez su obra más reconocida y lograda, Snow venía a reinterpretar, a través de su experiencia con el cine,

³⁴ Concretamente se trata de un fragmento de la propuesta de Snow a la Canadian Film Development Corporation escrito en 1969 con la intención de recibir apoyo para realizar *La région centrale*. Michael Snow y Louise Dompierre, “La Région Centrale. 1969”, *The collected writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 56. [Traducción de la autora].

³⁵ Michael Snow y Louise Dompierre, “Michael Snow and Bruce Elder in Conversation. 1982”, *The collected writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 222. [Traducción de la autora].

³⁶ Michael Snow, *Venetian Blind*, 1970. Ensamblaje de 24 fotografías color enmarcadas. 127 x 238 cm. Colección Art Gallery of Ontario, Toronto.

³⁷ Michael Snow, *Clothed Woman (In Memory of my Father)*, 1963, óleo sobre lienzo, 153 x 398cm., National Gallery of Canada, Ottawa.

el imaginario mítico de su infancia. Proyectaba en ella la imagen condensada de un pasado cargado de historia –el espacio mítico de la naturaleza salvaje, la aventura también mítica del padre topógrafo, figura ausente y anhelada que retorna a casa cargado de cuadernos, y finalmente la ceguera, la denegación de la experiencia visual que marcó la adolescencia de Snow. Una imagen que contenía elementos del pasado de enorme nostalgia, y que ahora venía al filme para proyectarse hacia un tiempo futuro.

Así, la explícita contextualización del invento de Snow dentro del repertorio de máquinas científicas para la conquista del espacio –el modo en que claramente nos recuerda al taquímetro del topógrafo, plantado en la tierra, girando sobre si mismo, midiendo y recorriendo el espacio para leerlo– supone una pista más sobre la forma en que el elemento vital, *biográfico* remonta el relato suspendido en esta *imagen-fantasma* que proyecta el dispositivo, y, tal y como describiera Benjamin la experiencia del narrador, viene a añadir en él la propia sustancia de lo vivido.

Si *La région centrale* expande sin duda los límites del género cinematográfico de los viajes espaciales, su lección radical, como señala Deleuze, está en el modo en que desplaza la idea de viaje hasta su más puro extremo, en la manera en que utiliza la técnica para “plegar una imagen sobre otra y dirigir la naturaleza salvaje hacia el arte, llevando al cine hasta el puro *Spatium*”. Porque, como hemos visto en la obra de Snow el gran viaje, nos recuerda Deleuze, en definitiva es quedarse, y “el nómada es el que se aferra a su tierra desheredada o región central”.³⁸ Del mismo modo, en otra inolvidable historia sobre el viaje y la conquista espacial, *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky,³⁹ el apasionado abrazo del padre como conclusión del film alberga un vértigo extra-humano, descomunal, el vértigo radical de un hogar desdoblado, fantasmático, reproducido desde ese lugar donde el protagonista *se queda*, ese océano pensante del planeta Solaris, que no es otra cosa que el viaje más grande, la exterioridad del pensamiento.

³⁸ Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 127.

³⁹ *Solaris*, Andrei Tarkovski, 165 min., color, Mosfilm, Unión Soviética, 1976.

1. LA ESPALDA DE LA NATURALEZA

Así, vemos cómo el tiempo del film se expande de nuevo, resorte que salta desde el pasado –en un giro a lo *Rosebud*,⁴⁰ esfuerzo de evocación sin ningún sentido, sin finalidad alguna. Poderosa *imagen-recuerdo*, viaje en la memoria y regreso a un hogar desdoblado, que alberga en sí ese tiempo mítico de unicidad del que participa la niñez. Una serena tristeza nostálgica parece erigirse como la esencia misma de la memoria, que se expresa a través de la imagen condensada de la experiencia de Snow como una fotografía; memoria del mañana, souvenir extremo, apocalíptico, de una naturaleza inhumana. Esa es la lección final que muestra la imagen, que muestran esas imágenes suspendidas del cine de Snow. Cualquiera que sea la unicidad, está perdida, y si Snow anhela superar el aislamiento del sujeto moderno, ansía realizar el viaje más radical, el desplazamiento absoluto, también cree, como señala Bruce Elder, que tal y como demuestra su trabajo, “eso sólo puede hacerse convirtiendo a la realidad y al sujeto en fantasmas”.⁴¹

Finalmente diremos que si esta obra pone en acción una máquina cinematográfica pura que manifiesta su equivalencia con los dispositivos para la exploración y el *estriaje* del mundo, viene asimismo a expresar la forma en que estos aparatos ópticos son un medio para *manipular* el mundo visible. Así, la máquina cinematográfica es concebida por Snow como dispositivo esencialmente performativo –capaz de modificar las reglas espaciales y temporales, que, como vimos, *es acontecimiento* en sí mismo. Una máquina para *escribir el mundo*, para leer los espacios a la vez que los exprime, que los vacía. Del mismo modo ocurre en su obra *Breakfast* (1972-76),⁴² donde, como señala Alain Fleicher, la cámara, que se mueve avanzando y destrozando, sobre una mesa donde hay un desayuno servido, es como un *bulldozer* que rotura el paisaje, y donde vemos cómo los objetos son empujados, arrasados por una cámara que tiene el poder de modificar el

⁴⁰ *Ciudadano Kane*, Orson Welles, 119 min., blanco y negro, Mercury Productions, Estados Unidos, 1941. Deleuze insiste que es Welles en *Ciudadano Kane* el primero en crear una *imagen-tiempo* pura. Respecto al personaje de Kane, la palabra “Rosebud” supone ese esfuerzo de evocación, condensa la *imagen-tiempo* más pura. La imagen final de “Rosebud” –que en un plano final descubrimos que es el nombre grabado sobre el trineo de la infancia, desapareciendo en las llamas– también es extraña y absolutamente *inútil*, es para “nadie”, no sirve para nada, no le interesa a nadie.

⁴¹ R. Bruce Elder, *Op. cit.*, p. 399.

⁴² *Michael Snow, Breakfast (Table Top Dolly)*, 1972-76, 15 min., color.

espacio.⁴³ Una cámara-mano, táctil, que desplaza las cosas fuera de campo para mostrarnos tan sólo las ruinas de un escenario vacío, abandonado; también el paisaje de *La región centrale* es sometido a una suerte de extracción o vaciamiento por medio de la cámara, que lo agota por completo. Para Snow, este vaciamiento es el auténtico acontecimiento, la verdadera y última esencia del cine, que nos muestra siempre ese lugar que todos han abandonado, el *escenario del crimen*.

⁴³ Allan Fleicher, *Op. cit.*, p. 53.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

2.1. TRAS LA PISTA DEL *FLÂNEUR*

Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen.

Walter Benjamin, “El *flâneur*”¹

A lo largo de este segundo capítulo trataremos de revelar los mecanismos que configuran esa escena del crimen que hemos introducido en el capítulo primero, centrándonos en desglosar y analizar los elementos que la componen. Para ello rastreamos el surgimiento de este nuevo paradigma perceptivo que define a la tecnovisualidad, que viene a determinar una nueva manera de mirar y también de narrar. En el capítulo anterior mencionábamos una figura que resultaba clave para comprender esta nueva mirada; en el epígrafe 1.6., dedicado a analizar el *modelo inmersivo*, presentamos someramente la figura del *flâneur* como “emblema de la nueva mirada de la modernidad”. Esta figura venía a resumir una nueva síntesis – que bien podríamos calificar de cinematográfica– entre la realidad y el observador, en la que una realidad fluyente, cambiante y fragmentaria se correspondía con un observador interno también en movimiento. En el epígrafe que nos ocupa ahondaremos en esta figura del vagabundo urbano de deriva consciente, pues, más allá de su halo bohemio de refinamiento y sofisticación, su mirada presenta una doble cara cargada de ambigüedad y nos ofrece ciertas claves para comprender este “escenario del crimen” que tratamos de definir.

La figura del *flâneur* se concibe en la primera mitad del siglo XIX, y presentará diferentes encarnaciones a lo largo del siglo, siendo la más significativa el uso y teorización que hará de ella Charles Baudelaire en su

¹ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire, Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Taurus, Madrid, 1980, p. 56.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

texto “El pintor de la vida moderna” (1863).² Su segunda aparición se sitúa en su redescubrimiento por Benjamin en la órbita de las prácticas surrealistas, y se extiende a las derivas situacionistas de posguerra, que se prolongarán hasta la publicación tardía en 1967 del texto inédito de Benjamin titulado “El *flâneur*” (1967) en la revista de la escuela de Frankfurt *Neue Rundschau*,³ representando éste un tercer y último momento en su evolución histórica.

El texto, al cual pertenece la cita del comienzo de este capítulo, albergaba una lectura tremendamente ambivalente de la figura. Una lectura que se basaba en el *flâneur* que Baudelaire había retratado, que ya llevaba implícita una reflexión sobre la naturaleza problemática del orden urbano. La ambigüedad de esta frase de Benjamin (“cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen”) apunta dos visiones del *flâneur*, dos caras opuestas que forman parte de un mismo vector: bien como detective, encargado del control social, o bien como criminal en sí mismo, ocupado en la trasgresión del código social. De este modo, rescatada de los archivos después de 30 años languideciendo, Benjamin nos ofrecía un *flâneur* mucho más complejo, que desmentía la imaginería romántico-burguesa de la ciudad como “vasto interior” y paraíso para esta figura de la bohemia, diletante de las raras flores urbanas.

Se trataba ésta última de una lectura ablandada y subsumida al orden burgués, que, tal y como relata Tom McDonough en su artículo “The Crimes of the Flaneur” (2002),⁴ sin embargo, persistirá tras la publicación del texto de Benjamin. En este sentido, McDonough, en su interesante texto publicado en la revista *October* en el año 2002, señalaba el modo en que Hannah Arendt publicaba en 1968, un año más tarde de que el texto de Benjamin saliese a la luz, un artículo titulado “Reflections: Walter Benjamin” (1968),⁵

² Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1931-32.

³ Walter Benjamin, “Der Flaneur,” *Neue Rundschau* 78, n° 4, 1967, pp. 549-74. La versión traducida al castellano por J. Aguirre es la que utilizaremos en nuestras citas: “El *flâneur*”, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire, Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, pp. 49-83.

⁴ Tom McDonough, “The Crimes of the Flaneur”, *October* n° 102, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge, 2002. pp. 101-122.

⁵ Hannah Arendt, “Reflections: Walter Benjamin,” *The New Yorker*, 19 de octubre, 1968, p. 102.

donde establecía un perfil de Benjamin en el que posicionaba al *flâneur* como la pieza clave de su pensamiento y que pretendía ser una especie de alegoría de su autorretrato. En este artículo, nos relata McDonough, además se daba una idealización de la vida urbana europea frente a la americana, embelleciendo la “experiencia compartida” y la “vitalidad urbana” de la ciudad europea entendida como un “vasto interior” frente al suburbio desolado americano. Para Arendt la “ciudad como interior” era algo hogareño, ignorando completamente la ambivalencia de Benjamin hacia el *flâneur* y lo que esta figura desplegaba.

El artículo de Tom McDonough partía de una revisión de los usos e interpretaciones de este personaje para profundizar en la naturaleza tenue del orden urbano, y el modo en que las rutinas cotidianas subtienden otras posibilidades (las del crimen), así como analizaba el modo en que una conjunción de discursos desde múltiples disciplinas a comienzos de los 70 y finales de los 60, reinventaban la figura del paseante urbano como objeto de ansiedad. Ahora, más que como ejemplo de refinada urbanidad, representaba su negación, su subversión.

En la metrópolis evocada por Benjamin la división de clases – figurada en la relación del individuo y la masa– estructuraba discursivamente la percepción del espacio urbano del siglo XIX. Como afirma McDonough, el caminante solitario no era un bohemio de la mitología romántica, y ciertamente no era el sujeto de una proyección del retrato de Benjamin. Era el lugar donde la pequeña burguesía evidenciaba la ambigüedad de la modernidad capitalista, y los aspectos más irreconciliables de la vida urbana. El ensayo “El *flâneur*”, inscribía precisamente las políticas y la historia que Arendt trataba de borrar.⁶

La figura del *flâneur*, aparecida durante el reinado represivo de Luis Felipe tenía un objetivo determinado.⁷ No cabe duda de que esta figura cuya mirada, en palabras de Benjamin, “botanizaba el asfalto”,⁸ presentaba una

⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁷ Luis Felipe de Francia fue el último rey de Francia entre 1830 y 1848. Las barricadas de 1848 le apartaron del poder, iniciando la II República.

⁸ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 50.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

extrema ambigüedad ideológica, política. Su papel era crear toda una “fantasmagoría de la transparencia”,⁹ convencer a los lectores de un cierto sentido de la seguridad en la aglomeración de la ciudad, reduciendo la diferencia social a la fantasía pequeño burguesa de la “bohemia perfecta”, ofreciendo asimismo una imagen amable del otro, un catálogo de endemismos urbanos, y un aspecto atractivo de la vida social de la ciudad, algo que, como indica Benjamin, y como veremos con más detalle en el epígrafe 2.2.1. suponía una pieza clave en la estrategia de desarrollo capitalista –en la medida en que el comercio y la vida urbana segura y saludable actúan como motores económicos. De este modo, Benjamin comienza su ensayo comparando el florecimiento de los cuadernos de *fisiologías* al hábito coleccionista, clasificador, del *flâneur*.¹⁰

La labor inicial del *flâneur*, esa “botanización del asfalto”, consistía en una ordenación de las clases sociales a modo científico, una práctica que sin duda respondía a un deseo burgués de “transparencia” social. Benjamin, sin embargo, conferirá un giro clave a este papel, añadiendo un elemento de inquietante opacidad al pasaje social: el del “secreto” portado por la masa. Un núcleo personal permanecerá inaccesible a “la lectura” del analista psicológico. En función de él, la ciudad se torna extraña y misteriosa y el *flâneur* deja de ser un recolector de imágenes para convertirse en policía.

Es en este punto donde Benjamin señala la aparición de un nuevo género literario, la novela detectivesca, en la que el *flâneur* se reencarnará en la figura del *héroe-detective*. La aparición de la figura del policía en la literatura se encuentra por tanto vinculada al desarrollo del poder económico de la clase burguesa en el contexto de la modernidad. Así, al respecto, Fredric Jameson señala:

(...) el detective satisface las exigencias de la función cognoscitiva antes que las de la experiencia vivida; a través de sus ojos llegamos a ver a la sociedad

⁹ Tom McDonough, *Op. cit.*, p. 104.

¹⁰ El “fisiólogo” persigue tipos sociales de todas las clases para retratarlos mediante la descripción en sus cuadernos. Benjamin relata cómo en 1841 se llegó a contar con setenta y seis *fisiologías*, año en que comenzó a decaer el género, junto con la monarquía burguesa. Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 50.

como un todo. Esto no implica que el detective o nosotros obtengamos una verdadera experiencia cercana e inmediata de la sociedad. Es obvio que el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer y, por lo tanto, controlar los variados elementos de sus áreas administrativas.¹¹

Este momento, de profunda urbanización e industrialización en las sociedades, trae consigo la necesidad de proteger los beneficios obtenidos por la burguesía. En ello jugarán un papel esencial, por un lado, la representación del criminal, la tipificación del monstruo, y por el otro la moralización y normalización de la masa. En ello la literatura policial, junto a las páginas de sucesos de los periódicos, jugarán una importante baza.

Este nuevo *flâneur*, más que proveer al lector con un “inventario de comportamientos urbanos” mostraba la poca fiabilidad de las apariencias, adentrándose en ellas para desvelar la “verdad”. La figura había mutado, pero al final desempeñaba ideológicamente la misma función de “transparencia” y control social que su antecesor del XIX. Sólo que ahora una “sagacidad criminal” complementaba la imperturbabilidad característica del *flâneur*, adentrándonos en una visión más dura de la vida metropolitana.

Profundizaremos en el siguiente epígrafe en el trasfondo de este nuevo género literario, la historia detectivesca, y sus figuras, por un lado la del *héroe-detective*, y por otro la del criminal. Recordemos el modo en que Benjamin terminaba su “Pequeña historia de la fotografía”¹² haciendo referencia a un nuevo estatuto de la imagen, el de *escena del crimen*. Tal era ahora su cualidad intrínseca, pero no se trataba sólo de algo que podía aislarse en una modalidad de imagen propiciada por una técnica determinada (la fotográfica, o la cinematográfica). Este nuevo estatuto nos remitía a una modificación profunda que afectaba por completo a la forma de darse lo visual, a la mirada. Una mirada que dependía de la forma en que el hombre

¹¹ Fredric Jameson, “Sobre Raymond Chandler”, en: Daniel Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 48.

¹² Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 82.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

conceptualizaba el mundo y que cambiaba de la misma manera que se alteraban los modos de darse las relaciones entre los hombres, o el arte de la narración. Como anticipamos en anteriores epígrafes, el modelo temporal que desplegará la modalidad narrativa del suspense, lo que se denominará *historia detectivesca* o *de misterio*, supone una pieza clave en el análisis de la transformación de la época que coincide con el advenimiento de la imagen técnica.

2.1.1. HISTORIAS DE DETECTIVES.

EL HOMBRE DE LA MULTITUD DE POE: LO QUE NO SE PUEDE LEER O CUANDO TODO OCURRE ENTRE LÍNEAS

La masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.

Walter Benjamin, “El *flâneur*”¹

Benjamin nos relata cómo las historias de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica, aparecen por primera vez en Francia, cuando se traducen los cuentos de Poe. La nueva literatura, de la que Poe fue uno de los grandes técnicos, se desplegaba en torno a la *narración científica*. No es casual que la literatura policial presente un modelo clásico de *fetichización* de la inteligencia y de la ciencia positiva. A través de sus argumentos se da una lucha entre dos puros intelectos: el del criminal y el del detective. El detective es el héroe moderno –Auguste Dupin o Sherlock Holmes– el cual, a partir de su capacidad de observación, de lectura, a partir de los elementos que la ciencia positiva entrega, desvelará *el secreto*. En él reside la confianza en la resolución de los misterios de la sociedad. Y su triunfo culmina con el descubrimiento de la verdad y con la restitución del orden que el crimen había reemplazado.

Es Michel Foucault en su obra *Vigilar y Castigar* (1975),² quien señala el modo en que el género se inserta dentro del conjunto de los mecanismos de poder, como herramienta de control ideológico, indicando cómo el desarrollo de la literatura policíaca operará un importante

¹ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *Iluminaciones II*, p. 55.

² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

desplazamiento en el modo de representar la figura criminal, por medio de un enfrentamiento intelectual con su opuesto, representante del código social, el detective:

(...) se ha pasado de la exposición de los hechos y de la confesión al lento proceso del descubrimiento; del momento del suplicio a la fase de la investigación; del enfrentamiento físico con el poder a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador.³

Foucault relata el modo en que el nacimiento de la literatura policíaca coincide con la desaparición de otro género literario, una literatura menor de *emociones de patíbulo* que circulaba entre el pueblo a través de hojas sueltas, donde se narraban las últimas declaraciones de los condenados.⁴ En estas historias cuajaba, por un lado, la acción concertada de la propaganda y su plan de moralización; si estos relatos circulaban era porque se esperaba de ellos un efecto de control ideológico, un frente en torno al crimen, su castigo y su memoria. Y por otro lado, la expresión popular encontraba un cauce a través del cual se producía una fácil identificación del pueblo con el criminal, se generaba toda una *epopeya del crimen*, una *epifanía de suplicios* y fuerzas imposibles de someter donde gloria y abominación subsistían en una figura que era reversible, que estaba investida de cierto halo –el *brillo del criminal*. Así, el condenado, paradójicamente, portaba un valor heroico. Su irreductibilidad constituía su grandeza. Si de ellos se esperaba un efecto de control ideológico, en verdad eran discursos de doble cara, que, si justificaban la justicia también ensalzaban al criminal.⁵ Por ello, no es de extrañar que esta “epopeya menor y cotidiana de los ilegalismos” fuera suprimida por los reformadores del sistema penal. Desaparecieron, siendo sustituidas por una literatura del crimen completamente distinta, la literatura policíaca, que operará la transposición del brillo del criminal a otra clase social, pues en ella se dará toda una “reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles”.⁶ El crimen aparecerá glorificado,

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, pp. 70-74.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

como una de las bellas artes. Desde esta perspectiva, el pueblo llano habrá de despojarse de su “orgullo criminal”. El nuevo género revela la monstruosidad de los fuertes, y la belleza y la grandeza del crimen llegan a ser el privilegio exclusivo de los grandes. De ahí el ensalzamiento de la agudeza de la inteligencia, sus sutilezas y ardidés, la eliminación del suplicio. El crimen ha quedado fuera de la esfera de los ilegalismos cotidianos y burdos del “malhechor rústico”:

No son simplemente las hojas sueltas las que desaparecen cuando nace la literatura policíaca; es la gloria del malhechor rústico y es la sombría glorificación por el suplicio. El hombre del pueblo es ahora demasiado sencillo para ser el protagonista de las verdades sutiles. En este nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal. En cuanto a los periódicos, reproducirán en sus gacetillas cotidianas la opaca monotonía sin epopeya de los delitos y de sus castigos. A cada cual lo que le corresponde; que el pueblo se despoje del viejo orgullo de sus crímenes; los grandes asesinatos se han convertido en el juego silencioso de los cautos.⁷

Se inauguraba de este modo el juego teórico de los “ilegalismos privilegiados”, el momento en que los ilegalismos políticos y económicos que practica de hecho la burguesía iban a ir acompañados de la representación teórica y estética. Toda una “metafísica del crimen”. Así, en el año 1827 y 1829 Thomas de Quincey publicaba “Sobre el asesinato considerado como una de las Bellas Artes” en la *Blackwood’s Magazine*.⁸

De este modo el criminal ocupaba su espacio apropiado en la “baja delincuencia” que, por otro lado, el propio aparato penal se encargaba de

⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 74.

⁸ En dos artículos que, más tarde, en 1854, recogería de forma definitiva junto con un post scriptum en la edición de 1854 de sus *Obras Completas*. Thomas de Quincey, “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, *Blackwood’s Magazine*, Londres, febrero 1827, noviembre de 1829.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

producir.⁹ Profundizaremos más adelante –concretamente en el epígrafe 2.2.3., que hemos titulado “Visualidad y sujeción: la máquina de identidad”– en la instrumentalización de la delincuencia y el modo en que, a través de ella, de su catalogación y estandarización, se reinscriben y codifican los ilegalismos. En ello, como veremos, jugará un papel importante el aparato fotográfico, que junto con toda una serie de nuevas ciencias sociales y el desarrollo creciente de un sistema archivístico, prefigurarán un sistema de representación del individuo, una máquina binaria enunciativa que definirá una estructura determinada de orden social, polarizada en las dos figuras del *criminal* y del *detective* o héroe burgués.

Pero además, más allá del género literario de la novela detectivesca, la literatura policial suponía una maniobra para imponer un determinado enfoque sobre la delincuencia, una táctica múltiple, que actuaba desde varios frentes. Por un lado se desarrolló la función de la gacetilla en la prensa. A través de “la nota roja” se trataba de dar una imagen específica del delincuente. Mantenían una batalla cotidiana contra un enemigo sin rostro. Eran numerosos, estaban muy cerca de nosotros, por doquier, amenazando nuestras vidas. Tras ello, la necesidad de volver aceptable el conjunto de los controles judiciales y policíacos que comenzaban a reticular en profundidad el tejido de la sociedad moderna.

Por otro lado, la novela criminal, a través de folletones y literatura barata, asume un papel aparentemente inverso, pues “tiene sobre todo por función demostrar que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar”,¹⁰ sean los bajos fondos, la locura, o, finalmente, la del crimen dorado, de la delincuencia de “altos vuelos” a lo Arsenio Lupin. Relatos de crímenes en los cuales aparece la delincuencia a la vez como muy cercana y amenazante y completamente ajena y exótica.

⁹Así, Foucault pone de relieve este aspecto de la delincuencia como un efecto de la penalidad, y el papel de la prisión como productora de delincuencia. Michel Foucault, *Op. cit.* pp. 282, 285.

¹⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 292.

Si todo ello se refiere al modo en que el género se inserta dentro del conjunto de los mecanismos de poder, como herramienta de control ideológico, por otro lado, no podemos olvidar un hecho fundamental de otra índole: el relato policial supuso una renovación profunda de las estructuras narrativas. Poe, el inventor del relato corto moderno, venía a plantear una ruptura en el modelo de narración clásica. Este modelo clásico o modelo homérico se basaba en una estructura sustentada en la causalidad, abierta hacia el futuro, hacia lo que va a pasar, hacia el destino. Donde, como explican Deleuze y Guattari en el texto titulado “1874-Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, perteneciente a su obra *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980),¹¹ el narrador responde a la pregunta: “¿qué va a pasar?”. Esta es la estructura que tienen generalmente los cuentos. Organizaciones herederas del modelo clásico, igual que la novela decimonónica. Constituyen estructuralmente una herencia del drama griego teorizado por Aristóteles en su *Poética* (siglo IV a.C.),¹² donde la *evidentia narrativa* confiere una unidad de acción y de sentido, que exige unos supuestos espacio-temporales continuos y homogéneos. Sin embargo la narración moderna rompe con dicha composición partiendo de un escenario fragmentado, vacío, en ruinas, discontinuo, para preguntar “¿qué ha pasado?”. Es la estructura del relato detectivesco, la pregunta que resuena en la escena del crimen.

En este punto querríamos hacer esta misma cuestión, y preguntarnos: ¿qué había ocurrido para que surgiera este nuevo género narrativo, con todo lo que implica, es decir, teniendo en cuenta su instrumentalización como herramienta de control ideológico, pero también esta renovación de la forma narrativa? La literatura plasmaba una transformación social que estaba ocurriendo a pie de calle en los inicios del capitalismo, en las grandes aglomeraciones de las metrópolis en crecimiento.

¹¹ Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 2004. p. 197.

¹² Aristóteles, *El arte poética*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain [en línea]. World Wide Web Document, URL:<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338308622026274866802/index.htm>> [Consulta: 19-05-2009].

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Este momento, de profunda urbanización e industrialización en las sociedades, trae consigo una necesidad creciente de protección de los beneficios obtenidos por la burguesía. Tal y como relata Foucault, el nacimiento del relato policial se inserta en un proceso iniciado en el siglo XIX, centrado en la moralización de las capas populares, mediante el cual *el pueblo* se constituye en sujeto moral, separado y diferenciado netamente de la *delincuencia*. En ello, como ya hemos dicho, jugará un papel clave el fenómeno narrativo desplegado en torno al crimen, desde las gacetillas de sucesos de la prensa a la literatura policíaca. Sin embargo, si bien el crimen ya había sido representado con anterioridad a través de narraciones de aventuras donde, desde reyes tiranos a asesinos populares desplegaban sus crímenes, el paso de las narraciones de aventuras a un género propiamente policial se produce, precisamente, en la *esquematización del crimen enigmático*, en la presentación de un armazón determinado de este escenario en ruinas, y su consiguiente resolución por parte de un investigador a través del ejercicio netamente racional. Asistimos, ahora a una lucha entre la delincuencia profesional contra las fuerzas del orden legal, con arreglo a la ley escrita. Despliegue racional, en el que “la lucha entre dos puras inteligencias –la del asesino y la del detective– constituirá la forma esencial del enfrentamiento”.¹³ Si el enigma a desvelar es el crimen, para ello será básica, entonces, la *identificación del criminal*.

Así, Benjamin señala al respecto, cómo el contenido social de las historias detectivescas era *la difuminación de las huellas del individuo en la multitud* de la gran ciudad.¹⁴ Una multitud extraña, anónima, donde el hombre devenía misterio para su semejante. Lo que había cambiado sustancialmente era el modo de relación de los individuos, que pasó súbitamente del oído al ojo, del dominio de la escucha y el habla, *al dominio puro de lo visual*. Benjamin señala cómo Georg Simmel, en su obra *Soziologie* (1908), describía la situación de este modo:

Quien ve sin oír, está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones

¹³ Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁴ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, p. 58.

alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.¹⁵

La nueva situación no era precisamente hogareña. Ausente la escucha, el dominio *puramente visual* del ojo y la instantaneidad de sus prejuicios, convierte a todo hombre en *portador de un misterio*, en un *conspirador*, en un *sospechoso* para su semejante. Benjamin continúa detallando este nuevo escenario social con estas palabras:

“Es casi imposible” escribe un agente secreto parisino en el año 1798, “mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie”.¹⁶

La masa pasó, de este modo, de ser el lugar donde se produce la asociabilidad y el extrañamiento entre los hombres –al imponer el régimen de lo *visual puro* y la fugacidad del instante como modo de relación–, a convertirse en el lugar donde el asocial, el criminal, el conspirador, encuentra su refugio natural. Es este el lugar donde emerge la historia detectivesca. En él, el nuevo personaje literario, el *detective*, será la encarnación de un *flâneur* dotado de nuevas aptitudes criminalistas, que trata de arrebatar el secreto a la masa, arrojar luz sobre las sombras fugaces, y reconstruir los fragmentos de la escena del crimen:

En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundo la mejor de las expectativas. “El observador”, dice Baudelaire, “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”. Y si el

¹⁵ Cit. Walter Benjamin, “El *flâneur*”, p. 52. Cfr. Georg Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, p. 486.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

“flâneur” llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al “tempo” de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. Todo el mundo alaba el lápiz veloz del dibujante. Balzac quiere que la maestría artística esté ligada al captar rápido”.¹⁷

Instantaneidad, fugacidad; es el golpe visual el que capta el enigma, el que nos revela la forma siempre fascinante del misterio. El misterio, el secreto, como objeto en sí mismo de una práctica estética. No cabe duda de la relación entre este modo de visión ejercido por el detective-*flâneur* y la modalidad fotográfica de la instantánea, en la que, recordemos, la velocidad del corte, su automatismo, nos abría a una forma visual pura, suspendida, que, tal y como describimos en el capítulo 1.2.2., entablaba una relación de tensión con la interpretación, con la leyenda.

Era precisamente ese acceso fragmentario e instantáneo a la superficie de las apariencias, el que proporcionaba una técnica de la suspensión, un arte del suspense. Recordemos cómo aquellas imágenes de Atget de París, en las que la ambigüedad inquietante de lo que se nos ofrecía a los ojos sin domesticar por el lenguaje, vaciado de sentido, nos venían a hablar del cambio generacional, *epocal*, en el que la imagen había perdido su *valor cultural* ante el crecimiento de su *valor exhibitivo*. Del mismo modo, había cambiado la relación con el otro. La masa era la extrapolación de los efectos de la reproductibilidad a la identidad del tejido social. En la aglomeración de la gran ciudad los hombres ya no se conocían, y el otro había pasado a ser un extraño. Un extraño cuya imagen – desposeída también de su *valor cultural*– había sido arrojada al dominio de la fugacidad del consumo de lo visual y su pura superficie instantánea. Esa era ahora la pauta social que definía la relación con el otro, que generaba un contexto sin duda inquietante, en donde la imaginería detectivesca venía a aliviar la tensión del vacío y el extrañamiento, ejercía la labor tranquilizadora de reconducir el sentido y reestablecer cierto código social a través de la figura del héroe moderno.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

Recordemos el comentario de Benjamin sobre la mirada fotográfica, que reflejábamos parcialmente en el capítulo 1.2.2:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. No en balde se han comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice– descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía” se ha dicho, “será el analfabeto del futuro” ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?¹⁸

Sin embargo el *flâneur*-héroe-detective-fotógrafo era tan sólo un polo de un mismo vector que definía una estructura determinada de orden social, en cuyo extremo opuesto se encontraba el criminal, reflejo el uno del otro.

No es causal que Benjamin sitúe el origen de la historia detectivesca en un relato escrito por Poe, titulado “El hombre de la multitud” (1840).¹⁹ Dicho relato es, según Benjamin, toda una “radiografía” de la historia detectivesca, que presenta ya una problematización de este “alineamiento servil” del género con los intereses del orden social burgués, pues se produce en él un extraño solapamiento de la figura del *flâneur* en las dos imágenes polares, el detective y el criminal. Se trata de un relato tremendamente ambiguo, que va mucho más allá de una lectura moralista, y que, como veremos, mediante estas dos figuras extremas que pone de manifiesto, representará nítidamente esa relación de tensión que venimos describiendo en epígrafes anteriores, y que supone un elemento central de

¹⁸ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, p. 82.

¹⁹ Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, *Cuentos I*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp. 246-255.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

esta investigación, a saber, la que se da entre el *sentido* o la *leyenda* y lo que queda en suspenso, resistiéndose a la interpretación.

Este texto magistral es una proto-historia detectivesca, casi diríamos que una historia policial deconstruída, en la cual los incidentes del crimen han sido eliminados hasta ofrecérsenos tan sólo una mera armadura: el perseguidor, la multitud, y un hombre desconocido y misterioso que acompasa su camino a través de Londres de tal manera que siempre permanece sumergido en la masa. Era una historia que fascinaba a Baudelaire, y que reflejó en su ensayo “El pintor de la Vida moderna” (1863).²⁰

En ella el protagonista, que adelanta el personaje literario del detective, se dedica a seguir los pasos de este hombre que camina entre la multitud noctámbula de Londres, motivado por la curiosidad que le produce, por un breve instante, su rostro, pues halla en él algo secreto, que se resiste al sentido. Su devaneo es interminable. El día sucede a la noche en un *continuum* de imágenes y movimiento sin sentido, sin fin, y el relato acaba con el agotamiento del héroe-narrador, que *se rinde* fracasando en su empeño de satisfacer su curiosidad, de *dotar de sentido a lo que ve*. Y lo hace una vuelta solar más tarde, veinticuatro horas después de que comience el relato. Se da una extraña continuidad temporal en el desarrollo de la acción del relato que nos transporta a una concepción espacio-temporal inédita, producto del proceso de iluminación de las ciudades y la expansión capitalista. Analizaremos este aspecto en el siguiente epígrafe ya que responde a ese ideal de la burguesía capitalista de *transparencia* e *iluminación* –que podríamos denominar “hipervisibilidad” y que definirá en gran medida el modo en que se construye lo que puede definirse, utilizando el término de Gilles Deleuze como “ojo técnico-social”.

Volviendo por el momento al relato de Poe, observemos, en primer lugar, que se trata de una obra que presenta una sensibilidad profundamente cinematográfica. El punto de vista siempre está en movimiento. La realidad

²⁰ Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1931-32.

es lo que difiere, lo que no cesa de fluir como imágenes fugaces alrededor. Posee ya ese sentido esencial del *road-movie*, ese género del que se ha dicho representa el corazón de lo cinematográfico por su movimiento de fuga, por su viaje sin fin, su desplazamiento perpetuo. Es el flujo de la *imagen-luz* en un mundo en movimiento, en *fuga*, lo que define un nuevo espacio-tiempo que no se detiene ante la llegada de la noche. Lo que espolea sin descanso a este hombre misterioso que el protagonista persigue, es el terror de *perder a la multitud*, el miedo a la rapidez con la cual ese mundo de luz huye. Un hombre cuyos ojos *han perdido la capacidad de mirar*, están anegados por el flujo de imágenes, por ese movimiento donde sin cesar, una imagen deglute a la otra.

Si, como dice Benjamin, el contenido social de estas historias era el de la desaparición de las huellas del individuo en la masa de la gran ciudad – o la capacidad de la multitud para refugiar al criminal, al delincuente–, la tarea del *flâneur* devenido detective no era otra que la de denegar al extraño su secreto, levantar el manto de la masa para revelar al criminal asocial escondido en su corazón. La novela de misterio, al transformar al *flâneur* en agente encargado del control social, en principio disipaba fantasmáticamente esta amenaza de la masa como refugio del criminal, preservando la idea de orden burgués. Pero el puro armazón en que convierte Poe su historia, esta historia inaugural del género, subvierte ya esta idea tranquilizadora de la función del relato detectivesco, para, como ya hemos dicho, evidenciar, por un lado, la doble naturaleza de la figura del *flâneur*, y por otro la permanencia del secreto sobre los esfuerzos de codificación del detective, ofreciéndonos bajo estos parámetros un paisaje social más complejo, donde la ansiedad y el deseo serán las coordenadas que señalen la trama libidinal del perseguido y el perseguidor, que establezcan la relación con el otro.

No cabe duda de que, en el relato de Poe, si bien el *flâneur* es el *héroe-detective* que narra y que persigue, también es ese *hombre de la multitud*, el criminal, el extraño, el que alberga un terrible secreto. El detective y el criminal nacen –en este proto-relato detectivesco datado en la

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

temprana fecha de 1840– como espejo el uno del otro. “Esos dos individuos son en el fondo idénticos”.²¹

Así, en su texto “El *flâneur*” Benjamin trazará nítidamente esta transformación de su sujeto, que pasa de ser un instrumento de vigilancia panóptica –el paseante del *boulevard*, primero como un “botánico” de la flora y fauna callejera, y luego como el naciente criminólogo de la masa patológica–, a una figura que finalmente no se distingue a sí mismo del gentío urbano. Para Benjamin la grandeza de Baudelaire estaba en trascender los orígenes pequeño-burgueses de la historia psicológica y detectivesca, y utilizar sus propias armas para dismantelarlos, transfigurando al frío y distante observador de las masas en una figura guiada por el recelo y el deseo en la misma medida. Dedicado originalmente a convertir la pavorosa opacidad de la masa en transparencia, el *flâneur* se transformará, ya en la lectura que hace Baudelaire de Poe, en aquel que se “casa con la multitud”, que se “baña” con ella, en un encuentro con el otro que es casi erótico.

Por otro lado, diríamos que el tema fundamental del relato de Poe es la impotencia que muestra del *detective-flâneur*, su imposibilidad de dotar de sentido a lo que ve. La permanencia del secreto. Este es el punto donde comienza y donde acaba esta historia circular, que termina espacial y temporalmente, pero también “filosóficamente” donde empezó, reflexionando sobre “lo que no se deja leer”. El relato empieza justamente así:

Bien se ha dicho de cierto libro alemán que *er lässt sich nicht lesen* –no se deja leer. Hay ciertos secretos que no se dejan expresar. Hay hombres que mueren de noche en sus lechos, estrechando convulsivamente las manos de espectrales confesores, mirándolos lastimosamente en los ojos; mueren con el corazón desesperado y apretada la garganta a causa de esos misterios que *no permiten* que se los revele. Una y otra vez, ¡ay!, La conciencia del hombre

²¹ Cit. Tom McDonough, “The Crimes of the Flaneur”, *October 102*, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge, p. 106. Cfr. Michael Butor, *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1996, p. 33.

soporta una carga tan pesada de horror que sólo puede arrojarla a la tumba. Y así la esencia de todo crimen queda inexpresada.²²

La esencia del crimen es aquella que queda inexpresada. El esfuerzo del detective no va a ninguna parte. Su recorrido es circular –espacial, temporal y filosóficamente– es una vuelta al lugar donde todo empezó. El detective acaba rindiéndose, y su único descubrimiento es el reconocimiento de la forma del misterio. Este es el último párrafo del relato:

Este viejo –dije por fin– representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el *hombre de la multitud*. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el Hortulus Animae y quizás sea una de las grandes mercedes de Dios el que “er lässt sich nicht lesen”.²³

Lo que propone Poe, ese núcleo criminal, es una pura fuerza potencial de significados. Un vórtice se abre en el rostro, en la identidad, en la “codificación” del viejo. Ese vórtice muestra algo que escapa a todo intento de ciframiento, de lectura. Se trata de una luz negra, de un núcleo capaz de liberar el horror, el infinito potencial de significados que luces y sombras escriben sobre el mundo.

Así Poe sitúa una bomba dentro de su perfectamente lógica narración científica, fracturando el “verosímil narrativo” fundado sobre aquella “teoría del conflicto central” tributaria de alguna manera de la *Poética* de Aristóteles. Y se trata de una bomba que sólo puede pertenecer al dominio de lo visual, un *visual puro* que se resiste al lenguaje, a ser enunciado. Una forma involuntaria –recordemos el inconsciente óptico benjaminiano y la capacidad de la fotografía en virtud de su automatismo– que se desliza furtivamente en el mundo o en un rostro, y que es capaz de hacer pedazos toda *evidentia narrativa*. Una imagen que halla su enorme fuerza en su incompletud, en su rugosidad, en su sombra. Que permanece en su dimensión de extrañeza remitiéndonos a un estado de suspense, donde la

²² Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud” (1840), *Cuentos I*, p. 246.

²³ *Ibid.*, p. 256.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

evidencia narrativa, –y su máquina binaria enunciativa que determina la relación con el otro (“criminal o policía”, “rico o pobre”, “hombre o mujer”, “viejo o joven”, “loco o cuerdo”) nada tiene que hacer. Éste es el crimen. Este es el núcleo, lo que define, según Poe, ese nuevo modelo narrativo que no se subsume a los intereses de “transparencia” del proyecto social burgués, sino que muestra la paradoja subyacente, la reinscribe en el mito de la novela negra, y revela cómo el proyecto burgués depende de *lo criminal* para existir. No es necesario, o mejor, no es posible, que la potencia se agote en el acto narrativo, en la enunciación, en las líneas de código que nos componen, que nos escriben, que nos leen, y que no haya sombras, sino pura, diáfana, tranquilizante visibilidad.

No podemos, en este punto, pasar por alto el conocido análisis de Roland Barthes, quien, ya en un texto publicado en la revista *Cahiers du Cinéma*, titulado “Le troisième sens” (1970),²⁴ desarrolla la idea de la denegación de la palabra por la imagen, a través de lo que él analiza como un *tercer sentido* en la imagen, un sentido que él denomina “obtusos”.²⁵ Barthes explica, a partir de una serie de fotogramas de Eisenstein, el modo en que en las imágenes se perciben algunos rasgos o gestos sin una función clara en el conjunto simbólico y visual de la escena. Combinaciones de elementos, en apariencia insignificantes, perturban la recepción de la imagen. Elementos que configuran lo que Barthes propone denominar sentido “obtusos” –que si bien es característico del cine de Eisenstein, es también extensible al análisis de otras imágenes. *Lo obtuso* de la imagen sabotea el sentido, la enunciación de la imagen, su evidencia narrativa. Lo obtuso, lo romo, “redondea un sentido demasiado claro”, proporciona al sentido obvio una redondez que hace *resbalar* a la lectura, que abre el campo del sentido “al infinito del lenguaje”:

²⁴ Roland Barthes, “Le troisième sens”, *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio 1970, pp.12-19; trad. cast., Roland Barthes, “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 49-59.

²⁵ En oposición a los otros dos niveles que distingue en el análisis de las imágenes –que se corresponderían con el de la *comunicación* y la *significación* (referida al sentido *obvio* de la imagen)– este tercer nivel es el de la *significancia*. *Ibid.*, p. 51.

El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos): si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla; (...) El sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. En consecuencia, si usted y yo nos mantenemos, ante estas imágenes, a nivel del lenguaje articulado –es decir, el lenguaje de mi propio texto–, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución. Pues si usted observa las imágenes a que me refiero, verá su sentido: podemos entendernos acerca del sentido obtuso “por encima del hombro” o “a espaldas” del lenguaje articulado: gracias a la imagen (eso sí, inmovilizada: volveremos a hablar del asunto), o mejor: gracias a lo que en la imagen es imagen pura (bien poca cosa, a decir verdad) podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos.²⁶

Lo que para Barthes viene a hacer primeramente el sentido obtuso es “esterilizar el metalenguaje de la crítica”, introducir una disociación, un distanciamiento o un efecto antinatural respecto al referente (a la instancia realista, lo “real” como naturaleza). Impertinencia, incongruencia del significante, del tercer sentido, que nunca se fija, permanece vacío, nunca se llena, o por el contrario, no se vacía nunca “se mantiene en un estado de perpetuo eretismo”. Por tanto, y en segundo lugar, el sentido obtuso es una suspensión, un estado de suspenso enunciativo: “en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones”.²⁷ En tercer lugar, en su análisis, Barthes conferirá al este tercer sentido un carácter de *acento*, una forma propia de emergencia, un pliegue o una arruga que sobresale en el “pesado tapete de las informaciones y las significaciones”:

²⁶ Roland Barthes, “El tercer sentido”, p. 61.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Si pudiéramos describirlo (lo que sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del *haiku* japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido).²⁸

Naturaleza enfática que hace fracasar al sentido, ya que no se limita a subvertir el contenido, ni a indicar un “más allá del sentido” (otro contenido) sino que subvierte la misma práctica del sentido. El sentido obtuso es el antirrelato por excelencia. La indiferencia o libertad de posición del significante suplementario (del sentido obtuso) con relación al relato. He aquí donde Barthes señala el sentido político, la responsabilidad sintagmática de este tercer sentido. “El problema actual no consiste en destruir el relato, sino en subvertirlo”, afirma. En el cine de Eisenstein el tercer sentido da otra estructura a la película, sin destruir la historia. Es en este nivel donde aparece *lo fílmico*. “En la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados”.²⁹ Lo fílmico está en el sentido obtuso, en el punto en que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje, más allá o más acá de la lingüística.

Reparemos en este punto en la cercanía de esta noción de *lo fílmico* con la noción de *enunciable* en Deleuze, que introdujimos en el epígrafe 1.2.4. En él señalábamos hacia una materia no lingüística o *protolenguaje* implícita en la imagen fotográfica y cinematográfica, que pertenecía al dominio de lo visual puro, de la imagen pura. Esta noción confería la posibilidad de apertura del relato a un nuevo territorio, deslizándose bajo los esquemas orgánicos del lenguaje articulado.

Lo fílmico, según señala Barthes, reside en la imagen estática, se constituye en el fotograma, en el corte inmóvil, donde el movimiento que se reputa como esencia del film ya no se corresponde con el *fluir* de las imágenes, con la animación, sino que en el fotograma deviene armazón en el que se distribuyen las permutaciones, “huella de la *distribución* superior de

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

unos rasgos respecto a los cuales el *film* vivido, transcurrido, animado, no sería sino un texto más entre otros”.³⁰ Barthes apunta cómo el fotograma se libera de la constricción del tiempo fílmico, al instaurar una lectura instantánea y a la vez vertical; se ríe del tiempo lógico u operatorio, y enseña a disociar la exigencia técnica (el “rodaje”), de lo propiamente *fílmico*, que es el sentido “indescriptible”. He aquí que encontramos de nuevo, tal y como señalábamos a lo largo del epígrafe 1.2.2. al corte inmóvil situado en el corazón de lo cinematográfico, determinándolo en su estado más puro.

Por otro lado, como ya señalamos, Barthes afirma que en este *tercer sentido* reside una responsabilidad política –no es causal que parta del análisis de los films de Eisenstein- que apunta hacia una mutación profunda y necesaria de la lectura y su objeto, sea texto o película.

Posteriormente, en su conocida obra *La cámara lúcida* (1980),³¹ Barthes potenciará la idea de *lo obtuso* como emergencia enfática, e introducirá el concepto de *punctum*, algo punzante que asalta al espectador. Un término que añadirá nuevos matices a su interpretación, ya que la idea de *punctum* se centrará en el efecto producido sobre el espectador por un detalle, estableciendo así una clara relación con la idea benjaminiana del inconsciente óptico. La alusión directa a la inhabilitación de la palabra en el análisis fotográfico del mensaje que residía en su noción de sentido obtuso, pervive en su obra de 1980 dentro de la noción de *punctum*: “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma del trastorno”.³²

De este modo, y volviendo a nuestro relato de Poe, “lo que no se deja leer”, lo que no se deja nombrar, aquello que se resiste a la palabra, este *tercer sentido* barthesiano, es aquello con lo que el detective tropieza, es ese fotograma tomado en la escena del crimen, el lugar donde no hallará más que su fracaso. Allí donde el héroe se rinde, y triunfa el crimen, tiene lugar la subversión del relato orgánico, de la enunciación articulada.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1995.

³² *Ibid.*, p. 100.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Lo que queda es la descomposición, la pregunta en suspenso, la forma del secreto, por siempre inaccesible. La pregunta central del relato detectivesco, ese “¿qué ha podido pasar?” que resuena en la escena del crimen, queda en suspenso, flotando en el aire sin respuesta. Porque, afirman Deleuze y Guattari, lo que ha pasado ha ocurrido entre las líneas de codificación, de enunciación.³³

Es ésta, por tanto, la estructura que sustenta al género detectivesco, pero también la que vertebra el análisis de la imagen fotográfica entendida como corte inmóvil, instantánea. Ambos comparten una relación estructural. Se trata de una organización que no tiene que ver ni con una proyección causal de acontecimientos hacia un futuro, hacia un destino, ni con *una memoria del pasado*, o con un acto de reflexión, sino que, por el contrario, juega con un *olvido fundamental*. Y si se desarrolla en el ámbito de *lo que ha pasado* es porque nos pone en relación con un *incognoscible* o un *imperceptible*, con la forma del secreto, que permanece inaccesible. Deleuze y Guattari escriben:

En última instancia nada ha pasado, pero es precisamente ese nada el que nos hace decir: “¿qué ha podido pasar para que olvide donde he puesto mis llaves, para que ya no sepa si he enviado esa carta, etc.? ¿qué minúscula arteria ha podido romperse en mi cerebro? ¿Qué es ese nada que hace que algo haya pasado?” La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible).³⁴

Secreto fundado sobre un olvido, sobre un *dejá lá* fundamental: “Nada pasará por el recuerdo, todo ha pasado en las líneas, entre las líneas”.³⁵

Podemos, por tanto, observar que el suspense, como recurso narrativo que caracteriza el género policial se construye definitivamente

³³ Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, pp. 209-210.

³⁴ *Ibid.*, p. 198.

³⁵ *Ibid.*, p. 210.

entorno a un centro estructural hueco, en torno al secreto, un núcleo vacío, en sombras, que se resiste a ser ocupado por un significado. En este sentido nos resulta inevitable hacer mención a un clásico del género dentro de la cinematografía, y recordar famoso elemento del suspense acuñado por Hitchcock, denominado *MacGuffin*, cuyo funcionamiento se deleitaba describiendo. Recurso narrativo básico de género, éste era, según el realizador, la excusa argumental bajo la que se desarrollaba toda la trama, el elemento central que motiva a los personajes, y al desarrollo de la historia; sin embargo, su naturaleza, insistía Hitchcock, era absolutamente irrelevante de cara al film. La nada del *MacGuffin* era algo que evidentemente complacía el sarcasmo de Hitchcock. Pues, su carácter, siempre irrisorio e intercambiable, su absurdo vaciamiento, sin duda le ofrecía un *plus*; ese centro que era una “pura nada” arrojaba constantemente al hecho narrativo a hacia una dimensión irreductible al lenguaje, y confirmaba, como señalaba al respecto Truffaut que “un cineasta no tiene nada que *decir*, *tiene que mostrar*”.³⁶

De este modo, sacando a la superficie la operativa esencial tras la escena del crimen, podemos observar que, como figura que describe el espacio conceptual de la tecnovisualidad, ésta refleja netamente la problemática del *pie de foto*, esa relación conflictiva entre lo visual y la palabra que, como señalaba Benjamin, sintetiza en gran medida las tensiones históricas del primer tercio del siglo XX. Pero además, yendo más lejos, podemos afirmar que resulta asimismo evidente el modo en que el género policial, esa forma narrativa consustancial al escenario del crimen, se constituye en un espacio mítico, pues bajo la estructura del suspense inscribe dos extremos polares; la necesidad codificadora de la operación enunciativa frente al inquietante dominio de una visualidad *que no se puede decir*, núcleo donde reside una *denegación* del sentido. Así, el mito policial, genuinamente moderno, es, del mismo modo que la retícula, una estructura que encierra la contradicción sin resolverla.³⁷ El núcleo criminal de *lo que no se deja codificar* supone, dentro de la forma mítica de la historia detectivesca, la amenaza constante de la *evidentia narrativa* extendida sobre

³⁶ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

³⁷ Recordeos la definición estructuralista del mito que señalaba Rosalind Krauss en relación a la retícula, tal y como reflejamos en el epígrafe 1.5.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

el mundo como una red, damero de la estructura lógica propia de la narración y la mirada científica, con la que trabaja esforzadamente el ojo instrumental del *héroe-detective*. De este modo, si el aspecto inevitablemente *operativo* de una visión codificadora, la creación de un campo de total visibilidad, supone una pieza clave dentro del plan de transparencia del poder social burgués, el mito policial, ligado de manera inherente al régimen visual de la imagen técnica, a esa inquietante instantaneidad desatada de lo visible devenido pura fugacidad, viene a expresar la paradoja sobre la que se construye el proyecto social burgués. En los pasos siguientes avanzaremos en distintas direcciones que abordan diferentes aproximaciones al escenario del crimen, constatando desde diferentes perspectivas este mito esencial que atraviesa la modernidad y se expande hasta nuestros días.

2.1.2. EL GRANO DE LA DESCOMPOSICIÓN. UN COMENTARIO SOBRE *BLOW-UP* DE ANTONIONI

Una fotografía (instantánea) o corte inmóvil es un lugar que todos han abandonado. Es el lugar al que llegamos tarde. Lo que nos muestra es el escenario del crimen. Y dicho crimen se caracteriza por presentar un salto, un agujero, una imperfección, una rugosidad en la apariencia de las cosas. Lo que define al crimen es su imperfección, su rastro. Ya lo dijo Baudrillard la esencia del crimen es su imperfección, ya que si es perfecto, no deja huella, no deja rastro.¹ Así que lo que nos garantiza su existencia en el mundo es su carácter accidental, imperfecto. Pero ¿en qué radica esta imperfección? ¿no es este hilo suelto que atormenta al detective un salto en la trama, en el tejido, en el texto? Un signo secreto se sitúa en el corazón del relato. Este signo que nos abre al sentido obtuso de la imagen, es, tal y como apuntaba Barthes, un desplazador del significado, un comodín, algo que nunca termina de fijarse, ni de llenarse ni de vaciarse, algo que está en permanente vibración, una vibración que se resiste al significado, que se desliza hacia otro lugar.

En este punto quisiéramos hacer un comentario en torno a ciertos aspectos del film de Michelangelo Antonioni titulado *Blow-Up (Deseo de una mañana de verano)* (1966),² que funcionarían como síntesis de las ideas que venimos desarrollando en torno al significado de la escena del crimen y del *flâneur* en nuestro análisis de la imagen técnica. Este conocido film de culto –metarreflexión sobre el lenguaje y la imagen, sobre el cine y la fotografía, sobre esa pantalla, “mundo hecho imagen” o “mundo hecho cine”

¹ Jean Baudrillard, *El Crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996.

² El subtítulo entre paréntesis se añadió en la distribución española, siendo su título original *Blow-Up a secas*. Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 111 min., color, Bridge Films, Reino Unido, 1966.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

que describíamos en el capítulo 1, especialmente a lo largo del epígrafe 1.6.–establece, además, argumentalmente y de manera directa, a través de la figura del *flâneur*, la relación entre escena del crimen y fotografía.

Se trata de una adaptación libre del relato de Julio Cortázar titulado “Las babas del diablo” (1959).³ En el relato original, un fotógrafo, durante un paseo por París se ve involucrado en una escena criminal, que sólo descubre en su análisis de la fotografía tomada. El relato y el film se sitúan ambos, contextualmente, tanto en los inicios de ese movimiento de revisión del personaje del *flâneur* –que tiene lugar en los años 60, tal y como señalábamos a comienzos de este capítulo, y que McDonough describía en su artículo–⁴ como dentro de una serie de relatos cinematográficos del momento que exploran diversas *patologías voyeuristas*, y que relacionarán el *acto de mirar* con el crimen o la transgresión de la normas sociales en relación con el otro.⁵ En todos estos relatos la mirada se encontrará mediada por la imagen técnica. Un ojo automático que oscila entre el crimen y su represión.

No obstante, el film de Antonioni, además de contener esta reflexión sobre el espacio urbano y el crimen, establece un contexto fascinante donde reflexionar ampliamente sobre la mirada mediada por la imagen técnica. Si bien este *film zen*, como lo definió Antonioni, puede albergar innumerables lecturas, nuestro análisis se centrará en los siguientes aspectos:

En primer lugar, la práctica estética del *flâneur* devenida práctica fotográfica a través de la figura del *fotógrafo-paseante-cazador de fragmentos*. En segundo lugar, la *proyección libidinal* a través de la cámara en el *acto fotográfico* como *acto fetichista*. El deseo y el poder a través de la mirada mediada por el ojo automático. En tercer lugar, la ruptura del sentido,

³ Julio Cortázar, “Las babas del diablo”, *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

⁴ Tom McDonough, “The Crimes of the Flaneur”.

⁵ Podríamos mencionar entre otros *La ventana indiscreta* (*The rear window*, Alfred Hitchcock, 112 min., color, Paramount Pictures, EEUU, 1954), basada en un relato de William Iris –definido este autor por algunos como el heredero de Poe– cuyo protagonista es también un fotógrafo devenido detective. O también *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 101 min., color, Michael Powell (Theatre), Reino Unido, 1960), introductora del mito de los *snuff movies*, que mostraría el polo opuesto, donde el fotógrafo es el criminal.

del texto, la imposibilidad del lenguaje, y más allá el sentido obtuso o payaso, antes de la descomposición total como características intrínsecamente fotográficas. Finalmente, “el mundo hecho cine”, una conciencia de la totalidad de los actos de ver como prolongación del *ojo técnico-social*. Ese *ojo técnico-social* y su plan de transparencia panóptica (iluminación de cada rincón, reversibilidad de lo público y lo privado) encontrará, por un lado, su instrumento en el *flâneur* y su mirada, capaz de sumergirse en la multitud que configura el paisaje social de la urbe. Pero, además, del análisis del film se desprenderá una nueva relación que nos resulta sumamente interesante, a saber, la que se da entre la modalidad de la fotografía aérea, asociada a la fotografía utilizada en la guerra para la vigilancia del enemigo –que como veremos, supone una parte fundamental de la ontogenia de la imagen técnica– y la visión cenital del cirujano sobre la mesa de operaciones –o del detective, lupa en mano, buscando los indicios– que representa la mirada científica, y que Benjamin utiliza para definir la nueva relación entre la realidad y el ojo. Ambos polos caracterizarían una *mirada operativa*, que definiría una nueva clase de realismo instrumental.

Pero vayamos por partes. El protagonista de *Blow-Up* es un glamuroso fotógrafo de moda, Thomas, que de manera azarosa toma fotos una mañana de verano en el londinense Maryon Park, y retrata furtivamente a una pareja de amantes en la hierba que cree estar en la soledad apartada de ese recodo del parque. En esta escena, desencadenante de la historia, Antonioni pone de manifiesto la actitud clásica del acto fotográfico, que conforma el trasfondo de lo que podría agruparse bajo el marchamo de *fotografía de reportaje*. La actitud del fotógrafo es la de un cazador, las imágenes capturadas son furtivas; instantáneas sofisticadas que nos acercan, a través de la pulsión no ya del ojo, sino del dedo del fotógrafo, a *instantes privilegiados*. Fugacidad, automatismo, furtividad: *fotografiar con una Nikon que se mueve como una ardilla*. Detrás, la búsqueda del *instante decisivo*, que Cartier-Bresson convertiría en dogma de fe dentro de la tradición clasicista de la instantánea. Se trataba ésta, sin duda, de una *operación fetichista*. Arrancar, separar del flujo del tiempo un momento único, especial, en una especie de cacería donde la imagen es el objeto de deseo –el deseo de una significación que se sabe ausente. Sin embargo, además, la operación de Cartier-Bresson podría situarse dentro de los

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

grandes intentos contemporáneos de recuperación del aura. Lo que se auratizaba ahora no era ahora la obra de arte en sí, su presencia, que era infinitamente reproducible, sino el instante, la elección de un determinado fragmento de tiempo, el acto fotográfico en sí. Recordemos que el aura, tal y como la utiliza Benjamin no es una categoría ontológica, sino histórica. No es por tanto algo que sea necesariamente propio del trabajo manual y no del mecánico.⁶ Buscar el *clímax* de una acción, encontrar el momento privilegiado donde cabeza, ojo y corazón se juntan. Esta operación que sacralizaba el gesto fotográfico, convertía en único e irrepetible un fragmento de tiempo arrancado al devenir, para finalmente auratizar, por una nueva vía, la imagen. Si el aura en la pintura estaba determinada en última instancia por la *presencia del pintor* en su obra –el indicio de la originalidad de la obra era el *rastros del autor* en ella–, era ahora la *presencia del fotógrafo* mediante esta ecuación *mágica cabeza-ojo-corazón-dedo-cámara*, la que determinaba la valía artística de la obra. La sacralización del gesto del fotógrafo operaba a través de una cierta prepotencia positivista basada en trazar una ecuación perfecta entre arte/técnica. Bajo este mito del *instante decisivo*, el espíritu de algún modo volvía a encontrarse en la cuadrícula –aquella estructura discreta que, tal y como describimos en el epígrafe 1.5., organizaba el espacio de lo visual– y lo extraordinario, volvía a tener cabida en el mundo seglar. Se suponía que el fotógrafo, sintonizando con el flujo de la realidad, dominaba de forma espontánea el encuadre, la composición y el significado, en una especie de momento *cuasi-mágico* asistido por la técnica. *Cabeza-ojo-corazón* armoniosamente alineados y la máquina ejecutando a la perfección sus deseos.

No dejaba de haber en ello una tendencia reaccionaria, teñida de cierto culto al genio, que entraba sin duda en contradicción con el verdadero potencial del medio, con su radicalidad, con aquella condición de lo múltiple alcanzada por la técnica que, tal y como describimos en el capítulo 1, cambió la faz del mundo. Es ésta una crítica que, sin duda, Antonioni no pierde de vista, poniendo en práctica la deconstrucción de estas “actitudes

⁶ Douglas Crimp, *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p. 39.

clásicas” del acto fotográfico a lo largo del film, llevándonos un punto más allá de la mitología fotográfica.

Tal y como desarrollamos en el epígrafe 1.2.2. –dedicado a analizar las características del corte inmóvil y de lo que, utilizando la denominación de Deleuze describimos como los *instantes cualesquiera*–, la serie fotográfica y el poder del corte automático nos había arrojado lo que se puede producir y reproducir infinitamente sin diferencia, incluso la memoria del tiempo. Recordemos cómo el mecanismo de fijación de la memoria había cambiado; dejó de ser selectivo y ceremonial para abrirse a un nuevo “plan de automatismo” que se volvió hacia el devenir del flujo del tiempo. La instantaneidad más pura era la *Kodak*, su facilidad, su feliz despreocupación, su propuesta de práctica masiva por una legión de domingueros que aportaron todo un nuevo caudal de experiencia abriendo la visión al *inconsciente óptico*. El azar penetraba por todos lados, el control era precario y la posición del fotógrafo mucho más débil y terrible, mucho más difícil, que la que Cartier-Bresson y su operación estética propugnaban. A todo ello apuntará *Blow-up*, donde se produce una deconstrucción absoluta del *héroe-fotógrafo*.

Pero volvamos al argumento. Thomas está en el parque y dispara en el *modo clásico*, sucesivas veces guiado por su deseo adquisitivo, intentando aprehender con su *Nikon* una “buena instantánea” de la escena, hasta que la pareja lo descubre. Entonces la mujer le imprecará y le pedirá el carrete, hasta el punto de seguirlo hasta su casa y estar dispuesta a lo que sea a cambio de él. Si en escenas anteriores, en las que se nos presentaba al personaje del fotógrafo, Antonioni había subrayado casi hasta lo cómico el carácter erótico de la actividad fotográfica –es famosa la escena de la sesión de fotos con la supermodelo de entonces, Veruschka von Lehndorff–, en este punto el mecanismo del deseo mediado por el acto fotográfico adquiere un nuevo matiz. El elemento de vigilancia y control social implícito en el *flâneur-fotógrafo* se torna ahora en una relación de poder entre vigilante y vigilado, a la que quedarán sujetas las economías libidinales de los personajes. Esta relación de poder se basa en la *capacidad testimonial* de la fotografía, más allá de su capacidad representacional, que la transforma en un instrumento de conocimiento. Este es el *noema* de la fotografía, según

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Barthes, este hecho de que “nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí”.⁷ Y es por este *interfuit* (“esto ha sido”) que la mujer del parque se encuentra entregada a una situación de dominación por parte del fotógrafo. La fotografía se transforma en un instrumento de poder, en una imagen que adquiere un valor legal, valor de prueba, en tanto ofrece la posibilidad de testimoniar un acontecimiento determinado. Sin embargo esta capacidad quedará cuestionada, o más bien suspendida, denegada, en el film de Antonioni.

Thomas no accederá a devolver estas imágenes a la bella mujer ni siquiera a cambio de sus favores sexuales, pues su verdadera pulsión, su deseo, es ahora el *deseo de significado* ante el recuerdo suspendido de lo acontecido. Recordemos al respecto la descripción de Barthes en el epígrafe anterior, del modo en que la incongruencia del significante, del tercer sentido, que no se fija, se mantenía “en un estado de perpetuo eretismo”, un estado de suspenso enunciativo en el cual el deseo “no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones”.⁸

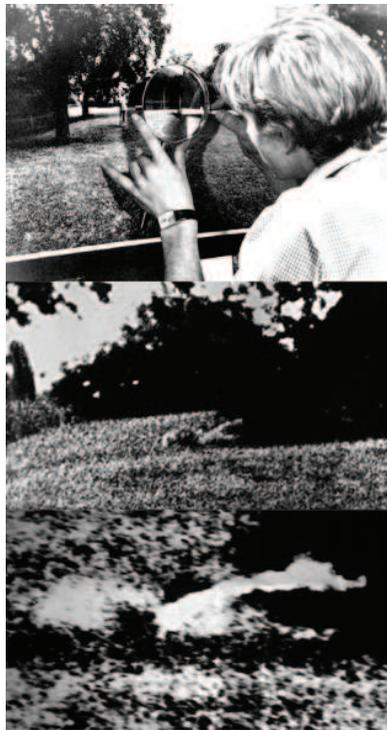
Cuando el fotógrafo revela su material, se da cuenta de que el ojo mecánico *ha captado más de lo que él era capaz de ver*. Potencia del *inconsciente óptico*. El paseo de una mañana soleada de verano se transforma en el escenario de un crimen. Y si la cámara es claramente, en este personaje –que por momentos roza casi la caricatura– su canal libidinal, el medio para relacionarse con el mundo y con el otro, el “deseo de una mañana de verano”, esa imagen brillante que hace de subtítulo del film en la versión española, deviene un lugar fantasmal, extraño. La secuencia es memorable, muestra al fotógrafo sumido en el proceso de revelado y ampliación de las fotos, un viaje obsesivo hacia el adentro de la imagen. Poco a poco, al irse acercando a los detalles se irá abriendo un nuevo sentido en la escena. Pero es un sentido roto, un sinsentido, que sólo se muestra como un interrogante. Finalmente, cuando la ampliadora ya no da más de sí, el héroe terminará lupa en mano como un Sherlock Holmes, escudriñando

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 136.

⁸ Roland Barthes, “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 62.

2.1.2. EL GRANO DE LA DESCOMPOSICIÓN

entre los granos de plata las abstracciones de sombras y luces de las que intenta sacar alguna forma. El protagonista, en su viaje hacia el interior, descubre miradas extrañas en los personajes, rostros enajenados que miran fuera de campo, gestos que no concuerdan con la aparentemente idílica escena, finalmente, un rostro y una pistola apuntando entre el follaje. Pero además hay una mancha que preocupa tremendamente a nuestro héroe, que al ampliarla casi se descompone, pero que permite ver un cadáver entre los arbustos, el *cuerpo del delito*.



Fotogramas de *Blow-Up*. Proceso de ampliación de la mancha-cadáver.

Es la capacidad de ampliación que le confiere la técnica fotográfica, el ojo automático, la capacidad de penetrar los detalles, lo que le llevará cada vez más adentro de la escena, lo que le mostrará otra realidad totalmente diferente. Pero se trata de una realidad fundada sobre un incognoscible, que permanece suspendida en ese “¿que ha pasado?” (y que permanecerá hasta el final de la película). El acercamiento, la inmersión del mirón en esa

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

escena privada y cotidiana, han hecho brotar la extrañeza y el secreto, han disparado una trama rugosa, llena de sombras, un tejido criminal, que permanecía imperceptible en la lejanía, en la distancia natural entre los sujetos, en la escala del ojo humano.

El poder de *amplificar* e *iluminar* los detalles, de acercarse a la textura de los fragmentos, es aquello que Walter Benjamin atribuía al aparato fotográfico y cinematográfico; la capacidad de *penetrar* en la imagen, de conseguir una *distancia cero*. Cuando Benjamin analizaba los aspectos del nuevo *realismo instrumental* propios del aparato fotográfico y cinematográfico, estableciendo una diferenciación con la mirada propia de la pintura, estaba describiendo sobre todo un cambio de paradigma que traía una relación totalmente diferente entre el ojo y la realidad. Dicha transformación, que ya describíamos en el capítulo 1, queda reflejada en el siguiente pasaje de “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, donde Benjamin introduce un interesante paralelismo entre el cuerpo y el objeto de la representación, equiparando al cirujano con el cámara:

Este estado de la cuestión, tan diferente del propio del teatro, es susceptible de una confrontación muy instructiva con el que se da en la pintura. Es preciso que nos preguntemos ahora por la relación que hay entre el operador y el pintor. Nos permitiremos una construcción auxiliar apoyada en el concepto de operador usual en cirugía. El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del mago (y siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente. Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para

con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte.⁹

De este modo, esta mirada inmersiva y amplificadora, deviene una *mirada forense*, operativa (fue Barthes quien más tarde, denominó al fotógrafo *operador*,¹⁰ haciendo hincapié en este aspecto instrumental y científico), la mirada sobrehumana, o posthumana del ojo maquínico, *cyborg*,¹¹ que se adentra en la escena del crimen, en el cuerpo del delito para reconstruir el sentido, para restaurar el orden y la organicidad perdidas. Si el cadáver es la evidencia del crimen, de la trasgresión y la ruptura del orden social, lo que ello supone, a la postre, es la ilegibilidad de la imagen; representa precisamente sentido que escapa al lenguaje. Abordaremos esta idea con mayor profundidad en siguientes epígrafes.

Reparemos, además, en que la reflexión consciente sobre el aspecto operativo o instrumental de la visión es absolutamente determinante en el sentido global de la película. Dicho aspecto se encuentra ya presente en el

⁹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, pp. 42-43.

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 38-40.

¹¹ El *cyborg* es una figura muy explotada por la imaginería del siglo XX, que revela esta nueva relación cuerpo-máquina. Un *cyborg* es una mezcla de máquina y organismo: es a la vez “cosa inanimada” y ser vivo animado. Donna Haraway, crítica cultural feminista ha teorizado ampliamente sobre esta figura. Su visión define al *cyborg* como símbolo y realidad, como una forma efectiva y positiva de dejar a un lado las viejas ontologías binarias como la de máquina/animal. Por un lado, ya resulta problemática e inestable la distinción entre humano y animal, punto que ha sido ilustrado ampliamente por las actuales teorías de la evolución y por los avances en ingeniería genética y biotecnología. Por otro lado, Haraway afirma que los límites entre el organismo y la máquina han sido erosionados, como también exponen en la actualidad otros teóricos y pioneros de la vida y la inteligencia artificial, como Kevin Kelly. Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp. 149-181. *Cyborg Manifiesto* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>> [Consulta: 15-05-2008].

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

propio título del film (“blow up” significa “ampliar”), que viene a hacer hincapié sobre esta *mirada inmersiva*, sobre la *disección* de la imagen que se obtiene por las sucesivas ampliaciones (del mismo modo que el relato de Cortázar termina también con la *distancia cero*, la absorción del protagonista por la imagen y su suspensión eterna dentro de ella).¹² De este modo, Antonioni habla sobre todo de aquello que Benjamin señalaba como definitorio de la nueva imagen; su poder para iluminar todos los detalles, para acercarse a la realidad instrumentalmente, a su textura, registrando los datos como si se tratase de una piel, como un cirujano se adentra en un cuerpo.



Fotogramas de *Blow-Up*. Escena de Maryon Park.

¹² En relación con esta absorción por la imagen, o desaparición en la imagen queríamos señalar también el film *Arrebato*, de Iván Zulueta (*Arrebato*, Iván Zulueta, 105 min, color, Nicolás Astiarraga P.C., España, 1979), que expone de manera brillante e inquietante, la presencia del ojo automático y todas sus potencias, así como contribuye a consolidar este mito de inmersión o desaparición en el interior de la imagen.

En cierto modo el trabajo del mirón deviene peligroso, ya que al observar, al mirar más tiempo del necesario, se desequilibra el orden establecido, en tanto que, normalmente, el tiempo exacto de una mirada, igual que su distanciamiento, es algo que dicta la sociedad. Peligroso, por tanto, porque evidencia la superficialidad de las apariencias, y la endeblez de los códigos que ordenan las relaciones sociales, desvelando su carácter de mascarada. Peligroso porque es capaz de neutralizar “lo real”. Por otro lado, si como decía Barthes “el texto es el tejido”, en esta historia el tejido se deshilacha por todos lados. El fracaso del detective es absoluto y finalmente todos los cabos quedan sueltos. El detective es un monigote más en una historia absurda. Y al final, ese tercer sentido barthesiano, el sentido obtuso, se extiende como una mancha sobre todo el film, pues la resolución de la historia no será otra que el absurdo, el sinsentido, la descomposición del tejido.

Si el fotógrafo-*flâneur* es sin duda un instrumento del proyecto panóptico de vigilancia y control social, que se encarga de iluminar los intersticios privados, y de desvelar el secreto en la trama urbana, en la reflexión de Antonioni, del mismo modo que describíamos en epígrafes anteriores, deviene además una figura que subvierte dicho orden social, evidenciando su práctica como objeto de ansiedad y medio de su propia proyección libidinal, que opera una depredación del otro a través del ojo autómatas. Reverso del criminal. Proyecciones fantasmáticas la una de la otra. El agente del orden, igual que en el relato de Poe, termina viendo únicamente el *grano de la descomposición*, siendo testigo del sinsentido, de la zozobra del proyecto de dotar de un sentido articulado y orgánico a lo visible. El parque es un plano coagulado que impugna la legitimidad de lo que es. En este sentido, este lugar al completo deviene fetiche, objeto fantasmático, escindido, a través de esa fotografía instantánea, y a través del propio film. Un espacio para la denegación, la neutralización del sentido tal vez “apta para abrir ante nosotros, más allá de lo dado, un nuevo horizonte no dado”.¹³

¹³ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, p. 35.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Cabe destacar, en relación con ello, el modo en que la historia diluye sus límites y continúa expandiendo su mito dentro del imaginario fetichista de los seguidores de Antonioni, pues parece ser que Maryon Park se convirtió en un lugar de peregrinaje entre los cientos de cinéfilos incondicionales, incluido un personaje que aparecía y desaparecía con cierta periodicidad filmándose vestido como Thomas y fotografiando como él.¹⁴

Por otro lado, este acto de *separación fetichista* del parque por parte de Antonioni queda patente en la narración del actor, David Hemmings, que explicaba el proceso por el cual el parque real se convertía en *su doble*, se arrancaba de la realidad, se convertía *en otro lugar*. Durante el rodaje algunos árboles, arbustos y trozos de césped habían sido pintados para acentuar el color, se había añadido alguna iluminación artificial a la natural, y el sonido del viento había sido amplificado en estudio.¹⁵ Antonioni nos ofrecía así la posibilidad de contemplar un paisaje con los ojos de un *voyeur* –revisión del jardín mítico como completo artificio. Un jardín del secreto, lugar del deseo, suspendido eternamente. He aquí un fragmento del texto de Eduardo Momeñe, “Blow up: acerca de Maryon Park” (2005) que apunta la idea de la potencia fantasmática del parque, escindido, convertido en el lugar del extrañamiento:

En principio, veremos no tanto un lugar sino un *lugar mirado*, digamos *agredido* por la mirada. Le robaremos el nombre, su historia, su cielo... le despojaremos hasta de su situación en el mundo. Fuera de él no existe nada, no hay nada, no hay donde recurrir, es la nada. Es una trasgresión, es la violencia que generan los espacios manipulados. La violencia de aquello que vemos y no hay manera de nombrarlo. Nunca hubiéramos pensado que se pudiese contemplar un paisaje con ojos de “*voyeur*”. Es lo que hará Antonioni, es parte de la violencia de *Blow Up*, es el *extrañamiento* de los viejos edificios fotografiados, de los que uno puede decir “ya no existen porque fueron derruidos”, o “ya no existen porque lo hemos destruido con la mirada”, como si nuestros ojos lanzasen rayos láser que volatilizasen el mundo, como las viejas películas y las viejas fotografías, presencias fantasmagóricas, repletas de

¹⁴ Eduardo Momeñe, “Blow up: acerca de Maryon Park”, *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 15, Gloria Collado Guevara- Doce Notas, Madrid, 2005, pp. 60-77.

¹⁵ *Ibid.*

ilusiones ópticas, de memorias que se desesperan por trasladarnos a lo que ya no existe.

Es un parque de ausencias, nada es familiar, es un jardín secreto, poco que ver con el paraíso, es un parque en el que no hay nadie, en el que nunca hubo nadie, y en el que parece que nunca vaya a ver nadie. Es un parque suspendido, atemporal, es un viejo decorado en ruinas. Siempre fue así y siempre será como lo vemos. Es eterno, carece de vida, no se transformará a no ser que lo resucitemos con nuevas palabras. Thomas se ha adentrado en él, y no podrá escapar de él. Es como las máquinas del tiempo que te expulsan del mundo sin moverte de casa.¹⁶

Thomas vuelve allí al día siguiente a la escena del crimen. Aturdido y agotado, el protagonista parece ir a la deriva. El sol ha dado una vuelta sobre la tierra, igual que en el relato de Poe, ha transcurrido un día, que parece eterno. Cabe resaltar cómo ambos relatos coinciden en duración, contienen una vuelta solar completa, una temporalidad que en cierto modo establece un *continuum* metafórico. En el lugar del crimen no halla nada, y vaga desorientado sin saber adonde mirar, parece indefenso sin su ojo autómatas, su lente que determina su relación con el mundo. Se ve de pronto rodeado de payasos haciendo la pantomima de jugar al tenis, en una cancha del parque. La pelota falsa de los payasos cae lejos y la vista de todos se dirige fuera del campo. Nuestro fotógrafo entonces hace el gesto de recogerla, simulando devolverla para que el juego prosiga. La mudez de la escena pone de relieve el único sonido que oímos: el ruido de la pelota, que contradice lo real. Una pelota invisible, inexistente, que todos *aparentan* ver, incluso el protagonista. El sentido obtuso se adueña del lugar, la mascarada triunfa. Apocalipsis del sentido en la cara de un payaso, en el sonido de una pelota ilusoria. Unos pocos segundos después la cámara asciende en un brutal movimiento aéreo, alejándose, y el fotógrafo desaparece, en ese suelo-piel de hierba verde donde la historia comenzó, en ese paisaje-fetichismo donde la historia no acaba nunca. Un lugar en suspensión, abierto siempre a un horizonte que no está dado. Su figurilla es ya sólo un objeto que se desintegra, “leído” desde lo alto por el poderoso ojo

¹⁶ *Ibid.*

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

cinematográfico, como si hubiese sido expuesto a una ampliación sobre otra ampliación hasta desaparecer y desasirse de la realidad.

Más allá de juzgarse el carácter ambiguo de la imagen como instrumento del conocimiento de la realidad, lo que se juzga es el supuesto carácter orgánico de esta última. Y este juicio se desarrolla bajo una operativa que ya nos es familiar: mediante una denegación, una suspensión. No en vano Antonioni llamó a este, como ya dijimos, “un film zen”, un film que, si bien se presta a muchas interpretaciones en la medida en que esta inspirado en la amplia problemática de la apariencia de la realidad, habla sobre todo de una exención del sentido, de un vacío, tal y como describíamos en el capítulo 1.¹⁷

Asimismo, este *movimiento macro* planteado en el film pone de relieve, sin duda, el poder de absorción de la imagen, mostrando su inevitable mecanismo de inmersión, su dominio, que configura la totalidad de nuestro mundo, del que nadie escapa. Porque en el film, el detective-*flâneur* es el cazador cazado, y el perseguidor es también la víctima de Antonioni, la víctima del todopoderoso *ojo cinematográfico*. El film refleja, de este modo, la idea expresada por Barthes, en su obra *La cámara lúcida*: “La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente”.¹⁸

Todo tiene lugar en ese espacio escindido que es el parque, en ese fragmento del espacio público, urbano, convertido en *set cinematográfico* y en el jardín suspendido del secreto. Es éste el espacio donde nuestro *flâneur-fotógrafo* ejerce, donde el perseguidor “ilumina” esa escena privada que tiene lugar en el jardín y descubre el rastro del crimen gracias a su ojo autómatas. Es también el espacio donde se pone en evidencia la mirada del cine, el mecanismo de absorción de la imagen técnica, *su mirada panóptica*,

¹⁷ Concretamente en los epígrafes 1.2.2. y 1.2.3. dedicados al analizar la suspensión fotográfica, así como en el epígrafe 1.4., en el que se establecía la relación entre el advenimiento de la imagen técnica y la llegada del simulacro.

¹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 169.

su *ojo totalitario*, su plan de iluminación. Es además el espacio fetiche de Antonioni, un lugar suspendido, donde el sentido queda denegado, donde se pone en evidencia el mecanismo de la fotografía, su función última, barroca, que produce la anamorfosis –tal y como describíamos en el epígrafe 1.2.2.–, un desplazamiento que nos hace caer en la ilegibilidad. Pues, tal y como describe Severo Sarduy, el lector de la anamorfosis barroca la descubre por medio de *su propio desplazamiento*, gracias al cual la imagen, en principio rota y difusa, es regresivamente asimilada a lo real, restaurada en su realidad propia:

En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen “difusa y rota”; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis.¹⁹

De este modo, también, *Blow-Up*, mediante esta especie de juego o baile de alejamiento-acercamiento por el que conduce a los *lectores* de su film —la cámara brutalmente ascendente del plano final de la película, o la que se adentra en el detalle mínimo de la imagen ampliada— nos muestra esa verdad barroca, verdad delicada de la anamorfosis, que sólo el desplazamiento del que escucha, del que se desplaza alterando su distancia de la enunciación, descubre como reverso del discurso: el otro de la representación, la pulsión del simulacro.

Si el proceso de reestructuración del espacio –en el que se opera una inversión de interior y exterior, de lo público y lo privado– queda plasmado en el film a través de la plasmación del poderoso *ojo cinematográfico*, debemos recordar, además, que se trata de un proceso cuyos inicios ya detectaba Benjamin con relación a las prácticas del *flâneur*, cuando hacía referencia a los pasajes donde el paseante daba sus primeros pasos. En ellos la ciudad se convertía en un “vasto interior”. Se trata de una percepción que podría ser reinscrita en su forma tardocapitalista en la idea del *interior-*

¹⁹ Severo Sarduy, *La simulación*, p. 25.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

como-ciudad propia de las megaestructuras del ocio y consumo, instancias paradigmáticas del espacio postmoderno,²⁰ y que responde a una reestructuración de las prácticas espaciales de la sociedad dentro del proceso capitalista, donde las necesidades de control y transparencia se corresponden con la evolución de ese poder de visión amplificado, con el *ojo técnico-social*.

El espacio del parque de *Blow-Up* contiene sin duda esta noción de “interior expandido”, un interior donde todo es público, transparente, donde todo es observado. No sólo por el agente Thomas, sino sobre todo por el ojo de Antonioni, el ojo del cine, que queda reflejado en el modo en que el director articula la célebre escena de Maryon Park, que se nos plantea novedosamente desde un *punto de vista elevado y estático*, una visión emparentada con la fotografía aérea o con la imagen de *una cámara de vigilancia*, el punto de vista del ojo panóptico por excelencia. Así, Antonioni, ofreciéndonos una sobrelectura de este lugar, otorga mucho más espacio de encuadre al suelo que al cielo, poniendo así de relieve que ya no hay horizonte, y que el paisaje sólo puede ser la visión cenital del cirujano adentrándose en un cuerpo sobre la mesa de operaciones, o la mirada extraterrestre de *Google Earth* descendiendo desde el espacio en picado sobre el globo.²¹ Así, sobre la secuencia inicial del parque y este tratamiento especial del plano como cámara de vigilancia, Momeñe señala:

²⁰ Ese espacio que, según la lectura de Fredric Jameson, “aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura”. Esos edificios pueden describirse como un simulacro compensatorio de la ciudad para aquellas clases sociales que han sido traumatizadas por la contestación social de los sesenta, cuando varias comunidades excluidas habían declarado lo que el sociólogo francés Henri Lefevre llamó su legítimo “derecho a la ciudad” en términos militantes. En estas ciudades artificiales el placer de la calle reaparece pero de una manera transformada, nuestro movimiento se vuelve codificado, disciplinado, por una tecnología espectacular del movimiento: los ascensores y escaleras que transportan a los visitantes a través de este espacio desorientador. Aquí, hace notar Jameson, “el paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, reificado y reemplazado por una máquina transportadora que se transforma en el signifiante alegórico de ese viejo paseo, que ya no estamos autorizados a dar por nosotros mismos” –una prohibición que es cumplida, podemos asumir, por nuestra propia seguridad. *Cit.* Tom McDonough, “The Crimes of the Flaneur”, p. 120. *Cfr.* Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, N.C, 1991, p. 40.

²¹ Como ya señalábamos en una nota del capítulo 1, *Google Earth* es un programa informático que permite visualizar imágenes en 3D del planeta, combinando imágenes de satélite, mapas y el motor de búsqueda de Google. Este programa fue lanzado el día 28 de junio de 2005 teniendo como principal novedad que disponía de una versión gratuita. Se trata de una aplicación que se instala en el ordenador del usuario y se comunica con una potente base de datos residente en un

(...) es una cámara que tiende a mirar desde arriba, como colocada en un árbol, como agazapada, como escondida en un arbusto, como clavada en lo alto de un poste... todo ello con la finalidad de *vigilar* el parque. (...) Desde que ha entrado en el parque, Thomas es *observado* en todo momento, no hace más que *ser visto* por diferentes *web-cameras*. Es como quien entra en un edificio de oficinas y va introduciéndose en el campo de visión de todas esas cámaras inertes que enfocan espacios muertos a la espera de *algo por ocurrir*. Ni tan siquiera es buscado, nadie le sigue, simplemente él, inocente, inconsciente, inadvertido, cae en la trampa. Son esas cámaras fijas que todo lo ven. Es mirado obsesivamente desde un ojo cósmico, lejano, aterrador, del que no conocemos sus intenciones. Todo es mirado así, Thomas, los amantes, el parque... el mundo. Este es el *silencio* de *Blow Up*. Esto es lo que desconcierta en *Blow Up*, el silencio de una mirada sin intención, el *extraño silencio* que produce el ruido del viento en las ramas de los árboles, el del cielo blanco sin volumen, sin densidad.²²

Este punto de vista del ojo autómatizado convertido en ojo panóptico nos ofrece una visión que es sin duda amenazadora, inquietante, anónima, indiferenciada y amoral. Una mirada que, igual que la *cinemáquina* de Snow, recordemos, es puramente instrumental, vacía, extrahumana; nos ofrece un corte espacial y temporal suspendido, eterno –“por él podría pasar la historia del mundo, sería tan sólo cuestión de paciencia”–²³ una imagen coagulada que nos conduce al corazón del cine. Porque este espacio estático, suspendido, escindido, es un espacio intrínsecamente fotográfico. Antonioni se atreve a suspender su cámara y mirar indefinidamente, hasta que se acabe la película, hasta que no quede nadie por mirar en el monitor: “El proceso es apasionante, éste de la cámara fija, de observación, ajena a lo que ve, que fragmenta el ‘tempo’ de lo real, y convierte el espacio en un decorado *sin duración*. Es la mirada contemporánea”.²⁴

servidor compartido con *Google Maps*. Mediante la tecnología *stream*, el programa se conecta al servidor y muestra los contenidos solicitados en el ordenador.

²² Eduardo Momeñe, *Op. cit.*

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.*

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

De esta manera, este metarrelato sobre la imagen habla del mundo contemporáneo, de “el mundo hecho cine” y de los espacios que crea ese *ojo técnico-social* en el que nuestros cuerpos se insertan. De igual forma que el poder autoritario que culminó en el fascismo y en las grandes manipulaciones a nivel estatal, terminó por hacer imposible un primer cine para la emancipación, y convirtió a éste en su propio instrumento –como describíamos en el epígrafe 1.6.4.–, el nuevo poder moderno, que Deleuze –citando a Burroughs– llama *control*,²⁵ se dará sin duda a través del dominio del *cine expandido*, de la *imagen expandida*, en primer lugar de la televisión y luego a través de toda la constelación de dispositivos que dan soporte al dominio de los media y sus industrias de la subjetividad. Deleuze describe de este modo lo que él denomina la *inserción televisiva*, ese dominio de la imagen expandida, del *mundo hecho cine* a través del cual se despliega toda una función social de control y de poder:

Todas las imágenes me devolverán una única imagen, la de mi ojo vacío en contacto con una no-naturaleza, espectador controlado que se halla ahora entre bastidores, en contacto con la imagen, insertado en ella. Encuestas recientes revelan que uno de los espectáculos más apreciados es hoy la asistencia, en el plató, a un programa televisivo: no se trata ya de belleza ni de pensamiento, sino de entrar en contacto con la técnica, de tocar la técnica. El contacto-zoom (...) ahora se ha convertido en el espectáculo ideal (¿cómo se fabrica un programa?) (...) La enciclopedia del mundo y la pedagogía de la percepción han dejado su lugar a la formación profesional del ojo, un mundo de controladores y controlados que comulgan en su admiración por la técnica, por la mera técnica. Lentillas por todas partes.²⁶

Esta idea está contenida en *Blow-up*, cuyo título ya nos remite a ese *contacto-zoom*, esa inserción en la imagen que describe Deleuze. Decíamos además que se trataba de un film intrínsecamente fotográfico, que reflexionaba sobre la naturaleza de la fotografía como corazón de lo cinematográfico, no ya sólo por presentar este plano coagulado, inmóvil suspendido, vacío. No sólo por su condición de escena del crimen, sino

²⁵ Cit. Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones. 1972-1990*, Pre-textos, Valencia, 1996, p. 119.

²⁶ *Ibid.*, pp. 119-120.

también por otro factor fundamental que determina la forma en que se construye; a saber, la relación que establece con la modalidad de la fotografía aérea.

La toma desde lo alto no sólo estará presente en la escena del parque, sino que es el modo significativo en que la película finaliza y lo que viene a definir la esencia del film, esa mirada instrumental, el *blow-up* que está tan emparentado con lo científico como con el aparato de la guerra. Desde luego esta visión particular, que remite a la fotografía al servicio de los sistemas de vigilancia y control, supone una parte sustancial de la ontogenia de la imagen fotográfica. Un aspecto que hoy nos resulta tremendamente familiar con el *Google Earth* instalado en nuestros ordenadores y las *webs cams* o *live cams* repartidas a lo ancho del mundo.

Reparemos, brevemente, para finalizar, en este aspecto aéreo, que resulta en cierto modo determinante para comprender ese proceso de pérdida del horizonte que caracteriza al paradigma inmersivo. Es Rosalind Krauss quien señala el modo en que la tradición de la fotografía aérea es casi tan antigua como la fotografía misma. “En cuanto Nadar tuvo en sus manos una cámara fotográfica y supo cómo utilizarla, su sueño fue elevarse muy alto sobre los techos de París para tomar vistas aéreas desde la cesta de un globo aerostático”.²⁷ No obstante, si bien los impulsos de Nadar formaban parte sin duda de una aventura estética, en la historia de la fotografía aérea figura una inmediata aplicación por parte del sistema militar, una aplicación asociada a la vigilancia del enemigo.

Así podemos observar cómo la imagen fotográfica lleva sobre sí, desde su nacimiento mismo, la marca de la imagen legal, del registro y el control como parte del aparato bélico. Recordemos cómo en el epígrafe 1.6.4. titulado “La pantalla totalitaria” señalábamos esta relación íntima entre la imagen técnica y la guerra. Paul Virilio describía la evolución de la fotografía impulsada por las necesidades de la guerra, por su despliegue técnico, que definía bajo la denominación de “logística de la percepción”.²⁸

²⁷ Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 101.

²⁸ Paul Virilio, *Estética de la Desaparición*, pp. 62-63.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Esta necesidad de investigación sistemática del paisaje a partir de las huellas del enemigo creará un nuevo mixto *motor-ojo-arma*, que inaugurará la era de las “grandes luminarias” o “grandes ópticas”. Satélites de observación meteorológica o militar, de transmisión, la generalización de la videovigilancia metropolitana, el desarrollo reciente de las *live cams* en Internet, o los submarinos militares que surcan y escanean las profundidades acuáticas. Aquella inversión de las nociones de interior que describíamos anteriormente evoluciona en lo que Virilio denomina el fenómeno de la *virtualización*, una *amplificación del espesor óptico de las apariencias del mundo real*, efecto sin duda de ese deseo de iluminación y transparencia mediado por la imagen técnica. Una hiperrealidad, una *visión virtual* que suplanta la del mundo real que nos rodea.

La fotografía aérea evolucionó basándose en el invento de la *fotogrametría*,²⁹ una técnica que en principio se originó para aplicaciones arquitectónicas,³⁰ y que debido a su potencial fue rápidamente orientada a usos bélicos. Nada mejor que utilizar la fotografía para espiar al enemigo y determinar los futuros bombardeos sin arriesgar la vida de los soldados. Cámaras montadas en palomas, en globos aerostáticos, en aviones de reconocimiento y finalmente en satélites espías. He aquí, como apunta Harun Farocki en su film *Imágenes del Mundo y Epitafios de Guerra* (1988),³¹ una posible historia de la fotografía que introduciría, a través de un término militar, una noción que nos resulta básica: el *reconocimiento*. Hay que saber *reconocer* lo que se ve. Hay que descifrarlo, falta la *interpretación*, la *significación*. En este sentido, Rosalind Krauss señala

²⁹ La fotogrametría es la ciencia o técnica cuyo objetivo es el conocimiento de las dimensiones y posición de objetos en el espacio, a través de la medida o medidas realizadas sobre dos o más fotografías. La palabra fotogrametría se deriva del vocablo “fotograma” (de “phos”, “photós”: luz, y “gramma”: trazado, dibujo, y “metrón”: medir). Por tanto, el concepto de fotogrametría significa “medir sobre fotos”.

³⁰ En 1958 en Wetzlar, Alemania, el director de la Oficina Estatal de Construcciones, Albrecht Meydenbauer inventa la fotogrametría, a raíz de un encargo: medir el alto de la fachada de la catedral. Meydenbauer casi se mata al intentar tal medición utilizando sogas y aparejos. Más sencillo, menos peligroso, le resultó la idea de utilizar fotografías que luego, trigonométricamente, utilizando la geometría y los principios perspectivistas, le permitían deducir las medidas exactas del edificio. El observador podía ahora medir y controlar a la distancia. *Cfr.* Albrecht Grimm, *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland*, Munich, 1977.

³¹ Harun Farocki, *Imágenes del Mundo y Epitafios de Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, 75 min., Blanco y negro / color, Alemania, Harun Farocki Filmproduktion, 1988.

cómo la diferencia fundamental de la fotografía aérea con otra imagen fotográfica es que, a pesar de ser ésta un registro de la realidad, una huella, según la lógica del *índice*,³² la vista aérea plantea la *cuestión de la interpretación*, de la lectura. Debido a la abstracción de esta visión cenital,³³ la historia de la fotografía aérea es también la historia de su lectura, de sus intérpretes:

La fotografía aérea nos sitúa frente a una “realidad” transformada en texto, en algo que necesita de una lectura o una descodificación. Hay una cesura entre el ángulo de visión con el que se tomó la fotografía, y el ángulo de visión que se requiere para comprenderla. La fotografía aérea desvela pues la rotura en el tejido de la realidad, una rotura que la mayoría de las fotografías tomadas desde el suelo intentan, con gran esfuerzo, disimular. Si toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real, la fotografía aérea tiende –con los medios propios de la fotografía– a reventar la ilusión de dicho sueño.³⁴

De este modo, lo que en última instancia evidencia esta visión instrumental, este ojo cenital capaz de amplificar la piel del mundo es algo que está presente en *Blow-Up*, pero también, recordemos, en el relato de Poe: la rotura en el tejido de la realidad, la fisura entre el objeto y su inteligibilidad. En este sentido también se establece una relación clara con *La région centrale*. Pues, como decíamos en el epígrafe 1.7., la máquina absurda de Snow devenido geógrafo reflejaba la ineficacia final del discurso científico, venía a sacar fuera de quicio al ojo técnico encargado del escaneado, de la lectura del mundo, devolviéndonos una hoja en blanco, un texto sin letras, un espacio que la cámara de Snow había borrado, vaciado,

³² La definición de *índice* (*index*, en inglés) en el sentido de Peirce: “[Un índice] es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está conectado dinámicamente y también espacialmente) tanto con el objeto individual como con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo.” *Cit.* Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, p. 17. *Cfr.* Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Éditions de Seuil, París, 1978.

³³ Así Krauss señala cómo la fotografía aérea fue un recurso de los pintores que se dedicaron a la abstracción, Delaunay o Malévich, que la utilizaba como metáfora de la relación suprematista con el espacio. *Ibid.*, p. 101.

³⁴ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pp. 101-102.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

como las fotografías de Atget descritas por Benjamin.³⁵ Un espacio fantasmal, suspendido, abierto al horizonte de lo no dado.

Interpretar, procesar imágenes, no es otra cosa que montar un dispositivo de ordenamiento y selección. La evolución de la fotogrametría en las aplicaciones militares daría lugar a la proliferación de cientos de departamentos de procesamiento de la imagen, así como al desarrollo del archivo como institución. De este modo, junto con el avance de la fotografía de reconocimiento, se desarrolló todo un oficio de intérpretes de tomas aéreas. Personajes capaces de distinguir un granero de un hangar, un sendero de una línea ferroviaria, portadores de una mirada capaz de significar la diferencia entre formas abstractas, entre una mancha del terreno y el surco dejado por la huella de un tanque. Si la fotografía aérea ponía de manifiesto esta cesura, salto o tropezón entre la toma y su interpretación, era ésta una situación que afectaba a la fotografía por completo, la constituía ontológicamente. Ya lo señalaba Roland Barthes,³⁶ necesitamos de una *mirada interpretante*; de nada me sirve la Visión, de nada *sirve* la imagen si no puede otorgársele un sentido, una significación a lo que se ve. En este punto, por tanto, la pregunta, el problema a plantear, como forma de acercarnos a una imagen para comprenderla, pasa a ser entonces la que demanda el *cómo*, *quien* y *para qué* se establece dicho sentido determinado. Un sentido que se hallará siempre dentro de ese horizonte *de uso*, que como vimos era el propio de la imagen técnica. Un sentido, por tanto, que siempre ha de ser político.

³⁵ Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", p. 31.

³⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

2.2. EL OJO DEL PODER

Aunque el pensamiento contemporáneo, creyendo haber escapado al positivismo desde fines del siglo XIX, no ha hecho más que volver a descubrir poco a poco lo que él había hecho posible. La cultura europea, en los últimos años del siglo XVIII, ha trazado una estructura que no está aún desenredada; apenas se comienzan a desarrollar algunos hilos, que nos son aún tan desconocidos que los tomamos de buena gana por maravillosamente nuevos, o absolutamente arcaicos, mientras que, desde hace dos siglos (no menos y no obstante no mucho más), han construido la trama sombría pero sólida de nuestra experiencia.

Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*¹

La modernidad inaugura una forma particular de administrar el poder, integra el poder en los mecanismos de la producción, amplificando así sus efectos, configurando lo que Foucault definió bajo el nombre de *sociedad disciplinaria*. Es Foucault quien nos revela cómo la mirada será un elemento muy importante de esta configuración social, pero en absoluto el único o el más relevante, integrándose dentro de toda una serie de mecanismos sutiles y complejos que configuran la red del poder disciplinario que se desarrolla en la época moderna. “Sería falso decir que el principio de visibilidad dirige toda la tecnología de poder desde el siglo XIX”.² Si bien los procedimientos puestos en práctica son mucho más numerosos, diversos y ricos, no obstante, Foucault describe la vigilancia como un operador decisivo para la economía del control y la física del poder

¹ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI, México D.F., 1999, pp. 279-280.

² Michel Foucault, “El ojo del poder”, entrevista con Michel Foucault, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://bibliotecas.reduaz.mx/libros-e/libros/Michel_Foucault-El_Ojo_del_Poder.pdf> [Consulta: 15-05-2008], p. 3. Edición impresa en: “El ojo del poder”, Entrevista con Michel Foucault, *Jeremías Bentham: El Panóptico. Genealogía del Poder* n° 2, La Piqueta, Barcelona, 1980.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

que se desplegará, en primer lugar, en el interior de las instituciones, concretándose en un programa de vigilancia construido en favor de una idea básica: la de “normalidad”. Si la vigilancia es un extremo de este programa disciplinario, en el otro extremo se encontrará la posibilidad de castigar las conductas impropias, los comportamientos desviados.

De este modo, la vigilancia, ejercida a partir de la mirada sobre el otro, será un elemento central para el ejercicio de la disciplina. Pero antes de profundizar sobre el nuevo tipo de mirada, debemos preguntarnos por esa noción de poder tras la sociedad disciplinaria. Tal y como es concebida por Foucault, sería un error buscarla en la existencia de un punto central o un foco de soberanía, o en un individuo o grupo de individuos determinado que se sirven del cuerpo social para el desarrollo de sus intereses –el poder piramidal del cual irradiarían formas derivadas y descendientes, modelo a través del cual se representaba la figura del rey soberano o de Dios. La nueva noción de poder tras la disolución del Antiguo Régimen posee un carácter diferente. El poder se ha desligado de una figura focalizada –rey o Dios. Por el contrario, se organiza ahora como una máquina con engranajes complejos, interdependientes, e interrelacionados permanentemente. Conjuntos que constituyen un juego complejo de apoyos que adoptan los diferentes mecanismos de poder unos sobre otros, permaneciendo, sin embargo, en su especificidad. Así en *La voluntad de saber* (1976) Foucault afirmará:

El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movilidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. Hay que ser nominalista, sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.³

³ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad de saber*. Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 113.

La sociedad disciplinaria sólo puede ser concebida a partir de esta consideración del poder específico del proyecto moderno. Un aparato que se pone en marcha por el imperativo de la acumulación del capital, debido al desarrollo de una tecnología industrial. Por tanto, si las técnicas de poder se inventan para responder a las exigencias de la producción, en un sentido amplio, éstas consisten en una multiplicidad difusa y heterogénea de microdispositivos. Dispositivos de poder, que, en última instancia, no actúan por represión o por ideología como podría desprenderse de una interpretación apresurada. En lugar de represión o ideología, Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) conformará un concepto de poder ligado a las nociones de normalización y de disciplinas. Posteriormente, en *La voluntad de saber* (1976),⁴ Foucault dará un nuevo paso y nos presentará unos dispositivos de poder que ya no se limitan a ser normalizadores, sino tienden a ser constituyentes.

Desde esta perspectiva, podemos considerar cómo los dispositivos de poder remiten a un diagrama, a una especie de máquina abstracta inmanente a todo el campo social, de la cual el panoptismo forma una parte esencial, que determina una nueva organización social basada en la vigilancia como condición previa a todo conocimiento. Así, Foucault nos muestra cómo el proyecto-utopía de Jeremías Bentham, el *Panóptico* supondrá una parte esencial en el surgimiento toda una “ortopedia social”, una nueva era que pone en práctica un conjunto de procedimientos para amplificar, para dar –utilizando un término fotográfico– “más resolución” a la retícula del poder, para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez “dóciles” y “útiles”.

El panoptismo, que responde al problema de la total visibilidad propio del proyecto ilustrado –que trata de servirse de la organización del espacio para fines económico-políticos–, supone la mirada totalizante, la inspección permanente, la vigilancia sin descanso, continua. Dicha vigilancia se apoya en los registros constantes y centralizados. Los dispositivos disciplinarios se despliegan minuciosamente, el observado debe sentir el peso de la mirada del otro sobre él. El aparato disciplinario perfecto

⁴ *Ibid.*

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente, programa-utopía a través de la cual se ejercerá un poder continuo de bajo coste.⁵

Tras ello, el sueño revolucionario de Rousseau de una sociedad transparente, visible y legible a la vez y en cada una de sus partes. Que no existan zonas oscuras, que cada uno, desde el lugar que ocupa, pueda ver el conjunto de la sociedad; que los corazones se comuniquen unos con otros, que las miradas no encuentren ya obstáculos, que la opinión reine, la de cada uno sobre cada uno. Bentham vendría a ser el complemento de estas ideas, al plantear el problema de la visibilidad pero organizada alrededor de una mirada dominadora, articulando sobre el gran tema rousseauiano –que es en gran medida el lirismo de la Revolución– la idea técnica del ejercicio de un poder omnicontemplativo.⁶ El proyecto ilustrado encontrará en este programa miras humanitarias, pues, cuando la Revolución se pregunta por una nueva justicia, el resorte que propicie su advenimiento será el de la opinión. Así, el problema no será ya hacer que las gentes sean castigadas, sino hacer que ni siquiera puedan actuar incorrectamente, en la medida en que se sentirían sumergidas, inmersas, en un campo de visibilidad total, en el cual la opinión de los otros, la mirada de los otros, el discurso de los otros, les impedirían obrar mal o hacer lo que es nocivo.

En los siguientes epígrafes nos centraremos en analizar el proyecto de instrumentalización de la visión, el modo en que la utilización instrumental de la imagen deviene un hecho consustancial a este dispositivo de poder moderno, basado en la creación de un campo de total visibilidad.

Recordemos cómo veníamos señalando al *flâneur* y su práctica, su mirada inmersiva, como una pieza de este engranaje panóptico y su evolución en el tejido de las nuevas aglomeraciones urbanísticas. El botánico del asfalto catalogaba al otro, creaba un mapa social, contribuía a la construcción de ese campo de visibilidad total, y además estaba dispuesto a convertirse en policía en cuanto una zona de sombra –el secreto–, se cruzara

⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 201.

⁶ Michel Foucault, “El ojo del poder”, p. 6.

en su camino. En el siguiente epígrafe 2.2.1., partiendo nuevamente del texto de Benjamin “El *flâneur*”, analizaremos el proceso urbanístico de iluminación de las ciudades, el papel de la iluminación artificial, de la luz, como pieza clave dentro de la necesidad de vigilancia y control de la masa, y como elemento material y económico representativo del proyecto moderno. Veremos cómo la necesidad social de poder y control evoluciona desde el alumbrado público hasta la hipervisibilidad, propiciada por la “iluminación” mediática, elemento clave que determina el campo de la opinión y la “esfera pública”.

En segundo lugar, en el epígrafe 2.2.2., trataremos de llevar a cabo un acercamiento a la génesis de una visión instrumental. Partiendo de ciertas nociones introducidas por Benjamin en torno a la nueva mirada, y remitiéndonos al análisis de Foucault sobre el nacimiento de la mirada clínica, profundizaremos en la noción de un *ojo forense*, acorde con la lógica de este escenario del crimen que describimos.

Finalmente en el epígrafe 2.2.3. abordaremos el análisis de esta “máquina de visión” desde otro punto de vista, tratando de desvelar el modo en que el plan de reticulación e iluminación del espacio es también, fundamentalmente, un *proceso de codificación del otro*, que, como veremos, se iniciará en el siglo XIX. En él jugará un papel determinante el nuevo realismo fotográfico instrumental propiciado por la imagen técnica, que junto con el gabinete de archivo configurarán un mecanismo complejo de identificación y control social.

2.2.1. VOLUNTAD DE TRANSPARENCIA: *HIPERVISIBILIDAD*

Un miedo obsesivo ha recorrido la segunda mitad del siglo XVIII: el espacio oscuro, la pantalla de oscuridad que impide la entera visibilidad de las cosas, las gentes, las verdades. Disolver los fragmentos de noche que se oponen a la luz, hacer que no existan más espacios oscuros en la sociedad, demoler esas cámaras negras en las que se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, ilusiones de ignorancia, las epidemias.

Michel Foucault, “El ojo del poder”¹

El individuo moderno se fraguó dentro de un molde que tenía dos caras: una pública y otra privada, un exterior, y un interior. Pero si la Modernidad, como heredera del proyecto ilustrado, retomaba y revivía ahora para el sujeto moderno la antigua dicotomía que polarizaba el espacio en interior-exterior, quedando la acción del hombre contenida y escindida en dos esferas netamente diferenciadas, la privada y la pública, es desde la propia modernidad, desde donde se inicia un proceso espacial inédito que se prolonga hasta nuestros días.

El proceso urbanístico de iluminación de las ciudades es una clara señal de una transformación que viene romper la división precisa e inapelable entre un mundo interior y exterior. Resulta fascinante cómo Benjamin describe, en “El *flâneur*”, este proceso de iluminación de las metrópolis, el papel que jugó la luz, primero de gas y más tarde eléctrica:

Sólo con dificultad cabría separar la iluminación de gas de la apariencia de la calle como un interior en el que se resume la fantasmagoría del “*flâneur*”.

¹ Michel Foucault, “El ojo del poder”, pp. 6-7.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

La primera luz de gas prendió en los pasajes. En la niñez de Baudelaire se hizo el intento de utilizarla al aire libre; se dispusieron candelabros en la Place Vendôme. Y bajo Napoleón III crece rápidamente el número de las farolas de gas en París. Lo cual aumentaba la seguridad en la ciudad; hacía que la multitud se sintiese en casa en plena calle también por la noche; expulsaba al cielo estrellado de la imagen de la gran ciudad más confiadamente de como había sucedido por causa de sus casas elevadas. “Corro las cortinas tras el sol; se ha ido éste a la cama como debe. En adelante no veo otra luz que la de la llama de gas”. La luna y las estrellas no merecen atención alguna.²

El hombre de las ciudades ya no es un hombre de interiores, o más bien, los interiores se han trasladado a la calle, que es donde el hombre habita ahora. Es un hombre ligero que no se mantiene en un sitio, que ni siquiera piensa adónde va. Sólo la caída de la noche podría obligarle al recogimiento. Pero las lámparas están de moda. Como Señala Virilio, ya al final del siglo XVII París –que pronto será llamada la *Ciudad Luz*– contaba ya con 6.500 faroles iluminando sus calles, un proceso llevado a cabo por el teniente de policía La Reyne con el fin de incitar a los parisinos a salir de noche:

Si uno se interroga sobre la luz que no tiene imagen y que, sin embargo, crea imágenes, constata que el condicionamiento de la multitud con ayuda de estímulos luminosos no es de ayer.³

El proceso continuará al mismo ritmo en que la población aumenta. Aparte del deseo de seguridad, la intensidad de la iluminación señala la prosperidad económica. A mayor brillo más prosperidad. La luz artificial es en sí un espectáculo pronto ofrecido a todos. Los hombres habitan, no ya en sus casas, ni en la calle, sino en el brillo de la muchedumbre, en el interminable flujo humano.

Es evidente la estrecha relación espacio, tiempo y capital. Los tres son recursos entrelazados del poder social. En las economías monetarias en

² Walter Benjamin, “El *flâneur*”, pp. 65-66.

³ Paul Virilio, *La máquina de visión*, p. 19.

general, y en la sociedad capitalista en particular, el dominio simultáneo del espacio y del tiempo es el elemento fundamental del poder social. La iluminación urbanística en los inicios de la sociedad industrial fue una práctica material clave para la reorganización del espacio entendido como continente y expresión del poder social. Tal y como deduce David Harvey,⁴ ya los pensadores de la ilustración, cuyo objetivo fue alcanzar una homogeneidad del espacio a través de su “pulverización” y fragmentación en parcelas libremente enajenables de propiedad privada, aptas para su compra-venta en el mercado, se dieron cuenta de que todo el problema de “la producción del espacio” era un fenómeno político y económico.

Este proceso de conversión de la noche en día, y del afuera en adentro corre paralela a la multiplicación exponencial de la masa, que parece crecer al ritmo de la mercancía. “El placer de estar en las multitudes es una expresión misteriosa del goce por la multiplicación del número”,⁵ afirma Baudelaire. Benjamin asevera que la frase se aclara si la pensamos desde el punto de vista de la mercancía, si pensamos en el hombre como fuerza productiva y en consecuencia en su transposición como mercancía. “La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores”.⁶ También Foucault confirmará cómo los dos procesos –la acumulación de hombres y la acumulación de capital– son inseparables.⁷ El capital circula, por así decirlo, a través del cuerpo del trabajador, como capital variable, y convierte, por consiguiente, al trabajador en mero apéndice de la propia circulación del capital. Pero el trabajador no sólo se encuentra en la senda del capital variable como productor. Se encuentra también en este proceso de circulación como consumidor.

Es la luz la que proporciona, por tanto, en estos inicios del capitalismo, la seguridad necesaria para generar este movimiento de circulación de la multitud-capital, para asegurar el flujo. Pero la cara más

⁴ David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998. p. 282.

⁵ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 626. Cit. Walter Benjamin, “El *flâneur*”, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

brillante y próspera del capitalismo, su aparente “triumfo sobre las tinieblas”, tiene otro lado sin duda tenebroso, que es quizás su reverso feroz, inquietante. Ciudades enteras se encuentran de golpe, en un choque brutal, bajo el fulgor de la luz artificial. La luz también produce terror. Una luz tétrica y desmembrada que ilumina a la masa de noctámbulos, esos cuerpos que han tomado las calles y se acumulan en ellas. Refiriéndose a la luz eléctrica, y con cierta añoranza del alumbrado de gas, en 1924, Stevenson afirma: “Esa luz debería caer únicamente sobre asesinos o criminales públicos o iluminar los pasillos de los manicomios, ya que está hecha para aumentar el terror”.⁸

Pero no menos lúgubre y terrorífica era la descripción anterior de Edgar Allan Poe, en “El hombre de la multitud”, en torno al alumbrado de gas. “Todo era negro y, sin embargo, espléndido como el ébano”.⁹ Poe fue el primero que nos trajo una descripción precisa del matrimonio de la razón y la pesadilla, que engendraría un mundo cada vez más ambiguo. En el relato de Poe, bajo los jirones hipnóticos de esa luz negra que rasga la noche, los cuerpos y los rostros enajenados parecen más bien hordas de muertos vivientes, es una escena que parece sacada de algún film clásico de terror *zombie*. Esa luz, que nos muestra “todas las especies de infamia arrancadas a sus guaridas por lo avanzado de la hora”,¹⁰ supone el momento inaugural del capitalismo. Es el negro resplandeciente de una luz tétrica y desmembrada, agitada y deslumbrante, igual que la multitud con la que apareció.

Asimismo, Paul Virilio en diferentes obras ha descrito ampliamente la relación entre la luz y el capitalismo. Es concretamente en su obra *La Máquina de Visión* (1988)¹¹ donde señala cómo Jack London hace referencia a este carácter terrorífico y represivo del alumbrado público en los inicios de la formación de las grandes metrópolis. Virilio describe cómo en 1902, el popular escritor y periodista, integrándose en los estratos de la población humilde, realiza un trabajo periodístico muy crítico sobre la vida

⁸ Cit. Walter Benjamin, “El *flâneur*”, p. 67.

⁹ Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, *Cuentos I*, p. 251.

¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹¹ Cit. Paul Virilio, “Una amnesia topográfica”, en *La máquina de visión*, p. 21. Cfr. Jack London, *El pueblo del abismo* (1903), Ed. Valdemar, Madrid, 2003.

metropolitana londinense¹². En él describe cómo la iluminación urbana se convierte en una tortura para la masa de marginados de la capital de imperio más poderoso del mundo. Una multitud de personas sin hogar que representaban más del diez por cien de una población londinense, de seis millones de habitantes, y que no estaban autorizadas durante la noche a dormir en un parque, en los bancos o en la calle. No dejaban de caminar hasta el aurora, momento en el que al fin se les permitía esconderse en lugares donde nadie pudiera verles.

La luz deviene, de este modo, tanto el instrumento del capitalismo para conquistar el espacio y el tiempo, como una parte esencial de su aparato represivo de vigilancia y control y un mecanismo esencial dentro de la trama de los procedimientos panópticos que comienzan a generalizarse ya durante el siglo XVII. No olvidemos que fue la policía la que iluminó París en un proceso que respondía a una necesidad de vigilancia y seguridad, de control de la masa, en una sociedad donde los elementos principales no son ya la comunidad y la vida pública, sino los individuos privados, de una parte, y el Estado, de la otra.

Éste es, pues, el horizonte de efectividad, tras el plan de transparencia de la burguesía capitalista. Es algo que se desprende del citado texto de Benjamin. Los dispositivos de control crecieron al ritmo en que las poblaciones de las ciudades se hacían más y más grandes. Se consignaba en las plazas públicas la llegada y salida de los carruajes, se contaban y

¹² Un precedente del trabajo de London, y pionero de este tipo de investigación periodística de “corte social” fue el trabajo de Jacob Riis, emigrante danés en Estados Unidos, que desarrolló una investigación sobre los desposeídos de Nueva York, titulada “cómo vive la otra mitad”, publicada en 1890. Aparte de que su trabajo inspiraría el proyecto de Jack London, cabe resaltar cómo Riis fue uno de los primeros fotógrafos que incorporó la utilización de la luz artificial suplementaria de fogonazo de flash para iluminar la “vida oscura” de la urbe. Riis es todo un “botánico del asfalto”, que presenta un catálogo meticuloso y detallado de ese “otro lado” del sistema; sus condiciones de vida, sus crímenes y miserias, separados y ordenados en capítulos por grupos y etnias. Hacemos notar que tanto el trabajo de Riis como el de London se insertaban dentro del discurso de corte humanista bienintencionado, desarrollado por la propia ideología capitalista burguesa, discurso que, como veremos más adelante, tomará a la imagen como su principal instrumento. Existe una edición en línea del trabajo: “Cómo vive la otra mitad” en *The Authentic History Center. Primary Sources from American Popular Culture* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.authentichistory.com/postcivilwar/riis/contents.html>> [Consulta: 20-10-2008].

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

sellaban las cartas en su entrega y recepción. Desde la Revolución francesa una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas la vida en las urbes. La administración napoleónica había hecho obligatoria en París, en 1805 la numeración de las casas. La normatización de los espacios habitados trataba de compensar, por medio de un tejido múltiple de registros, la disminución de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades. El proceso administrativo de control fue acompañado de toda una serie de medidas técnicas que dieron a luz a la ficha policial, cuya pieza clave, como veremos en siguientes epígrafes, será el retrato fotográfico.

Somos menos griegos de lo que creemos: nuestra sociedad no es tanto la del “espectáculo” –afirma Foucault –, como la de la “vigilancia”:

Bajo la superficie de las imágenes, se llega a los cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del cambio, se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles; los circuitos de la comunicación son los soportes de una acumulación y de una centralización del saber; el juego de signos define los anclajes del poder; la hermosa totalidad del individuo no está amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos. Somos mucho menos griegos de lo que creemos. No estamos ni sobre las gradas, ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes.¹³

No somos espectadores, porque no estamos sobre las gradas, ni en la platea del teatro del mundo, sino *dentro* de la máquina de control.¹⁴ Insertados como engranajes de ella, fabricados por ella. El *paradigma inmersivo*, esa *imagen-matriz* que nos envuelve, adquiere aquí quizás su connotación más profunda e inquietante. Así, la luz, y con ella, insepara-

¹³ Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 220.

¹⁴ Dentro de *Matrix*, como propone la famosa película de ciencia ficción *The Matrix*, clara metáfora contemporánea que manifiesta, en el seno de la cultura de masas, este proceso inmersivo que venimos describiendo. *The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 136 min., color, Warnerbros, 1999.

blemente, el flujo permanente de imágenes, son elementos esenciales en este “proceso de inserción”, y podemos observar cómo aquella carrera de invención de instrumentos ópticos y más tarde electrónicos que señalábamos en el capítulo 1, bajo lo que Virilio, analizando las actuales sociedades, denominaba una “logística de la percepción”, responde claramente a las necesidades de amplificación de dicho flujo; no es otra cosa que esa *voluntad de iluminación* que persiste en el presente, y que se desarrolla en una *guerra de imágenes y de sonidos*, que, en gran medida, viene a suplir la de los objetos y las cosas:

Voluntad de verlo todo, de saberlo todo, en cada instante, en cada lugar; voluntad de iluminación generalizada, es otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría para siempre la sorpresa, el accidente, la irrupción de lo intempestivo.¹⁵

Un mundo diseñado sin pausa para la expansión capitalista, mundo continuo, sin noche, *mundo 24/7*, tal y como lo describiera Jonathan Crary.¹⁶ El ascenso generalizado del *panoptismo*, de esa necesidad de “iluminación” de la masa, sin duda en el presente adquiere un cariz infinitamente más terrorífico y refinado, cuya efectividad se basa, en gran medida, en la eliminación definitiva de la frontera que separa el “interior” del “exterior” para lograr un “modelaje” total en el interior de las subjetividades. Algo que se llevará a cabo mediante lo que puede ser denominado como *iluminación mediática*, un proyecto en el que el establecimiento de la televisión jugará un papel decisivo. Se trata éste de un proceso histórico donde las nociones de *interior* y *exterior* devienen reversibles, y donde la idea de *privacidad* –ese concepto de *interior* que constituyó la base sobre la que se fundó la identidad burguesa, cuya doctrina es el individualismo– se tambalea y entra en crisis, en un mundo ahora totalmente reversible, donde la relación de lo público y lo privado obedece a la lógica del control y del modelaje de las conciencias. En proceso, desde luego, el advenimiento de la televisión –ese

¹⁵ Paul Virilio, *La máquina de visión*, pp. 90-91.

¹⁶ Jonathan Crary, “Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor de un mundo 24/7”, *Estudios Visuales. 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0*, n.º 5, enero 2008 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>> [Consulta: 4-08-2008].

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

flujo continuo de *imagen-luz*, herramienta efectiva para la conversión de la intimidad en exhibicionismo– y su uso generalizado en los hogares, durante la segunda mitad del siglo XX, resulta todo un hito. Debemos pues detenernos a analizar brevemente lo que el aparato televisivo supone en este sentido, pues, es por medio de éste como se operará ese gran desplazamiento definitivo, la dilución total de las fronteras de lo público y lo privado.

En palabras de Gilles Deleuze, la televisión vendrá a configurar el *ojo técnico-social*, la *socio-técnica* por excelencia.¹⁷ Un sistema, señala Deleuze, que evoluciona desde los procedimientos panópticos de vigilancia, a la configuración de una *sociedad del control*, en la que, un paso más allá, el individuo se encuentra ya *inserto* como un engranaje del poder social, siendo sus modos de subjetivación determinados por éste. Hoy se habla de una *postelevisión*,¹⁸ cuyo discurso ha logrado desprenderse del inicial modelo *reproductor de la realidad*, para acercarse a un modelo preformativo, *productor de realidad*. Una interrealidad que conecta el medio participativo de la *Web 2.0* con la telerrealidad y sus nuevas formas narrativas, al borde del paradigma documental y lo ficticio.¹⁹ *Reality shows*, *talk shows* y sus derivas hacia el cotilleo, concursos de convivencia, supervivencia y superación, reeditan, degradándolos, los viejos géneros periodísticos tradicionales –el reportaje, el debate, la entrevista–, trivializándolos e integrándolos en programas multicontenedores. Desde el punto de vista enunciativo se instituye sin duda una falsa democratización del discurso, donde el espectador anónimo toma la palabra en un contexto

¹⁷ Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones. 1972-1990*, pp. 120, 123.

¹⁸ Gérard Imbert, “Telebasura: de la telerrealidad a la *tele-ficción* (la hipervisibilidad televisiva)”, *El País*, sociedad, 10-01-2005 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Telebasura/telerrealidad/teleficcio/elpepisoc/20050110elpepisoc_11/Tes/>[Consulta: 12-05-2008].

Cfr. *La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos*, Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Imbert1.htm>>[Consulta: 08-05-2008]

¹⁹ Con *Web 2.0* se hace referencia a una concepción de la Web que supone de una implementación y uso basado en la participación del usuario, que crea estructuras intercambio y participación, y la forma en que en ella se construye la “identidad digital” a través de los rastros digitales en diferentes plataformas: tus fotos en *Flickr*, tus vídeos en *Youtube*, tu música en *Last FM*, tus páginas webs favoritas en *Delicious*, tus movimientos en *Twitter*, tu agenda en *Google calendar*, tus comunidades en línea, o simplemente, tu vida en un *blog*. Para una aproximación más amplia a esta noción *Web 2.0*, consultar el epígrafe 3.3.2.

absolutamente manipulado y fragmentado, donde el sentido se diluye en el juego de las formas. Atomización del discurso, nuevas formas narrativas regidas por lo imitativo, por el simulacro, por un barroquismo que va desde el esperpento a la parodia, pasando por el *auto-pastiche*, o la autorreferencialidad del *zapping* como género televisivo. En la era de la *postelevisión* el espectador se contempla a sí mismo, transformado en personaje de ficción. “Nulidad estética y noética” en pro del desarrollo de una *socio-técnica*, de un auténtico *ojo técnico-social*.²⁰ Como comenta Deleuze, el medio de la televisión buscó desde el principio su especificidad evolucionando hacia una función social de control y poder, rechazando cualquier aventura estética, cualquier *suplemento perceptivo*.

La televisión es, de este modo, “la forma en que los nuevos poderes de control se convierten en poderes inmediatos y directos”.²¹ Pues lo que en verdad constituye la televisión es el *tercer estadio de la imagen*, ese estadio en el que *ya no hay nada bajo ella ni en su interior*, sino que se desliza siempre sobre otra imagen preexistente; “el fondo de una imagen es ya una imagen, hasta el infinito. El mundo se hace cine, es el mundo el que hace “su cine” a través de la televisión:

Pérdida del mundo, pues el mundo mismo se ha “hecho” cine, un cine cualquiera, y esto es lo que constituye la televisión, cuando el mundo empieza a hacerse un cine cualquiera y, como dice usted en este libro, “ya nada llega a los seres humanos, sino que todo llega a la imagen”. Podría decirse también que el par Naturaleza–Cuerpo o el par Hombre–Paisaje ha sido sustituido por el par Ciudad–Cerebro: la pantalla ya no es una puerta o una ventana (tras la cual...), no es un cuadro o un plano (en el cual...) sino un tablero de información por el que se deslizan las imágenes como “datos”.²²

El ojo vacío, aquella *imagen-cero*, resuena con fuerza en la sala de estar de todos los hogares, en una pantalla negra, mediante la cual los

²⁰ Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, pp. 120-124.

²¹ *Ibid.*, p. 124. En este sentido es interesante cómo Deleuze señala que *invertir el control*, inventar un *arte del control*, ponerlo al servicio de una función suplementaria que se oponga al poder sería toda una operación de resistencia que llevaría la lucha a las entrañas mismas del cine.

²² *Ibid.*, p.125.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

nuevos poderes de control se convierten en poderes inmediatos y directos. Por otro lado, si comenzamos el epígrafe describiendo el proceso de iluminación urbana como una práctica material de tipo espacial, hay que tener en cuenta que también se trata de un proceso que afecta profundamente la dimensión temporal. Especialmente en lo que se refiere a la evolución de una mera iluminación eléctrica en iluminación mediática, no podemos perder de vista el factor tiempo, y olvidar que será un elemento esencial, protagonista, en el desarrollo de esta máquina totalitaria, de este *ojo técnico-social*.

Si la idea de una mutación de la noción temporal se desprendía ya de nuestras observaciones de epígrafes anteriores, tanto del relato de Poe como en el análisis del film de Antonioni, donde hablamos de la idea de un *continuum* temporal, de la ausencia de la noche como pausa cronológica – como final de un ciclo, como descanso– sustituida por un *continuum* producto de la iluminación, era éste un planteamiento que, por otro lado, también se encontraba presente en *La région centrale* de Snow, y su experimento del ojo autómatas que se adhería por completo al flujo del tiempo.

La luz es la abanderada de la velocidad y, si conquista el espacio, también es capaz de conquistar el tiempo. Con la revolución de las telecomunicaciones y la expansión del aparato mediático en la sociedad actual, se iniciará una aceleración descontrolada de los procesos temporales que desembocará en el denominado *live mediático* o *directo*, una forma propia del medio televisivo. Virilio describe este “tiempo real” de las telecomunicaciones y su espectacular evolución en nuestra época. Llega con la *máquina panóptica* de vigilancia y control, como consecuencia de la puesta en marcha de la velocidad-límite de las ondas, transformando la primitiva *tele-visión* en una gran óptica planetaria. Una súbita focalización de la vida de las naciones anuncia el alba de una jornada especial, que, como hemos dicho, escapa totalmente a la alternancia diurno/nocturno que hasta ahora había marcado el ritmo de la historia. Si el *paraíso glauco* es el falso

día producto de la iluminación de las telecomunicaciones,²³ el *live* es su régimen temporal, el *tiempo real* de la mundialización: la radiación electromagnética de las ondas prevalece sobre los rayos solares, hasta el punto de que el día local del tiempo del calendario lega su importancia histórica al día global del tiempo universal:

Con este DÍA FALSO, producto de la iluminación de las telecomunicaciones, surge un sol artificial, una iluminación de emergencia que inaugura un tiempo nuevo: el TIEMPO MUNDIAL en el que la simultaneidad de las acciones pronto debería primar sobre su carácter sucesivo.²⁴

Somos por tanto, según Virilio, testigos de una revolución metafísica epocal, cuya forma absorbida y exacerbada, llevada al límite por la maquinaria mediática capitalista, puede ser definida mediante la noción de *telepresencia*. El “tiempo real” de las telecomunicaciones plantea una ironía: se erige como “real” allí justo donde la ruptura con la realidad parece definitiva, anulada toda posibilidad de contacto. Conquista del tiempo del acontecimiento por los *new media*. Lo diríamos mejor en plural: los “tiempos reales” constituyen la *dramaturgia contemporánea del instante presente*, el instante expandido de los media.

La *telepresencia* de los acontecimientos hace que el relieve de la instantaneidad prevalezca sobre la profundidad de la sucesión histórica. Todo está invertido, lo que viene súbitamente, lo que golpea, *el choque*, prima sobre lo que se va al fondo de nuestra memoria. Es un paisaje que ya describíamos en el primer capítulo, cuando señalábamos en el epígrafe 1.6., el *efecto-media* de una *cultura del shock* que perdía su capacidad *mnésica* sometida a las formas de percepción difusa.

²³ La expresión “paraíso glauco” está tomada de J.G. Ballard, de una pequeña introducción a su novela *Crash* (1973), y ha sido utilizada con posterioridad por otros autores para describir los efectos de las nuevas tecnologías y la multiplicación de estímulos, una “nueva claridad”, que conlleva una especie de nuevo placer con una gama de emociones diferentes ligadas a él. J. G. Ballard, *Crash*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1996.

²⁴ Paul Virilio, *La bomba informática*, pp. 22-23.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

*Mundo hecho cine, un cine cualquiera.*²⁵ Es éste un espacio-tiempo dado a la producción de *efectos de realidad*, propio de un mundo donde el existir particularizado, único, de las cosas, de los objetos, pero también de los relatos, de la memoria y del propio “tiempo”, es una sombra del pasado, esfumada en la luz difusa del *paraíso glauco*. Un fenómeno de sobreexposición mediática que viene a sintetizarse bajo la idea de *hipervisibilidad*. Dicho término es utilizado por Gérard Imbert en su obra *El zoo visual* (2003) para definir un estado de hipertrofia del ver,²⁶ que remite a una mutación profunda en el régimen de visibilidad moderno: omnivisibilidad, transparencia, *panóptico*. Dispositivos para ver todo, para mostrarlo todo, cuya cara oculta es, a la postre, *la fascinación por lo invisible* –el morbo, en este sentido, no sería más que una exacerbación del ver, un complacerse y jugar con la fascinación de lo no-visto hasta caer en una *mirada perversa*.

Sin duda mostrar y mostrarse es la llamada fuerte del milenio que comienza. *El Gran Hermano* o *la Vida 2.0*.²⁷ Volver del revés el interior del mundo. Mostrarlo todo, expuesto y en abierto, desnudo y transparente, gracias a la sobreiluminación electrónica. No cabe duda de que esta voracidad ilimitada produce una hipertrofia, una exacerbación y degradación profunda de la categoría de lo informativo. Pues, si bien nada escapa al ojo de la mirada mediática, ello marca sin duda el paso de un saber intelectual (mediado, es decir, que establece *una distancia* con respecto al objeto, distancia que permite una visión crítica) a un *saber-ver*: un saber in-mediato, sin aparente mediación. Una visión que es, por tanto, puramente sensitiva, perceptiva, táctil, y que, como ya decíamos en el capítulo 1, obedece tan sólo al *shock*, al impacto que produce un efecto instantáneo, impidiendo cualquier distanciamiento crítico, anulando así toda posibilidad y tiempo de lectura.

²⁵ Gilles Deleuze, *Op. cit.*

²⁶ Gérard Imbert, *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona, 2003.

²⁷ Nos referimos por un lado al famoso programa televisivo, y por otro a las conductas *voyeuristas* y exhibicionistas que igualmente impone el fenómeno de la Web 2.0.

2.2.2. EL OJO FORENSE. UN ACERCAMIENTO A LA GÉNESIS DE LA VISIÓN INSTRUMENTAL: LA *IMAGEN-TACTO*

En este epígrafe, partiendo, nuevamente, de ciertas nociones introducidas por Benjamin en torno a la nueva mirada que traía consigo la imagen técnica, el cine y la fotografía, trataremos de rastrear el origen de estas potencias instrumentales de la imagen que venimos señalando, pues responden a un largo proceso, un movimiento de integración entre la técnica y las artes de la representación cuyo origen se remonta al Renacimiento, momento de la aparición y consolidación de un capitalismo preindustrial.¹ En este sentido ahondaremos en la base de una noción que adelantábamos ya en el epígrafe 2.1.2., y que definíamos bajo el nombre de mirada forense.

Recordemos cómo anteriormente habíamos introducido, a través del análisis de *Blow-Up*, ciertas nociones que nos acercaban a una nueva modalidad de mirada que definía un nuevo tipo de *realismo instrumental*, uno que era propio del aparato fotográfico y cinematográfico. Esta nueva mirada se basaba en la amplificación de la visión, en esa capacidad macro (blow-up) que nos arrojaba al *adentro* de la imagen, al suprimir toda distancia.

Era éste un movimiento que podríamos llamar barroco, pues dicho desplazamiento *macro* generaba un punto de inflexión en el que la imagen caía en la ilegibilidad, del mismo modo que, en la anamorfosis barroca, el juego de la perspectiva –un desplazamiento o un movimiento dado del lector– rompe, en un punto, el texto subyacente. Pero, tal y como afirmaba

¹ Michel Beaud, *Historia del capitalismo. De 1500 a nuestros días*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Rosalind Krauss en referencia a la fotografía aérea,² lo que evidenciaba este movimiento extremo, era algo que ya ocurría en toda fotografía, que formaba parte intrínseca de esta técnica.

Por otro lado, tal y como señalaba Benjamin, tras ese movimiento *macro* en el que el cámara era un *operador de la realidad*, había toda una historia que definía una nueva relación entre la realidad y el ojo.³ Se abría una nueva *vía de tactilidad*, una imagen táctil, que se venía encima de los cuerpos, que los golpeaba y los envolvía en un fluido de luz e imágenes. Lo que cambiaba con ello, fundamentalmente, era el valor de la imagen. Su valor ahora, como precisa Benjamin, había pasado de ser un *valor de contemplación*, a un *valor de uso*. Si el *flâneur* representaba este nuevo modelo de *mirada inmersiva*, cinematográfica, el correlato actual de esta experiencia de la mirada era sin duda, como exponíamos en el epígrafe 1.6., el *régimen de la pantalla*, esa enorme proliferación de las tecnologías electrónicas de producción y distribución de la imagen. Todo ello –esta retícula, este flujo de imágenes móviles, fugaces y omnipresentes– configura hoy el paisaje totalitario de la tecnovisualidad y sus “industrias del sujeto”.

Es por ello que en este punto nos proponemos rastrear los orígenes de este *realismo instrumental*, de esa *mirada operativa*, para comprender más profundamente sus bases y poder responder así a la cuestión sobre cuáles son esos nuevos *usos* de la imagen en los que se centra ahora su valor, y a qué transformación responden.

Ya desde la amplia corriente de revitalización cultural que supuso el Renacimiento, comienza lo que será un largo movimiento de integración recíproca entre el arte y la ciencia, un proyecto que vendrá a hacerse del todo efectivo con el desarrollo de la imagen técnica, con la fotografía y el cine. Así, si el advenimiento de Edad Moderna marcará definitivamente el momento en que la imagen empieza a dejar de ser la vía regia de comunicación con los dioses, para pasar, profanamente, a comunicar con claridad y precisión *una instrucción*, un movimiento, una tarea, es decir,

² Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, p. 17. Cfr. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, pp. 101-102.

³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, pp. 42-43.

para pasar a ser un *instrumento*, como señala Benjamin, será, no obstante, a finales del siglo XIX, a través de la fotografía y el cine, el momento en que se logrará llevar a cabo con plena eficacia dicho movimiento de integración de la tecnología en el arte, aquel viejo horizonte programático desde Leonardo.

Debemos detenernos en el pasaje de “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en el que Benjamin señala el modo en que es la enorme precisión del aparato fotográfico y cinematográfico en el análisis de la escena, en cuanto a la percepción de la realidad, lo que favorece la interpretación recíproca de ciencia y arte:

El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo entorno. Una ojeada a la psicología del rendimiento nos ilustrará sobre la capacidad del aparato para hacer tests. Otra ojeada al psicoanálisis nos ilustrará sobre lo mismo bajo otro aspecto. El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos desapercibido. Resultaba excepcional que de repente abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía antes discurrir superficialmente. Pero todo ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Ésta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables), que antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido.⁴

El enorme potencial instrumental de la cámara, como aparato para un análisis mucho más sofisticado que el de la pintura, es lo que fascina a Benjamin, aquello que logra fusionar la “utilidad científica” con el “valor artístico”:

Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra percepción. Pero esta situación tiene un reverso: las ejecuciones que expone el cine son posibles de análisis mucho más exacto y más rico en puntos de vista que el que se llevaría a cabo sobre las que

⁴ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, pp. 46-47.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

se representan en la pintura o en la escena. El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados. Tal circunstancia tiende a favorecer –y de ahí su capital importancia– la interpenetración recíproca de ciencia y arte. En realidad, apenas puede señalarse si un comportamiento limpiamente dispuesto dentro de una situación determinada (como un músculo en un cuerpo) atrae más por su valor artístico o por la utilidad científica que rendiría. Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban generalmente cada una por su lado.⁵

A continuación, Benjamin equipara esta situación descrita con el arte renacentista, al estar éste basado en la integración de una serie de nuevas ciencias o de datos nuevos de las ciencias –descubrimientos en diversas materias como la anatomía, la perspectiva, las matemáticas, la meteorología, o la teoría de los colores. Así, si el Renacimiento había redescubierto el arte griego, también había asumido la fascinación de los griegos por la geometría y sus demostraciones precisas, acabadas, que serán rápidamente aplicadas al desarrollo de la óptica y la perspectiva. Se trata de una especie *de estructuralismo elemental* que penetrará en campos tan diferentes como los de las artes visuales, la literatura, el diseño, la industria.

De este modo, fue durante Renacimiento cuando las ilustraciones precisas, en primer lugar del cuerpo humano, y posteriormente de trabajos específicos como la metalurgia, comenzaron a tomar relevancia, inaugurando una nueva línea en el complejo devenir de la representación en Occidente. Así, la forma arquetípica de esta nueva manera de darse el realismo instrumental será el manual de instrucciones, la ilustración, acompañada de un texto explicativo. Su utilidad es enorme: asegurar la reproductividad de los saberes, del trabajo, de las formas de producción, lo que suponía una condición elemental para la consolidación de la economía. Era indispensable que los nuevos trabajadores, los nuevos artesanos,

⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

supieran cómo repetir las acciones, las operaciones de sus antecesores. En ese sentido, y en consonancia con este utilitarismo centrado en el control de la producción, se evolucionará desde formas de representación más abstractas a formas de representación mucho más realistas y precisas, con mayor *densidad objetiva y descriptiva*.

Pero, sin duda, la mayor evolución de dicho género representativo, de este *realismo instrumental*, se dará a través de la ciencia médica. En materia anatómica, mediante el estudio sistemático de la estructura, posicionamiento y relaciones de las diferentes partes del cuerpo, se desarrollan los primeros tratados de anatomía modernos; génesis de una “percepción a sangre fría” en el arte de la representación, tal y como propone Virilio,⁶ fundamento de una *visión* científica que desarrollaba una estética propia, y que tendrá su propio desarrollo. Será el cuerpo humano el objeto preferido de esta mirada instrumental.

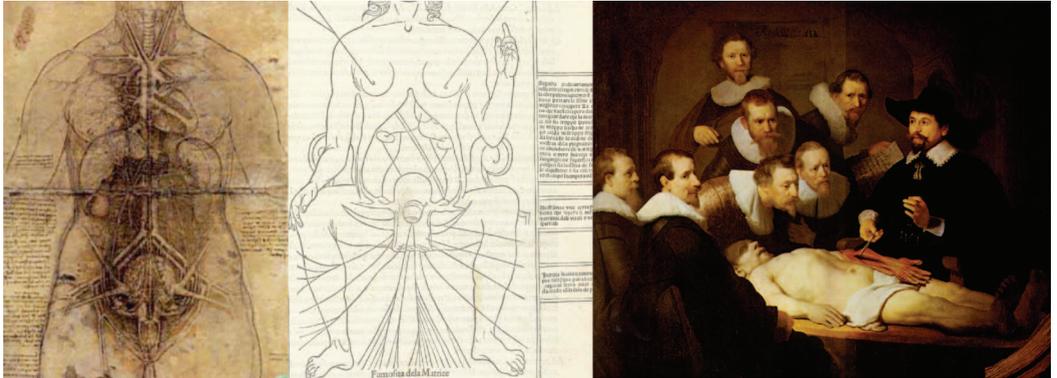
En este sentido, podríamos señalar dos hitos en la representación anatómica renacentista, que se sitúan en el origen de esta nueva mirada, y que nos ofrecen una imagen de esa determinación de cartografiar la realidad, de ese proyecto de reticulación intensiva del mundo que también apunta bajo la piel humana. Por un lado, la ilustración de la autopsia del cuerpo de una mujer, realizada por Johannes de Ketham hacia 1491 en su *Fasciculo de medicina* (1491),⁷ que trata de trazar uno de los primeros mapas de los órganos internos femeninos. Y por otro, el conocido dibujo *Diseción del cuerpo femenino* (1510), realizada por Leonardo hacia 1510, que presenta, sin duda, una visión evolucionada de mayor solidez objetiva en su descripción.⁸

⁶ Paul Virilio, *La bomba informática*, p. 66.

⁷ *Fasciculo de medicina*, Johannes de Ketham, Zuane & Gregorio di Gregorii, Venice, 1494, p. 37. Ilustración. En *Historical Anatomies on The Web* [en línea]. World Wide Web document, URL: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/ketham_home.html> [Consulta: 16-04-2009].

⁸ *Diseción del cuerpo femenino*, Leonardo da Vinci, 1510, ilustración, 47 x 32,8 cm. Royal Library, Windsor Castle.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN



Disección del cuerpo femenino, Leonardo da Vinci, 1510. *Fascículo de medicina*, p. 37, Johannes de Ketham, 1949. *Lección de Anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, Rembrandt, 1632.

No obstante se trató éste de un movimiento prolongado, que, como señala Virilio, continuó Rembrandt o Gericault –que frecuentaban los depósitos de cadáveres de los grandes hospitales, en su afán por dominar la representación de los cuerpos por medio de una mirada científica, objetiva, operativa.⁹ Hará falta, sin embargo, un largo recorrido aún para que se dé el cambio técnico y conceptual que supondrá la llegada de una nueva percepción, que funda la mirada científica moderna. No es casual que el estudio del cuerpo, el tratado anatómico, haya devenido el objeto preferido de este nuevo género del *realismo instrumental* en las artes, pues es precisamente el campo de la ciencia médica el que generará, en primera instancia, esta mirada positiva, científica.

En su obra *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (1963),¹⁰ Michel Foucault señala el punto de inflexión en el que la mirada científica se transforma, de acuerdo con la evolución de la racionalidad científica y su discurso. Si la medicina moderna fija su nacimiento hacia los últimos años del siglo XVIII, será a principios del siglo XIX, cuando los médicos sean capaces de describir, gracias al avance de la “anatomía patológica” que, según Foucault, marca el paso de la vieja

⁹ En la ilustración: *Lección de Anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, Rembrandt, 1632, óleo sobre lienzo, 169'5 x 216 cm. Mauritshuis, La Haya.

¹⁰ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI, México D.F., 1999.

medicina “de los síntomas” a una nueva clínica, ordenada para una nueva experiencia perceptiva en el interior de los cuerpos. Sus capacidades de exploración táctil del espacio tangible del cuerpo y sus secretos, hasta ahora invisibles, abrirán lo que “durante siglos, había permanecido por debajo del umbral de lo visible y de lo enunciable”.¹¹ De este modo “la gran ruptura en la historia de la medicina occidental data precisamente del momento en que la experiencia clínica se ha convertido en la mirada anatomoclínica”,¹² y su particular capacidad de penetración y exploración del interior de cuerpo, del cadáver, guiando ahora la mirada por un mundo de constante visibilidad. Mucho más allá de la mera pugna entre la imaginación y la razón, se establece una nueva alianza, una regresión hacia una mirada despojada de todos los abusos del lenguaje, que se hunde en el “espesor maravilloso de la percepción”:

Es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio. Entre las palabras y las cosas, se ha trabado una nueva alianza, que hace *ver* y *decir*, y a veces en un discurso tan realmente “ingenuo” que parece situarse en un nivel más arcaico de racionalidad, como si se tratara de un regreso a una mirada al fin matinal.¹³

Abrir el lenguaje a todo un dominio nuevo: el de una correlación perpetua y objetivamente fundada de lo visible y lo enunciable. El ojo se convierte en la fuente de la claridad. Es ahora la *mirada* y no el *Logos ideal*, la que tiene el poder de iluminar, de señalar:

Las formas de la racionalidad médica se hunden en el espesor maravilloso de la percepción, ofreciendo como primera cara de la verdad el grano de las cosas, su color, sus manchas, su dureza, su adherencia. Ese espacio de la experiencia parece identificarse con el dominio de la mirada atenta, de esta vigilancia empírica abierta a la evidencia de los únicos contenidos visibles. El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 208.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él la ha dado a luz; al abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura: flexión que marca, a partir del mundo de la claridad clásica, el paso de las “Luces” al siglo XIX.¹⁴

La luz, la claridad clásica, había sido hasta el momento anterior a toda mirada, era el elemento de lo ideal (Descartes), en la que “el acto de ver se resorbía en la figura sin curva ni duración de la luz”,¹⁵ sin embargo desde el final del siglo XVIII el acto de ver comenzará a adquirir una nueva *densidad y consistencia*, que Foucault describe de este modo:

(...) ver consiste en dejar a la experiencia su mayor opacidad corporal; lo sólido, lo oscuro, la densidad de las cosas encerradas en ellas mismas, tienen poderes de verdad que no toman de la luz, sino de la lentitud de la mirada que las recorre, las rodea, y poco a poco las penetra, no aportándoles jamás sino su propia claridad. La permanencia de la verdad en un núcleo sombrío de las cosas está paradójicamente ligada a este poder soberano de la mirada empírica que hace de su noche día. (...) El discurso racional se apoya menos en la geometría de la luz que en la densidad insistente, imposible de rebasar del objeto: en su presencia oscura, pero previa a todo saber, se dan el origen, el dominio y el límite de la experiencia.¹⁶

Reparemos en la lentitud de la nueva mirada que recorre las cosas, como si las leyera en su visibilidad, las *escaneara*, penetrando su presencia oscura y densa. Los objetos han adquirido mayor peso y solidez, ninguna luz los disuelve ya en las verdades ideales. La mirada ya no es reductora, sino más bien fundadora del individuo en su calidad irreductible, en su densidad insistente, en su cadáver, en ese “mundo sordo de las entrañas”, “revés negro del cuerpo que tapiza largos sueños sin ojos”.¹⁷ Y es por esta irreductibilidad como se hace posible organizar en torno a él un lenguaje racional, un discurso de estructura científica.

¹⁴ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

Penetración, fuerza espacializante de esa mirada profunda, en la que se da –del mismo modo que ocurría en la fotografía aérea, como señalábamos en el epígrafe 2.1.2.– una total soberanía del sujeto que descifra, del que interpreta o lee en esa mirada :

La mirada se hunde en el campo que se ha dado la tarea de recorrer. La lectura clínica, bajo su forma pura, implicaba una soberanía del sujeto que descifra, que, más allá de lo que él delectaba, daba orden, sintaxis y sentido. El ojo médico, en la experiencia anatomo-clínica, no domina sino estructurando él mismo, en su profundidad esencial, el espacio que debe descubrir: entra en el volumen patológico, o más bien constituye lo patológico como volumen; es la profundidad espacialmente discursiva del mal. Lo que hace que el enfermo tenga un cuerpo espeso, consistente, espacioso, un cuerpo ancho y pesado, no es que haya un enfermo, es que hay un médico. Lo patológico, no forma un cuerpo con el cuerpo mismo, sino por la fuerza, espacializante, de esta mirada profunda.¹⁸

De este modo, en la nueva percepción se produce una integración total del ojo y lo mirado. El médico y el enfermo no son ahora dos elementos correlativos y exteriores, como el sujeto y el objeto, lo que mira y lo mirado, el ojo y la superficie. “Su contacto no es posible sino sobre el fondo de una estructura en la cual lo médico y lo patológico se pertenecen, desde el interior, en plenitud del organismo. El escalpelo no es sino el reluciente, metálico y provisional símbolo de esta pertenencia”.¹⁹ Medicina y cirugía se han integrado completamente, son ahora ya una sola cosa, desde el momento en que el desciframiento de los síntomas se ajusta a la *lectura de las lesiones*. “El cadáver abierto y exteriorizado, es la verdad interior de la enfermedad, es la profundidad extendida de la relación médico-enfermo”.²⁰

Una relación en la que cada segmento visible toma un valor significativo. Es lo que vemos ocurrir en la pizarra blanca del famoso

¹⁸ Michel Foucault, “Abrid algunos cadáveres”, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, pp. 194-195.

¹⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁰ *Ibid.*

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

médico televisivo *House*,²¹ que da nombre a la popular serie. La correlación entre *mirada-lenguaje* se establece a través de una nueva estructura al tiempo legible y visible, espacial y verbal que se denominará “el cuadro clínico”. Dicha estructura apunta a la integración de lo visual y lo verbal. La mezcla de una representación espacialmente legible y conceptualmente coherente, es decir, lo que de la enfermedad señala una sintomatología visible, y lo que señala un análisis verbal.

Resulta, por otro lado, sumamente interesante el modo en que Foucault señala cómo el cuadro, que supuestamente tiene en el conocimiento clínico una función analítica, en verdad no tiene otro papel que “repartir lo visible en el interior de una configuración conceptual dada”.²² Se da en un espacio conceptual que está definido de antemano. Su estructura analítica no está dada por “el cuadro”, sino que es *anterior a él*, pues la correlación entre los síntomas y su valor sintomatológico ha sido fijada en un a priori esencial. El cuadro, como bien sabe *House*, no hace conocer nada, sino que permite *reconocer*. Por otro lado, al cuadro se sumará la *descripción* de éste, como herramienta técnica que permitirá el paso definitivo de la totalidad de lo visible, a la estructura de conjunto de lo enunciable, donde se cumple al fin este análisis significativo de lo percibido. Alimentación entre lo visible y la palabra a través del circuito de la descripción. Describir será entonces ver y saber al mismo tiempo, ya que al decir lo que se ve, se lo integra espontáneamente en el saber. Y ello, afirma Foucault “plantea el gran mito de una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría”.²³ Toda una búsqueda de equilibrio entre las formas de composición de lo visible y las reglas sintácticas de lo enunciable.

Lo que era fundamentalmente invisible se ofrece de repente a la claridad de la mirada (...) son las formas de visibilidad las que han cambiado; el nuevo espíritu médico (...) no es otra cosa que una reorganización sintáctica de la enfermedad en la cual los límites de lo visible y de lo invisible siguen un nuevo

²¹ “House M.D.”, David Shore, Heel & Toe Films, EEUU, 2004.

²² Michel Foucault, “Ver, saber”, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, p. 163.

²³ *Ibid.*, p.165.

trazo; el abismo por debajo del mal y que era el mal mismo acaba de surgir a la luz del lenguaje.²⁴

Sin embargo, de esta forma generalizada de transparencia surgirá una estructura enraizada en una carencia última del lenguaje:

La mirada clínica es una mirada que quema las cosas hasta su extrema verdad. La atención con la cual observa, y el movimiento por el cual se enuncia, son a fin de cuentas tomados en este acto paradójico que consume. La realidad cuyo lenguaje lee espontáneamente, para restituirlo tal como es, esa realidad no es tan adecuada a sí misma como se podía suponer: su verdad se da en una descomposición que es mucho más que una lectura, ya que se trata de la liberación de una estructura pura, e implícita. Se ve, desde ahora, esbozarse esta estructura del “secreto” que va a modificar bien pronto todas las significaciones de la clínica.²⁵

Descomposición de la enunciación, irreductibilidad de lo visible expresada bajo la estructura del secreto. “La mirada choca con masas oscuras, con volúmenes impenetrables, con la piedra negra del cuerpo”.²⁶ Esta mirada deviene táctil, ya no es la de un ojo intelectual, sino una mirada de la sensibilidad concreta, que va de cuerpo a cuerpo, y cuyo trayecto se sitúa todo en el espacio de la manifestación sensible. Toda verdad para la clínica, es verdad sensible. No profundiza jamás sino a su nivel, que es el de la sensibilidad pura.

Así el *vistazo* del médico –que vence a menudo a la más vasta erudición–, es el resultado del frecuente, metódico y justo ejercicio de los sentidos, del cual derivan esta facilidad en la aplicación, esta agilidad en la relación, esta seguridad tan rápida, a veces, en el juicio, que todos los actos parecen simultáneos. Un conjunto de actos que, señala Foucault, se comprende bajo el nombre de *tacto*, que son del orden no verbal del contacto:

²⁴ *Ibid.*, p. 274.

²⁵ *Ibid.*, p. 173.

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

La mirada es indefinidamente modulada, el vistazo va derecho: escoge, y la línea que traza con un movimiento opera, en un instante, la división de lo esencial; va por lo tanto más allá de lo que ve; las formas inmediatas de lo sensible no lo engañan; porque sabe atravesarlas; es por esencia destructor de mitos. Si afecta en su rectitud violenta, es para herir, para levantar, para desprender la apariencia. No se detiene en todos los abusos del lenguaje. El vistazo es mudo como un dedo apuntado, y que denuncia. Punto de enunciado en esta denuncia. El vistazo es del orden no verbal del *contacto*, contacto puramente ideal sin duda, pero más *explosivo* en el fondo porque atraviesa mejor y va más lejos bajo las cosas. El ojo clínico descubre un parentesco con un nuevo sentido que le prescriben su norma y su estructura epistemológica; no es ya el oído tendido hacia un lenguaje, es el índice que palpa las profundidades. De aquí la metáfora del *tacto* por la cual los médicos van a definir sin cesar lo que es su vistazo.²⁷

Es por ello que la experiencia clínica se abrirá a un nuevo espacio: el espacio tangible del cuerpo, que es al mismo tiempo esa masa opaca en la cual se ocultan secretos, de invisibles lesiones y el misterio mismo de los orígenes. De este modo, entendiendo la anatomía patológica como técnica del cadáver que apunta hacia el dominio conceptual de la muerte, Foucault señala la entrada de ésta en el pensamiento clínico-médico, iniciándose una nueva era en la que la muerte es la gran analista que muestra las conexiones desplegándolas, y hace estallar las maravillas de la génesis en el rigor de la descomposición. La vida se mira en la muerte, en una nueva trinidad técnica y conceptual: *vida-enfermedad-muerte*. Y si la noche parece disiparse, es por la nueva claridad de la muerte. Espacio discursivo del cadáver: el interior revelado. La enfermedad se ha desprendido de la metafísica del mal y encuentra en la visibilidad de la muerte la forma plena en la cual su contenido aparece en términos positivos:

(...) percibida con relación a la muerte la enfermedad se hace exhaustivamente legible, abierta, sin residuo a la disección soberana del lenguaje y la mirada. Cuando la muerte se ha convertido en el *a priori* concreto de la

²⁷ *Ibid.*, pp. 175-176.

experiencia médica, es cuando la enfermedad ha podido desprenderse de la contranatura y tomar *cuero* en *el cuerpo vivo* de los individuos.²⁸

De este modo, la anatomía patológica tratará de que la mirada, posada sobre el individuo y el lenguaje de la destrucción, reposen sobre el fondo estable, visible y legible de la muerte, constituyéndose, a la vez que en condición histórica de la medicina, en estructura que articula a la vez el espacio, el lenguaje y la muerte.

Volviendo ahora a nuestro punto de partida, a Benjamin y su texto “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”,²⁹ a la luz de nuestras indagaciones en el presente epígrafe, pensamos que no resulta en absoluto casual que, al hablar del ojo y la cámara, Benjamin describa el aspecto científico de la representación comparándolo con la acción del bisturí del cirujano sobre la realidad. Recordemos cómo anteriormente señalábamos el modo en que Benjamin, analizando los aspectos del nuevo realismo instrumental, introducía un símil entre el trabajo de un cirujano y el de la cámara que *operaba la realidad*.³⁰ Nos traía de este modo la noción de una mirada cenital y táctil, que se adentraba en su objeto, en el cadáver, de un modo operativo. Debemos recordar la cita:

Es preciso que nos preguntemos ahora por la relación que hay entre el operador y el pintor. Nos permitiremos una construcción auxiliar apoyada en el concepto de operador usual en cirugía. El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del mago (y

²⁸ Michel Foucault, “Lo invisible se hace visible”, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, p. 276.

²⁹ Walter Benjamin, *Op. cit.*

³⁰ Concretamente en la cita 9 del epígrafe 2.1.2.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente. Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva.³¹

Benjamin sin duda señala en la dirección que hemos trazado en este epígrafe, al tratar de describir una nueva vía de aproximación a lo real, un nuevo tipo de mirada, que, si bien presenta una serie de valores de uso concretos, arrastra consigo asimismo una serie de “efectos” particulares que se expanden en diferentes campos. Efectivamente, la técnica fotográfica y cinematográfica integran en el aparato representacional el cambio paradigmático de la mirada que aquí hemos descrito. Este nuevo modelo descrito por Benjamin, en el que la distancia natural entre el sujeto y el objeto de la representación se transforma, encaja a la perfección con la transformación de la mirada clínica que Foucault analiza. El símil que establece Benjamin no es en absoluto gratuito. El cámara, tal y como señala Benjamin, y del mismo modo que el cirujano de Foucault, “renuncia al instante decisivo de colocarse frente a frente a su enfermo”, para sumergirse en él, adentrarse *operativamente*, a través del contacto, en la *textura de los datos*. Del mismo modo era la capacidad de penetración, la fuerza espacializante de la *mirada anatomo-clínica* que se hundía en el campo de la percepción, la que producía una integración total del ojo y lo mirado, anulando la distancia entre sujeto y objeto, lo que mira y lo mirado, el ojo y la superficie, creando una nueva estructura de mutua pertenencia, un nuevo organismo en el que la mirada se torna mirada interpretante, mirada lectora, a la vez que constituyente, sumergida en la profundidad esencial y exteriorizada del cadáver abierto.

Recordemos, además, que estábamos describiendo la escena de un crimen. Era éste el nuevo marco conceptual, el nuevo estatuto de la imagen,

³¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, pp. 42-43.

de la imagen técnica, en donde se definía una nueva manera tanto de mirar como de narrar, que planteaba una nueva relación de tensión entre lo visual y el enunciado. Del mismo modo, el cuadro clínico y su descripción definían esta nueva correlación entre mirada-lenguaje. El “cuadro” y su descripción producía un circuito de alimentación mutua, en el que se lograba pasar de la totalidad de lo visible a una estructura de conjunto de lo enunciable, análisis significativo de lo percibido. Del mismo modo actuaba nuestro detective, estableciendo relaciones, dotando a cada segmento de un valor significativo.

Pero este *Ojo que Habla*, esta nueva claridad de *la mirada que es lenguaje* propia de la clínica encontraba su verdad última en su propia alteración; más que en su lectura, en la liberación de la estructura del “secreto”, que no expresa otra cosa que la descomposición de la enunciación y la irreductibilidad de lo visible. La mirada chocaba con la estructura tangible, densa e irreductible del cadáver en descomposición. La mirada de *detective-fotógrafo*, igual que la del *médico-cirujano*, se hunde en una *realidad-cadáver*. Como en *La lección de anatomía de Rembrandt*, como en *Blow-up* y las piernas asomando entre los matorrales; un cadáver que tratamos de leer, de descifrar mientras se descompone, que nos ofrece esa piedra negra que es el cuerpo en cuyo interior reside el secreto, que muestra su estructura enigmática, irreductible al lenguaje. El *ojo anatomo-clínico* deviene *ojo forense*, que trata de hacer legible ahora, ya no la enfermedad del cuerpo individual, sino la enfermedad del cuerpo social, el crimen.

Por otro lado, y para terminar, no es casual que Foucault descubriese el *Panóptico* –su forma específica de organización espacial– investigando precisamente los orígenes de la medicina clínica, tratando de hacer un estudio sobre la arquitectura hospitalaria de finales del XVIII y la forma en que se institucionaliza la mirada médica, su extrapolación a la gestión del espacio.³² Penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada, al tiempo que controlar las poblaciones de manera cada vez más global era una correlación que la lógica establecía. La relación entre panóptico e iluminación interior del cuerpo es evidente. Para Foucault, la forma hospitalaria de gestión espacial era a la vez *el efecto* y *el soporte* de un

³² Michel Foucault, “El ojo del poder”.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

nuevo tipo de mirada que resumía el problema general de la *total visibilidad de los cuerpos*, una mirada que respondía a un programa que desarrollaba todo un proceso social de objetivación y categorización de los seres humanos, de su identidad social y personal.

Así, el desarrollo de una tecnología política del cuerpo,³³ la producción de los cuerpos, como ya hemos dicho, se realizará cada vez con mayor refinamiento y precisión a partir del siglo XIX por medio de la integración de las enormes capacidades de la imagen técnica en el programa de la sociedad disciplinaria. Este programa presentaba todo un desafío, una difícil batalla que, tal y como hemos visto en este epígrafe, comienza lidiándose bajo la piel, y nos remite al fondo mismo de la muerte. Su operatoria será similar en los diversos campos de acción, se basará fundamentalmente en la puesta en funcionamiento de toda una serie de “prácticas divisorias” –hablamos en un sentido literal y físico; diseccionar el cuerpo para penetrar dentro de él, o bien dividir los espacios del hospital y la prisión con tabiques aislantes evitando el contagio y permitiendo ver en cada uno de ellos, pero también en el sentido “social” de la exclusión o la división, en el sentido de la creación de la figura del criminal o de los *monstruos morales*, tal y como desarrollaremos en el siguiente epígrafe.

Estas prácticas divisorias subjetivadoras –que conforman una importante parte de la problemática de la constitución de los sujetos planteada en las primeras obras de Foucault– se encuentran centradas, tanto en la clasificación científica, como en el control y la contención, como forma de dominación y constitución de identidades.³⁴ Dichas prácticas, en principio coercitivas, se tornarán constituyentes, pues se interconectarán con toda una serie de nuevas ciencias sociales en desarrollo –sea la estadística o el psicoanálisis–, cuyos discursos se insertarán en los procesos activos de formación del yo, configurando un dispositivo que se organizará en favor de una concepción de *normalidad*. Así el *bio-poder* presentará dos polos, que serán el control sobre el cuerpo y el control sobre la especie.³⁵

³³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 201.

³⁴ *Historia de la Locura, El Nacimiento de la Clínica*, o también en trabajos posteriores como *Vigilar y Castigar*.

³⁵ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad de saber*, p. 170.

Es en este punto donde podemos comprender cómo el cuerpo deviene una pieza clave en ese programa que se inicia, coincidiendo con el surgimiento del capitalismo industrial, en el siglo XVIII, donde, de manera novedosa, los dispositivos de poder y saber tendrán ahora en cuenta los “procesos de la vida” y la posibilidad de controlarlos y modificarlos. En el recorrido, las potencias propias del “realismo instrumental” se han insertado a la perfección en el engranaje. La imagen fotográfica y sus poderes superarán con creces la demanda instrumental de una visión descriptiva, objetiva y realista. Más allá de sus potenciales usos, los efectos de esta nueva *vía de tactilidad* configuran en la actualidad el trasfondo conceptual de la imagen.

2.2.3. VISUALIDAD Y SUJECCIÓN: LA MÁQUINA DE IDENTIDAD

Lo que cuenta no es la individualidad del rostro, sino la eficacia del cifrado que permite realizar, y en qué casos. No es una cuestión de ideología, sino de economía y de organización de poder. Por supuesto, nosotros no decimos que el rostro, la potencia de rostro, engendre el poder y lo explique. Por el contrario, ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostro, otros no.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Año cero-rostridad”¹

En este paso trataremos de ver cómo el plan de reticulación e iluminación del espacio es también, fundamentalmente, un proceso de codificación del otro. Dicho proceso se iniciará en el siglo XIX, y en él jugará un papel determinante el nuevo realismo fotográfico instrumental propiciado por la imagen técnica, que, como veremos, junto con el gabinete de archivo, configuran un mecanismo complejo de identificación y control social. A la luz de las investigaciones de Allan Sekula, señalaremos cómo los usos instrumentales en la historia del medio, se orientan de diferentes modos, hacia la constitución de una máquina de producción de sujeto, una máquina identitaria. Un aparato que, mediante la operación catalogadora propia del archivo, tratará de subsumir toda noción de diferencia y alteridad dentro de un modelo de corte, o bien humanista, o bien represivo. Volveremos, finalmente, sobre nuestro armazón de relato policial, la historia de Poe, para ver el modo en que en ella se expresa la irreductibilidad de lo visual al enunciado, y con ello la imposibilidad de la codificación absoluta del otro, hecho que, como observaremos, constituirá la esencia última del “crimen”, ese núcleo de la narración policial.

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Año cero-rostridad”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 181.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Resulta evidente el hecho de que todos los dispositivos de biopoder puestos en práctica en la modernidad, entre los que se encuentra el panóptico –entendido como dispositivo regido por el principio de visibilidad que integra toda una serie de tecnologías referentes a la mirada, incluyendo la imagen fotográfica y sus derivados, el cine, la televisión– actúan como sistemas para cartografiar y delimitar el terreno del otro, para constituir subjetividad, para controlar y modificar los procesos de la vida. De ese modo, este proceso de iluminación y reticulación, esta conquista del espacio-tiempo que venimos describiendo era también, como ya adelantábamos en el epígrafe anterior, la conquista del otro.

Ya vimos en el punto 2.2.1. cómo el flujo de la imagen-luz-movimiento, por medio del cine y sobre todo de la televisión, vino a poner en marcha toda una tecnología social, que hizo más efectivo ese paradigma inmersivo de la sociedad del control descrito por Foucault, en el que el individuo es cuidadosamente modulado y fabricado. Matriz envolvente, una fábrica de subjetividades en cada hogar, en cada bolsillo.

Asimismo, ya en el capítulo 1, habíamos descrito desde otro ángulo este mismo proceso. Analizábamos la idea de choque, la idea de violencia implícita en la imagen-movimiento, y evidenciábamos el nexo entre fascismo o totalitarismo y la imagen técnica como instrumento determinante de éste. Veíamos así cómo el dispositivo físico-técnico de la imagen-luz-movimiento devenía dispositivo simbólico-político que determinaba el imaginario y desplegaba, por un lado, toda una logística de la percepción al servicio de los poderes militares y las fuerzas de seguridad y control, y por otro, una industria de la conciencia, un dispositivo complejo que hoy podríamos definir como omnipresente, y que, respondiendo únicamente a la ley del mercado –esa “coalición cerrada de mercantización y visualidad”–,² determina la forma de nuestro imaginario, es productor masivo de significación cultural, de los procesos de socialidad y sujeción, y por tanto, determina nuestra relación con el mundo, con nosotros mismos, y con el otro.

² José Luis Brea, “Actos de ver”, en *Soy Sebastián. Artes visuales contemporáneas* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://soysebastian.blogspot.com/>> [Consulta: 06-03-2008].

Este paisaje supone sin duda un nuevo paso en el régimen disciplinario foucaultiano, paso que sería ya esbozado por Deleuze bajo el término de sociedad de control, en un texto titulado “Post-scriptum sobre las sociedades de control”(1990),³ donde analiza la transformación de las sociedades disciplinares en un modelo en el que cambian las herramientas y los modos de operar. Se trata de un texto abierto, inacabado, un esbozo en el que Deleuze sugería estar al comienzo de “algo” –sin duda esa sociedad post 11-S en la que ya nos encontramos–, y donde describe un régimen “flexible” de vigilancia acorde con el paisaje postmoderno. El régimen disciplinario de la escuela, los cuarteles, el hospital o la fábrica es sustituido por procedimientos ubicuos de seguimiento electrónico y recopilación de datos. Procesos de vigilancia miniaturizados y móviles. La máquina de control se hace plástica, flexible, continua, fluida.⁴ Penetra la vida del mismo modo que la industria del marketing es capaz de penetrar en los procesos psicológicos de cada individuo. Un panóptico hiperevolucionado. Todo un sutil despliegue de sistemas que van más allá de los moldes propios del encierro disciplinario, y que más bien modulan el flujo de la experiencia. Así lo describe Deleuze:

Los encierros son *moldes* o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto.⁵

De esta manera la sociedad de control puede ser descrita como la aplicación puntual e inevitable de impactos o estímulos coercitivos o persuasivos, que funciona canalizando la expresión del individuo a una escala molecular. El individuo, *aquel sujeto de voluntad* de la filosofía se reduce ahora a la cifra de una materia *dividual* que debe ser controlada.

³ Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 277.

⁴ Encontramos múltiples ejemplos, más o menos realistas, de esta realidad tecnológica en el imaginario popular, televisivo o cinematográfico. La popularización de estas tecnologías de control, la necesidad de monitorizar la vida del otro, se extrapola a su uso popular masivo como ocurre en la venta de software localizador vía telefonía móvil, cuyo ejemplo extremo serían los populares y fraudulentos “localizadores de pareja” anunciados en TV.

⁵ *Ibid.*, p. 279.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Es Brian Holmes en su texto “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control” (2006),⁶ quien describe este régimen como “un sistema de identificación/incitación omniabarcador”. Holmes en su texto ofrece datos precisos que nos dan una idea sobre la enorme evolución, tras el 11-S, de este dispositivo flexible de vigilancia y procesamiento de datos:

Poco después de los acontecimientos del 11 de Septiembre las principales empresas estadounidenses de recopilación de datos como Seisint, ChoicePoint y Axiometric fueron abordadas por los servicios federales de inteligencia en una campaña de integración de los recursos informativos privados y públicos sobre los movimientos de ciudadanos y ciudadanas estadounidenses. A partir de entonces surgió una máquina a la que se le conoce, de forma casi inevitable, como “la Matrix”: una red de bases de datos interconectadas con protocolos de búsqueda especializados, no sólo capaz de identificar a las personas a raíz de unos pocos fragmentos de información (“el color del pelo, un número o dos de la matrícula, quizá alguna historia de un viaje a cierto país extranjero”), sino también de recopilar perfiles de sus hábitos, mapas relacionales de sus amigos y conocidos, tablas proféticas de sus posibles comportamientos futuros. Afortunadamente, el sistema Matrix ha sido rechazado por el Congreso estadounidense, de la misma manera que su predecesor, un programa más amplio llamado Total Information Awareness (Conocimiento Informativo Total). Nadie debería dudar, sin embargo, que tales técnicas son utilizadas por los servicios de información en la actualidad y, posiblemente, no sólo en Estados Unidos.⁷

Si en el epígrafe 1.6. definíamos la nueva síntesis entre la realidad y el ojo señalando el modo en que el régimen de la visualidad electrónica en el denominado capitalismo cultural venía dado por la eficacia de una *imagen-matriz* envolvente, táctil, generadora cultural de subjetividades, tal “sistema Matrix” que describe Holmes vendría a ser sin duda el correlato represivo, en el lado del panóptico, de este régimen visual espectacular que describíamos.

⁶ Brian Holmes, “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”. *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, nº 7, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 125.

Un régimen visual, por tanto, basado en un sistema de *identificación/incitación*, donde la integración de lo público y lo privado opera doblemente, yendo desde los procesos de seguimiento y vigilancia de los individuos, a la capacidad de predicción estadística y la modelización de los comportamientos:

(...) las empresas privadas que han desarrollado estos sistemas de vigilancia han adquirido una capacidad enorme para modelizar y predecir estadísticamente el comportamiento de las poblaciones y, por consiguiente, para conformar de una manera más eficaz no sólo las figuras seductoras de la publicidad (que se adapta cada vez con mayor precisión a los impulsos y gustos del individuo), sino también el contenido estético e imaginativo y aun la misma forma construida de los entornos culturales e informativos (espacios públicos, interfaces informáticas, zonas comerciales/de ocio, sistemas de transporte, etcétera). El entorno urbano en sí, como una inmensa televisión tridimensional, se puede reprogramar continuamente para canalizar el comportamiento del ciudadano-consumidor.⁸

Bajo esta perspectiva, las *industrias del sujeto* basadas en el desarrollo de un dispositivo visual orientado específicamente a los procesos performativos de articulación identitaria, evolucionan a un nivel molecular de enorme e inquietante efectividad. Aquel “carácter constituyente en el interior del sujeto” que ya señalara Foucault como propio de la sociedad disciplinaria, en la sociedad del control y su régimen visual, despliega su potencia con inquietante efectividad, bien sea para la identificación o para la incitación –del lado de la vigilancia o del lado del marketing.

Del lado del marketing el aparato totalitario deviene *máquina de expresión*, en una estrecha coalición con la imagen. Así lo describirá Murizio Lazzarato haciendo hincapié en esa noción de incitación, de una máquina de expresión que *hace señas*, que *señala* a los mundos que ella crea:

⁸ *Ibid.*, pp. 124-125.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Consumir no se reduce a adquirir y gastar un servicio o un producto, como enseña la economía política y su crítica, sino que sobre todo se trata de pertenecer a un mundo, adherirse a un universo. ¿De qué mundo se trata? Basta con encender la televisión o la radio, pasearse por una ciudad, adquirir una revista o un diario, para saber que este mundo está constituido por agenciamientos de enunciación, por regímenes de signos en los que la expresión se llama publicidad y lo expresado (el sentido) es un reclamo o una orden; que son, en sí mismas, una evaluación, un juicio, una creencia; que se ejercen sobre el mundo, sobre uno mismo y sobre los demás. Lo expresado (el sentido) no es una evaluación ideológica, sino una incitación (hace señas), un llamamiento a abrazar una forma de vida, es decir, a abrazar una manera de vestir, una manera de tener un cuerpo, una manera de comer, una manera de comunicar, una manera de habitar, una manera de moverse, una manera de tener un género, una manera de hablar, etc.⁹

Una enorme constelación difusa, una *megaindustria* –que, como señala José Luis Brea en su obra *cultura _Ram* (2007), “abarca las industrias del ocio, el espectáculo, el turismo ‘cultural’, el entretenimiento, las agencias de la aventura, las de los afectos o los ‘contactos’, toda la organización del trabajo afectivo, las industrias de experiencia, las culturales y del imaginario colectivo, la constelación expandida de las industrias de la visualidad y la estetización del mundo (el diseño, la publicidad)”...¹⁰ Su efecto, señalará Brea, es el de producir un *desplazamiento de lo cultural*, que deja ya de ser puente con el pasado, herencia o memoria, experiencia acumulada e instrumento de producción social, para devenir *industria de la subjetividad* e instrumento productor de individuación –que construye al individuo como personaje. Fábrica de control exhaustivo que, actuando principalmente mediante la *inducción controlada*, es productora de vida y de sujeto, insertos en la “constelación omnipoderosa de las redes de megacorporaciones que organizan la nueva distribución de poder en el mundo”.¹¹

⁹ Maurizio Lazzarato, “Lucha, acontecimiento, media”, *Republicart*. Multilingual webjournal [en línea]. World Wide Web Document, URL:<http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm>[Consulta: 22-12-2008]

¹⁰ José Luis Brea, “e-cK: [capitalismo–cultural–electrónico]”, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. GEDISA Editorial, Barcelona, 2007, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

Introducido en sus dos vertientes el sistema *identificación/incitación* que organiza la distribución del poder en el régimen del capitalismo cultural, y dado que la totalidad de este segundo capítulo se orienta hacia el análisis de la escena del crimen y el mito policial como estructura conceptual sobre la que se funda la tecnovisualidad, querríamos centrarnos en este punto en la vertiente de la *identificación*, desde su lado intrínsecamente policial, es decir, el referido a la instrumentalización de la imagen con el fin de facilitar los procesos de identificación propios de las fuerzas encargadas del control y la seguridad, sin que ello implique olvidar ese otro aspecto de la *incitación controlada* que conforma la gran fábrica de identidades, cuyo análisis retomaremos más adelante.

Volvamos, por tanto, al marco histórico elegido como punto de partida de nuestro análisis, la modernidad. Profundicemos en esa utilización estrictamente policial del medio fotográfico y lo que ella implica, el modo en que los significados que estos usos producirán serán una pieza inevitable en la comprensión de ese nuevo régimen de la imagen que tratamos de describir. Tal y como señalamos con anterioridad, si los inicios del capitalismo y sus grandes aglomeraciones urbanas exigieron al aparato del estado nuevas medidas de vigilancia, represión y control, la fotografía, junto con el gabinete de archivo, se incorporó rápidamente al repertorio de uso policial.

Para que ello ocurriese, la imagen fotográfica había tenido que alcanzar un estatus determinado, el de *imagen legal*. Como señala Allan Sekula en su ensayo “El cuerpo y el archivo” (1989),¹² ya en 1844, en su célebre libro *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot hace una reivindicación que no había sido realizada ni por un dibujo ni por una lista descriptiva: la fotografía comienza a demandar la condición legal de *documento visual*.¹³ Talbot propone bodegones de la propiedad privada como un nuevo tipo de prueba, como un inventario *indéxico* más que textual. Estas “naturalezas muertas conscientes de la propiedad” instauraban

¹² Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 133-200.

¹³ *Cit.* Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, p.136. *Cfr.* William Henry Fox Talbot., *The Pencil of Nature* (1844), edición facsímil, Da Capo, Nueva York, 1968.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

un nuevo tipo de imagen: la *imagen legal*, esgrimida como prueba jurídica y elemento de control, pasando a ser una herramienta básica del aparato policial. Resulta, sin embargo, tremendamente interesante esta idea de ese “estatus documental fotográfico”, del conquistado carácter objetivo de la imagen como *prueba*, extrapolado a un género tradicional encargado de la construcción identitaria como era el del retrato. Es en este aspecto donde quisiéramos detenernos.

Es Sekula quien, en el citado texto, señala hacia esta extraña fusión de usos dentro del retrato fotográfico. Describe así, con una precisión inquietante, el modo en que la fotografía, al servicio de la máquina identitaria, desplegará un sistema doble. A principios de siglo XIX, absorbiendo o haciéndose cargo del género del retrato, la fotografía reunirá en ella los dos polos de la representación del sujeto: por un lado, las funciones honoríficas para la clase burguesa y proletaria –funciones que hasta el momento había desempeñado la pintura, y sólo para la élite aristocrática o eclesiástica–, y por el otro, una función eminentemente represiva, como aparato de identificación al servicio de las fuerzas del orden.

De este modo se sumaba un nuevo nivel de lectura, un nuevo significado entraba en juego dentro del aparato de construcción de identidad que se había valido desde antiguo del género del retrato como herramienta básica. Si, como hemos dicho, el espacio de construcción del aparato identitario se reservó en el pasado, antiguo o feudal, al dominio de las élites, y en un sentido eminentemente honorífico –ligado a un deseo tanto de reconocimiento en vida como de trascendencia más allá de la muerte–, durante la modernidad, las nuevas circunstancias de masificación ya descritas hicieron necesaria la adaptación de los mecanismos del poder a las nuevas formas de producción, generando nuevas herramientas para el control.

Este nuevo aspecto del aparato de construcción identitaria se desarrolló por medio de una compleja máquina burocratizada de identificación, orientada ahora ya no, evidentemente, en un sentido conmemorativo o ceremonial, sino centrada en el control de la masa. Así, el

nuevo medio fotográfico aplicado al retrato, funcionó en los dos niveles de la construcción social. Desde los *foto-estudios* sustituyó a la pintura en lo que se refiere a la representación del yo ceremonial, democratizando a su vez esta representación y poniéndola al alcance de las masas populares, y, a la vez, y sobre todo, desplegó sus potencias como parte de un complejo sistema de *cartografía social* donde se trató de sistematizar e instrumentalizar la visión del otro, de hacer legible el *cuerpo común*.

En cierto modo ya relatábamos este hecho desde otro punto de vista, cuando describíamos, en el epígrafe 1.2.2., el modo en que, con el advenimiento de aquello que Deleuze denominó *instante cualquiera*, refiriéndose al corte automático de la cámara en el flujo temporal, la naturaleza de la fijación de la memoria había cambiado, dejando el mecanismo de fijación de ser selectivo y de operar en el modo ceremonial o conmemorativo, en función de “marcas singulares” para pasar al dominio repetitivo de los múltiples instantes indiferenciados, reproducibles por igual. Del mismo modo, ahora, la máquina de identidad fusionada con un realismo instrumental positivista era capaz de producir individuos en serie, tipificándolos, codificándolos en la *ficha policial* un cada vez más complicado sistema híbrido de datos –antropométricos, señaléticos, textuales y visuales– que, del mismo modo que ocurría en aquel “cuadro clínico” producto de la mirada científica que describíamos en el epígrafe 2.2.2., se trataba de una estructura de integración de lo visual y lo verbal en la que lo que se lograba, a la postre era repartir “lo visible” en el interior de una configuración conceptual predefinida, distribuir lo abierto dentro de una retícula dada.

Si el realismo fotográfico instrumental constituía sin duda una pieza clave de este sistema híbrido, pues aportaba el registro de lo visual a la ficha policial, hay que tener en cuenta que dicho realismo instrumental surgirá paralelamente a todo un repertorio de nuevas ciencias reguladoras basadas en el cuerpo: la fisiognomía, la frenología, la estadística.¹⁴ Es evidente que la cámara abría en el retrato una aplicación inalcanzable para la pintura, que respondía a los imperativos positivistas más propios de aquella *mirada*

¹⁴ Para una descripción detallada de estas disciplinas: *Ibid.*, p. 140.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

clínica que describíamos con anterioridad, en consonancia con la ilustración médica y anatómica. De este modo la ficha policial era una *construcción identitaria compleja*, de la que la fotografía era sólo una parte. Lo que es cierto es que la constitución de la identidad quedaba así registrada en un soporte plástico híbrido, sobre una base positivista de transferencia de la huella y la imagen. Una estructura que depositaba una gran responsabilidad informativa sobre estructuras representacionales que, de no ser por la emergencia de un *aparato de verdad* positivista no hubieran sido consideradas fidedignas.¹⁵



Visado de Walter Benjamin con el sello español de Port Bou, procedente de *The Walter Benjamin Research Syndicate*.

Es Alphonse Bertillon, jefe de policía de París, quien en 1890 inventa lo que puede denominarse primer sistema de identificación criminal moderno y efectivo, precedente de lo que constituye el formato actual de la identidad jurídica. Bertillon, señala Sekula, desarrollará su sistema para fijar la identidad del criminal basándose en una versión de las metodologías empleadas en botánica y zoología para la catalogación de especímenes. En

¹⁵ Así, podemos observar cómo en la actualidad, las normas para cumplimentar el impreso de solicitud del Documento Nacional de Identidad en España constan de una serie de indicaciones precisas sobre el tipo de fotografía, el color el fondo, etc. La institución es consciente del poder de distorsión la imagen fotográfica, y cree poseer nuestra imagen “verdadera” (documental), exigiendo que la renovemos con cierta frecuencia para conservar útil y efectivo el carácter *indicial* del registro identitario.

este sistema el “acusado” es puesto frontalmente y de perfil ante la cámara en una reducción brutal del sujeto al esquema isométrico de planta y alzado. Señalemos que lo que Bertillon pretendía con su trabajo, a la postre, era descomponer mediante la fotografía la estructura fisonómica de la “desviación” criminal.¹⁶

El propio Benjamin, en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931),¹⁷ comentando el trabajo de August Sander, describía el modo en que el rostro, el arte del retrato, experimentaba una profunda transformación bajo la técnica fotográfica, un giro definitivo en la representación del rostro humano, que pasaba, decía, a ser mapa, “un atlas que ejercita”.¹⁸ No dejaban de ser inquietantes las palabras de Benjamin sobre la nueva “significación inconmensurable” que adquiriría un rostro en el cine o en la fotografía. La obra de Sander, centrada en la documentación sociológica, mostraba una impresionante colección de retratos hechos bajo un punto de vista eminentemente científico. Estructurados en siete grupos correspondientes al orden social existente presentaba una mirada fría, la observación sin prejuicios propia de la escuela alemana de la “nueva objetividad”.¹⁹ Si con su trabajo central *Hombres del siglo XX* (1910-1945), Sander pretende retratar el orden social alemán a través de estratos de población organizados según su función social, como señala Benjamin, dicho trabajo viene a expresar, sobre todo, este cambio radical en lo que se refiere a la representación del rostro humano, tarea, por otro lado consustancial a la fotografía. A partir de Sander ya no se está haciendo un “retrato” sino un mapa del otro:

E instantáneamente apareció en la película el rostro humano con una significación nueva, inconmensurable. Claro que ya no se trataba de un retrato. ¿Qué era entonces? Es mérito eminente de un fotógrafo alemán haber respondido a esta pregunta. August Sander ha reunido una serie de testas que no le van a la

¹⁶ Allan Sekula, *Op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁷ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, pp. 61-83.

¹⁸ *Ibid.*, p.78.

¹⁹ El término “*Neue Sachlichkeit*” surge en Alemania a mediados de los años veinte y abarca diferentes medios desde la pintura a la arquitectura, la música, la fotografía o la literatura. “Nueva objetividad”, en Oliva María Rubio, *Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2006, p. 22.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

zaga a la poderosa galería fisonómica que inauguraron Eisenstein o Pudowkin. Y además lo hizo bajo un punto de vista científico. “Toda su obra está edificada en siete grupos, que corresponden al orden social existente, y será publicada en unas cuarenta y cinco carpetas con doce clichés cada una” (...) También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita.²⁰

De este modo, la fotografía *cartografía* el terreno *del otro*, y el retrato fotográfico será capaz de ofrecer una panorámica completa, de reunir los mismísimos dos extremos de la representación del sujeto: del lado del *foto-estudio* y la popularización democrática de la imagen, las funciones honoríficas o conmemorativas; y del lado de la policía y sus archivos, las funciones represivas. Si en epígrafes anteriores equiparábamos la figura del héroe burgués, el detective, con la del criminal, Allan Sekula, en “El cuerpo y el archivo” establece una relación directa de reciprocidad entre los dos polos de representación del retrato fotográfico, el *honorífico* y el *represivo*, señalando un vínculo, especular e íntimo, entre burgués y delincuente:

Pero primero, ¿qué conexiones generales pueden establecerse entre el polo honorífico y el polo represivo de la práctica del retrato? Teniendo en cuenta que el orden burgués depende de la defensa sistemática de las relaciones sociales basadas en la propiedad privada, teniendo en cuenta que las bases legales del yo radican en el modelo de los derechos de propiedad, en el que se ha condicionado el “individualismo posesivo”, cada retrato que se precie tiene un reverso oculto y objetivizador en los archivos de la policía. En otras palabras, una lógica hobbesiana encubierta enlaza el terreno de la National Gallery con el de la “Ley de la Policía”.²¹

Bajo la lectura de Sekula, el cuerpo criminal y el cuerpo burgués se enterrerrepresentan, devienen dos caras de una misma moneda, dos identidades para definir al sujeto, una la sombra de la otra. Observamos la coincidencia con la estructura del relato policial ya analizada, pues vemos cómo, del mismo modo que ocurría en ese nuevo género literario que nacía

²⁰ Walter Benjamin, *Op. cit.*, pp. 76-78.

²¹ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, p.138.

en “El hombre de la multitud” de Poe,²² el también recién nacido dispositivo fotográfico reunirá bajo su técnica los dos polos de la representación del sujeto, una misma identidad polarizada en dos figuras contrapuestas.

Sekula reseña otro caso que resulta muy ilustrativo al respecto. Eliza Farnham, reformadora penal aficionada a la *frenología*,²³ y directora de la prisión de mujeres de Sing Sing, en el año 1846 encarga al fotógrafo Mathew Brady una serie de retratos de los internos de dos cárceles de Nueva York. El autor llama la atención sobre el hecho de que la labor ilustrativa del muestreo de criminales fuera realizada por Brady, un fotógrafo que había dedicado devotamente toda su carrera anterior a la guerra a la construcción de un enorme archivo fotográfico honorífico de figuras americanas “ilustres”, famosos y aspirantes a serlo.²⁴ De este modo, concluye, “la invención del criminal moderno no puede dissociarse de un cuerpo que respeta la ley”,²⁵ un cuerpo burgués. El cuerpo que respeta la ley y que vela por la propiedad privada, reconoce su otro yo amenazante en el cuerpo criminal, reconoce en él su propia codicia, su ansiedad, su agresividad. Proyecta en él la potencia transgresora de los códigos. La figura del criminal es inseparable del dominio del orden burgués.

Y es que el *crimen*, o su tipificación por medio del concepto de la *delincuencia*, forma parte esencial de la estructura estable y legible sobre la que reposa el orden. Detengámonos algo más en ello, para hacer algo más comprensible esta máquina identitaria. En su obra *Vigilar y Castigar*, Foucault señala cómo el crimen y su consecuente castigo son dos instancias que se modifican en el paso de la sociedad feudal a la burguesa. De este modo, en la sociedad moderna el crimen no afectará ya, como ocurría en el Antiguo Régimen, al *cuerpo del soberano*, sino al *cuerpo social*. El criminal moderno es, por tanto, una amenaza *para la sociedad*, ya que es el que rompe el contrato social que pacta el orden, y el ordenamiento de las prácticas sociales. El criminal, que desconoce o se aparta de los términos del

²² Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, *Cuentos I*, pp. 246-255.

²³ Teoría extendida en el siglo XIX, desarrollada por el neuroanatomista alemán Franz Joseph Gall, en la cual se afirmaba que es posible determinar el carácter y los rasgos de la personalidad, así como las tendencias criminales, basándose en la forma del cráneo, cabeza y facciones.

²⁴ *Ibid.*, p. 143.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

contrato, es por tanto el *monstruo moral*. Tras este dispositivo normalizador –el hombre es un animal de rebaño, e igual que para sus antepasados no humanos, la seguridad radica en la similitud– la puesta en práctica de una maquinaria que, a la postre, pretende eliminar la diferencia, la amenaza de una alteridad que resulta insoportable.

En este proceso normalizador jugará sin duda un papel esencial ese otro aspecto de *incitación* del aparato identitario que describíamos, utilizando la definición de Brian Holmes, a comienzos de este epígrafe. De este modo el devenir “de masas” de las formas culturales que ya anunciara Benjamin escenificará en el nivel del imaginario el sentido de “lo igual”–ese sentido de la similitud o normalización– induciendo una experiencia que difícilmente puede ser singular, diferente a la otra.

Pero volviendo a la máquina identificadora del lado puramente policial, tengamos en cuenta que, como señala Sekula, el mencionado sistema de Bertillon –inventor de la ficha policial moderna– venía a desplegar su aparato de identificación del individuo en relación a los poderes de una realidad superior: la de un hombre normalizado, de un “hombre medio”. La singularidad del yo, la individualidad como tal, en este sistema, dejaba de tener significado, pues, visto “objetivamente”, el yo ocupaba una posición que era totalmente relativa dentro del conjunto. El individuo sólo existe por tanto como un individuo al ser “identificado”, o lo que es lo mismo, leído e insertado en una retícula preestablecida:

Para Bertillon, el dominio del cuerpo criminal requería una campaña de inscripción masiva, una transformación de los signos del cuerpo en un texto, un texto que fuera reduciendo la descripción verbal a una taquigrafía denotativa, la cual sería entonces puesta en relación con las series numéricas. Así Bertillon arrestó el cuerpo criminal, determinó su identidad como cuerpo que ya había sido definido como criminal, mediante la subordinación de la imagen (que seguía siendo necesaria pero insuficiente) al texto verbal y las series numéricas.²⁶

²⁶ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, p. 161.

Tanto el proyecto de Bertillon como el del caballero estadístico inglés y fundador de la eugenesia, Francis Galton –que desarrollaría un método de “retratismo compuesto”, en el intento de construir una “aparición óptica” del tipo criminal, un rostro abstracto, definido estadísticamente– constituyeron, en palabras de Sekula, “dos polos metodológicos de los intentos positivistas por definir y regular la desviación social”.²⁷ Lo que se desarrollaba era una especie de narrativa cuantitativa, numérica, subliteraria del organismo social. El archivo policial de Bertillon funcionaba como una máquina biográfica compleja que presumiblemente proporcionaba resultados simples y sin ambigüedad.

Finalmente, será Adolphe Quetelet, astrónomo y estadístico belga quien, con sus aspiraciones eminentemente artísticas, terminará por definir esa noción del “hombre medio”, la parte central de una curva estadística conformada por ese conjunto de mediciones agrupadas alrededor de la “media”, como la zona de “normalidad”. Las mediciones divergentes delimitaban el terreno oscuro, las regiones de la monstruosidad y la patología biosocial:

Verdaderamente, la fisiognomía proporcionó un terreno discursivo en el que se encontraron el arte y las ciencias biosociales emergentes a mediados del siglo XIX. En este contexto, el entusiasmo explícito de Quetelet por el modelo de práctica artística es comprensible, pero el tema no es tan sencillo. A pesar del carácter abstracto de sus técnicas Quetelet poseía la ambición estética de comparar su proyecto con los estudios de Durero sobre las proporciones corporales (...). Así el empirismo visual retuvo su prestigio frete a un nuevo objeto (la sociedad) que no podía en modo alguno ser visualizado efectiva o totalmente.²⁸

La relación entre el arte y la estadística puede vincularse fácilmente con el paradigma epistemológico reticular propio del positivismo que ya describíamos en el epígrafe 1.5., donde la imagen es subordinada a su aspecto numérico, para ser insertada en el discurso científico, al cual los

²⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 154.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

sentidos proporcionan datos matemáticos que conforman una nueva organización espacial, un sistema discreto donde el mundo, las cosas y los sujetos se inscriben como datos, como “la cifra de una materia *dividual* que debe ser controlada”.²⁹

De este modo, podemos observar cómo la nueva institución penal desplegará, sobre todo, un papel esencial como *codificador* de los ilegalismos y tipificador del criminal en torno a esa idea de conjunto, esa curva media. El paso de la sociedad feudal a la burguesa había supuesto la transformación de las formas de castigo, del suplicio al desarrollo del sistema carcelario como nuevo método punitivo, en el que dicho proceso codificador era absolutamente central. Así Foucault señala cómo el papel de la prisión no es la reducción de los crímenes, como aparentemente podría suponerse, sino el *de la producción de delincuencia*,³⁰ una forma particular de ilegalismo efecto de la penalidad. La delincuencia tendría por tanto un papel instrumental, que permitiría diferenciar, ordenar, y controlar, los ilegalismos. Tipo especificado, forma política o económicamente menos peligrosa –en el límite utilizable– del ilegalismo. Producir delincuentes como *sujeto patologizado* y objeto privilegiado de la vigilancia generalizada y su nuevo sistema documental:

La delincuencia es una herramienta útil para el sistema, con los agentes ocultos que procura, pero también con el rastreado generalizado que autoriza, constituye un medio de vigilancia perpetua sobre la población: un aparato que permite controlar, a través de los propios delincuentes, todo el campo social. La delincuencia funciona como un observatorio político. A su vez, los estadísticos y los sociólogos han hecho uso de él, mucho después que los policías.³¹

Foucault nos revela cómo los treinta primeros años del siglo XIX condensarán un proceso en el que se da constitución de la delincuencia y de la figura del delincuente como instrumento del control. Se dará de este modo, por un lado, un acoplamiento directo e institucional de la policía y la

²⁹ Brian Holmes, “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, p. 119.

³⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 282.

³¹ *Ibid.*, p. 287.

delincuencia, y por otro lado se elaborará un discurso sobre la *teoría del crimen*, que desplazará, nuevamente, los ilegalismos tanto hacia la delincuencia y su ciencia social correspondiente, la criminología, como hacia una “estética del crimen”,³² entendida como arte de las clases privilegiadas, tal y como ya señalábamos en el epígrafe 2.1.1., donde describíamos el origen y la función inicial de la literatura policial.

Para terminar este epígrafe, añadiremos que, paradójicamente, esta integración del lenguaje científico en la fijación identitaria, la sistematización de un empirismo visual por medio del realismo fotográfico – que daría nacimiento a lo que hoy conocemos popularmente como *fotocarnet*–, unido a la consolidación de la ficha policial como modelo de significación, trajo consigo un efecto en cierto modo contradictorio, a saber, la liberación de la *potencia de lo falso*, del simulacro. Una especie de *crisis de identidad* en la que el proceso de masificación, el ingreso explosivo del campo social en la multiplicidad, hizo proliferar la capacidad de falseamiento. Ya hablábamos en el epígrafe 1.4. de la íntima relación entre reproductibilidad, automatismo y simulacro –relación ampliamente desarrollada por autores como Severo Sarduy o Baudrillard–, pero resulta especialmente interesante ver esta idea extrapolada al terreno de esta máquina de identificación. Así, es Sekula quien pone de relieve tal aspecto, describiendo cómo, tras la Comuna de París, se llevaría a cabo la destrucción de todos los registros anteriores a 1859, desatándose así un enorme tráfico, sin precedentes, de documentos falsos que ponían en circulación nuevas identidades.³³

Por otro lado, nos resulta imposible en este punto dejar de mencionar aquel célebre *readymade* de Marcel Duchamp, *Wanted, \$2,000 Reward* (1923),³⁴ en el cual se ponen en juego muchas de estas concepciones, pues no cabe duda de que dicha obra viene a trasladar al terreno discursivo de la vanguardia artística estos nuevos niveles de significación que se habían adherido a la imagen, y que penetraban en el discurso de la representación.

³² *Ibid.*, p. 289.

³³ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, p. 162.

³⁴ Marcel Duchamp, *Wanted, \$2,000 Reward*, Readymade, 1923. New York Collection Louise Hellstrom altered, 49.5 x 35.5 cm.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Si la deconstrucción de la identidad y exploración de la alteridad fue una constante en la obra de Duchamp –tal y como analizara Rosalind Krauss–,³⁵ en el mencionado *readymade*, Duchamp jugaba, precisamente, a *simular identidad-criminal*, señalando, inevitablemente, hacia estas capas de lectura que subyacen en cualquier retrato fotográfico y su sistema representativo, como instrumento represivo y fábrica de identidades normalizadas, en serie. La de Duchamp era además una construcción que mostraba la dualidad, la coexistencia de estos dos polos, el *inocente-burgués* y el *acusado-criminal* bajo un sistema determinado de representación, reconstruyendo, por medio del simulacro, esta idea de la identidad-criminal, mostrando el modo en que ella nos ofrece un extraño retrato del orden social establecido.



Wanted, \$2,000 Reward, Marcel Duchamp, readymade, 1923. New York Collection Louise Hellstrom altered.

³⁵ Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pp. 76-93.

Vemos así como la noción de progreso expresada en el sueño burgués se basaba en la eliminación de las diferencias, de toda alteridad, en favor de una uniformidad que excluye y encierra al que supone, en su diferencia, una amenaza al cuerpo social normalizado. De este modo, la utilización instrumental del realismo fotográfico, junto, como veremos en el siguiente epígrafe, con el archivo al servicio de la institución –la policial, pero también la médica– se constituyó en mecanismo que permitía desactivar la amenaza de la diferencia. Todo lo que es archivado, es zanjado en su discontinuidad y reinsertado en un discurso homologador.

2.2.3.1. EL PARADIGMA DE ARCHIVO Y EL APARATO DE VERDAD

Allan Sekula, en su ensayo “El cuerpo y el archivo” describe el modo en que la institución del archivo fotográfico recibirá su más completa articulación en precisa conjunción con un sistema de trabajo policial cada vez más profesionalizado y tecnológico. Pues para comprender el desarrollo del archivo fotográfico, debemos tener en cuenta que tales usos instrumentales de la imagen técnica, tal y como señalábamos anteriormente, respondían a la emergencia de un complejo aparato de verdad, un aparato que no puede ser adecuadamente reducido meramente al modelo óptico que proporciona la cámara, ni al carácter indicial de la fotografía como prueba. La cámara se integrará por tanto en un conjunto de dispositivos, físicos y conceptuales mucho más amplio; todo mecanismo burocrático de inteligencia, un sistema de lectura e interpretación –recordemos, del mismo modo ocurría con la fotografía aérea de aplicación militar. Aparato de procesamiento, administrativo y estadístico, cuyo artefacto central no será la cámara, sino el gabinete de archivo.

De este modo, el significado del archivo fotográfico al servicio de la policía no podría comprenderse plenamente sin valorar, por poner un ejemplo, la influencia de una emergente ciencia social, la criminología, cuyo desarrollo y refinamiento se hacía más necesario ante el crecimiento y la masificación de los grandes núcleos urbanos. Por tanto, en su proceso de constitución, este enorme *aparato de verdad*, integraba bajo un horizonte científico los discursos de representación visual con los de las nuevas ciencias sociales que nacían en el siglo XIX. Así, entre 1880 y 1890, la utilización instrumental del realismo fotográfico es sistematizada, fusionándose los sistemas óptico y estadístico. El archivo se convierte en nodo básico de diferentes disciplinas enlazadas que emergen, como la ya

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

mencionada ciencia social de la criminología o los estudios etnográficos. El archivo fotográfico –señala Sekula– en términos estructurales es “a la vez que una entidad paradigmática y abstracta, una institución concreta. En ambos sentidos, el archivo funciona como un gran conjunto sustitutivo que facilita la relación de equivalencia general de las imágenes”.¹

Este concepto de archivo como almacén enciclopédico de imágenes intercambiables respondía sin duda al sueño positivista del siglo XIX. La fotografía había hecho realidad, por partida doble, el ideal de la Ilustración de un lenguaje universal: por un lado, el lenguaje mimético universal de la cámara aportó una verdad superior y más cerebral, una verdad científica que podía ser pronunciada en “el lenguaje abstracto universal de las matemáticas”.² Por otro lado, el modelo óptico que proporcionaba la cámara, inserto en el paradigma archivístico, mostraba su verdadera vocación de multiplicidad, mostraba el hecho fundamental de que *la fotografía nunca es un acto aislado*, sino el episodio de un conjunto de actos que, en su repetición, tratan *de coleccionar* todas las variantes del objeto, del mundo, que pueden ser adecuadamente ordenadas en casillas o carpetas interrelacionadas. Proceso reticular propio del discurso científico, que ya describíamos en el epígrafe 1.5.

Inventario de imágenes, máquina distribuidora, estructura indéxica sobre la que se extendió la retícula de nuestro conocimiento del mundo, organización base sobre la que se daría el paso de la sociedad industrial a la de la información. De este modo el aparato fotográfico no se limitó crear *imágenes automáticas* o cortes suspendidos de los *instantes cualesquiera*. En su naturaleza mecánica estaba implícita una clara tendencia, diríamos que *epocal*, hacia la *acumulación*. Tendencia que consuma el lanzamiento definitivo del *paradigma de inventario* latente en la modernidad, un modelo que se extiende hasta nuestros días con enorme influencia.

¹ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, p. 146.

² El físico François Arago apuntaba ya en 1839, que la fotografía era un medio “en el que los objetos conservan su forma matemáticamente”. *Cit.* Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, p. 147. *Cfr.* Francis Arago, “Carta a Duchâtel”, en Gernsheim, *Daguerre*.

Si bien *la promesa del archivo* como utopía del proyecto ilustrado quedó naturalmente frustrada por el carácter aleatorio y circunstancial de todo lo que se puede fotografiar, junto con esta tendencia de la reproducción del número, es decir, el aumento exponencial de la cantidad de imágenes producidas, que hicieron cada vez más difícil su propio manejo y utilidad, hoy podemos observar cómo la era electrónica de la computación reedita, sin duda con singular fuerza, el *paradigma del archivo* como modelo de representación, relanzando la ciencia bibliográfica y su modelo utópico de clasificación de las colecciones fotográficas.

Por otro lado, resulta interesante el modo en que Allan Sekula contrasta este *paradigma de archivo* que se articula durante la modernidad con un modelo narrativo de representación. Si bien en el epígrafe anterior señalábamos hacia una suerte de narrativa numérica o subliteraria del organismo social, que se desarrollaba en torno a esta máquina de identificación basada en la imagen fotográfica, no cabe duda de que el paradigma de archivo pertenece plenamente a esa estructura reticular, discreta y antinarrativa propia del discurso científico, que describíamos en el capítulo 1. La fotografía fue tanto el objeto como el medio de una racionalización bibliográfica del mundo:

La última posibilidad surgió del desarrollo de la reproducción microfilmada de documentos. Al igual que las fotografías iban a ser incorporadas al campo del texto, el texto a su vez podía ser incorporado al terreno de la fotografía. Si la fotografía retuvo su prestigio como lenguaje universal, lo hizo cada vez más en conjunción con un paradigma textual que residía en la biblioteca.³

En este sentido Sekula señala hacia la racionalización archivística como imperativo absoluto del realismo fotográfico instrumental y como modelo que subyace bajo las imágenes que construyen nuestro mundo. Es esta una idea que Deleuze expresaba bellamente en “Optimismo pesimismo y viaje (carta a Serge Daney)” (1986), un texto que ya hemos citado. En

³Allan Sekula, *Op. cit.*, p. 178.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

forma de carta dirigida al crítico, en él que describe la evolución de la imagen en el cine como un proceso de toma de conciencia de esta realidad sustancial, la idea de un gran sistema indéxico, referencial, en el que penetramos, o *nos insertamos*:

Pero se dibuja una tercera época, una tercera función de la imagen, una tercera clase de relación. La pregunta ya no es: “¿qué es lo que hay que ver tras la imagen?”, ni siquiera: “¿cómo ver la imagen en cuanto tal?”, sino más bien: “¿cómo insertarse, cómo deslizarse en ella, dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras imágenes, dado que “el fondo de la imagen ya es siempre una imagen” y el ojo vació una lente de contacto?”⁴

⁴ Gilles Deleuze, “Optimismo pesimismo y viaje (carta a Serge Daney)”, p. 118.

2.2.3.2. EL LENGUAJE UNIVERSAL

A la luz de las anteriores reflexiones en torno al sistema referencial del archivo fotográfico, podemos observar cómo no resulta en absoluto casual que en la historia del medio proliferen los proyectos censitarios y de catalogación, como el ya mencionado trabajo de August Sander, el conocido proyecto de la Farm Security Administration,¹ o también la debatida gran exposición del MOMA de la mano de Steichen, *The Family of Man*,² proyectos cuya instrumentalización institucional realiza las pretensiones de control, normalización, y también de propaganda, a través de la misma idea del catálogo.

En este sentido resulta clave el análisis de Sekula, quien, a lo largo de “El cuerpo y el archivo” nos hace conscientes de un *lado oscuro* de la imagen fotográfica, un origen profundamente represivo, policial, de la fotografía como documento social –respaldada por la institución del archivo fotográfico, que funciona otorgando credibilidad al *aparato de verdad*. El autor indica cómo dicho significado represivo ha sido sistemáticamente escamoteado de las historias del medio, para presentar, por el contrario, una brillante cara de humanismo liberal, que apunta hacia los orígenes completamente benévolos de la fotografía como herramienta social. Pero

¹ El presidente Roosevelt patrocinó, entre 1935-1943, una campaña fotográfica federal para reunir imágenes de las consecuencias de la Gran Depresión económica americana, concretamente de la situación en que vivían los granjeros. La mayoría de los trabajos transcurrieron en el Sureste de Estados Unidos, tanto en el ámbito rural como en el urbano. Se le pidió a cada fotógrafo que estudiara y tomara conciencia de la situación económica y social de los lugares y los sujetos, configurando un archivo que puede ser consultado desde 1944 en la biblioteca del congreso de Estados Unidos.

² *The Family of Man* fue una exposición fotográfica comisariada por Edward Steichen y su gran proyecto vital. Mostrada por primera vez en 1955 en el MOMA, supuso el gran evento de la cultura americana de posguerra. La muestra presentó desde su inicio una vocación itinerante que hace que sea una de las exposiciones más vistas del planeta. Ha viajado en diferentes versiones a 38 países y ha sido visitada por más de 9 millones de personas.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

bajo esta imagen, a poco que rebusquemos, encontraremos, de nuevo, el nexo inequívoco entre tecnología y poder.

Es relativamente sencillo observar cómo bajo este discurso humanista –del cual Steichen y *The Family of Man* son ejemplos emblemáticos–, bajo esta brillante bandera de la fotografía como “lenguaje universal” y nexo de comunión entre los hombres, subyace la misma operación instrumentalizada que trata de cartografiar el terreno del otro, de llevar a cabo, en palabras de Benjamin, *un mapa que ejercita*. En este sentido resultan claves otros dos textos de Allan Sekula, “The Traffic in Photographs” (1981),³ y su continuación, publicada veintiún años más tarde en la revista *October*, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)” (2002).⁴ En ellos el autor emplea gran parte de sus esfuerzos críticos en la labor de deconstrucción de esta otra cara brillante, esta operación del discurso humanista adherido al medio. Sekula enfoca su análisis desde la perspectiva de la fotografía como importante herramienta en el proceso de colonización global capitalista:

A menudo nos olvidamos de decir que la fotografía emergió y proliferó como un modo de comunicación en el amplio contexto de desarrollo del orden mundial capitalista. Ninguna economía anterior constituyó un orden mundial en el mismo sentido. Inherentemente expansionista, el capitalismo trata de unificar el globo en un sistema económico único orientado a la comodidad de la producción y el intercambio.⁵

Dentro de este proceso, del que sin duda hoy, casi treinta años más tarde de la publicación de estas líneas, ya somos todos más o menos concientes, Sekula desvela cómo el *cliché* de que la fotografía es un “lenguaje universal” es un mito que parece ser central, y lleno de implicaciones sociales. La necesidad de una *universalidad semántica* se basaba en la creencia de que la

³ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol. 41, n° 1, Photography and the Scholar/Critic. College Art Association, primavera, 1981, pp. 15-25 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198121%2941%3A1%3C15%3ATT IP%3E2.0.CO%3B2-8>> [Consulta: 6-06-2008]

⁴ Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge, pp. 3-34.

⁵ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, p. 16. [Traducción de la autora].

fotografía constituía un lenguaje de derecho propio. La fotografía, sin embargo, afirma Sekula, no es en absoluto un sistema lingüístico independiente o autónomo, sino que depende ampliamente de las condiciones discursivas, invariablemente incluidas en el sistema verbal-escrito del lenguaje, de forma que el significado fotográfico es siempre una construcción híbrida, un juego interdependiente de lo icónico, lo gráfico y las convenciones narrativas. La posición de Allan Sekula se sitúa claramente –tanto en el plano teórico, como ensayista, como en el espacio de su praxis como artista– del lado de ese *giro lingüístico* descrito por Martin Jay.⁶ Sekula señala la necesidad, para elaborar una teoría crítica de la fotografía, de pensar ésta como construcción híbrida, nunca autónoma como lenguaje, siempre situada dentro de un texto, sea este abierto o encubierto, a pesar de cierto supuesto momento fugitivo de autonomía semántica y formal que fue el “santo grial” de la mayoría de los análisis críticos de la modernidad.⁷ De este modo el autor opta por un enfoque contextual y abierto de la semiótica de la fotografía, transportándonos al comienzo mismo de esta investigación, esto es, a las líneas finales de la “Pequeña Historia de la Fotografía” de Walter Benjamin, donde, recordemos, tal y como citábamos en el epígrafe 1.2.4., Benjamin apuntaba a hacia esa idea de formato híbrido, a la relación inevitable y compleja entre la imagen fotográfica y su texto. Profundizaremos más adelante en ello. Volvamos ahora al análisis de Sekula, con el fin de extraer de él ciertas nociones que clarifiquen en cierta medida esa idea de “lenguaje universal” subyacente al proyecto del archivo fotográfico.

Sekula analiza el argumento universalista intrínseco de los trabajos catalogadores, tanto en el proyecto fisionómico de Sander como en el celebrado evento de la cultura americana de posguerra, la famosa exposición

⁶ Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo”. *Estudios Visuales*, nº1, CENDEAC, Noviembre 2003, p. 62. Martin Jay describe cómo la recepción americana del estructuralismo de finales de los sesenta, Saussure, Lévi-Strauss y el primer Barthes –este último supone un referente importante y reconocido en el trabajo de Sekula–, trajo consigo la necesidad de conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad. Es decir: todo podía ser tratado como un sistema de signos basado en significantes diacríticos arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial. En términos visuales, ahora parecía posible “leer” antes que simplemente “mirar” cuadros, películas, arquitectura, fotografía y escultura.

⁷ Sekula señala cómo incluso al nivel de ese aislamiento artificial de la imagen la significación de la fotografía se ejerce en términos de las convenciones pictóricas que nunca son “puramente” fotográficas, como son las de la tradición pictórica occidental, o perspectiva lineal siglo XV. Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, p. 17.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

a cargo del entonces director del departamento de fotografía del MOMA, Edward Steichen, *The Family of Man*. Será precisamente en esta exposición cuando Steichen proclame a la fotografía como “lenguaje universal” y nexo de unión entre todos los hombres de la tierra, lenguaje visual prelingüístico, que sumerge al hombre con un estadio primitivo de su ser:

Mucho tiempo antes del nacimiento de la palabra el cavernícola se comunicaba con imágenes visuales. La invención de la fotografía ha dado a la comunicación visual su más simple, directo y universal lenguaje.⁸

Exhibido por primera vez en 1955, esta exposición, articulada como un enorme archivo indéxico, era pura propaganda, el epítome del liberalismo americano de la guerra fría, promoviendo una visión benigna de un orden mundial americano estabilizado por las reglas del derecho internacional. De este modo la idea de *familia* tomada del modelo de familia nuclear burguesa servía como metáfora de un sistema de armonía y disciplina internacional.⁹ En las numerosísimas muestras de la exposición en el extranjero,¹⁰ organizadas por la Agencia de Información de Los Estados Unidos y co-sponsorizadas por corporaciones como la *Coca-Cola*, el discurso era explícitamente el del tándem del capital multinacional y el gobierno americano, envuelto en la vestimenta familiar del patriarcado.¹¹

Ya Roland Barthes en 1957 levantaba su voz crítica a raíz de la presentación de la muestra en París, señalando hacia una dudosa operación que nos trasladaba al ambiguo mito de una *comunidad humana* donde el pluralismo daba pie a la extracción de una mágica unicidad de la humanidad que nos devolvía a una “naturaleza” idéntica, esencial, donde la diversidad era apenas una variante formal. Tras esta universalidad, un movimiento

⁸ Cit. Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, p. 19. Cfr. Edward Steichen, "On Photography," reprinted in Nathan Lyons, ed., *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs, N.J., 1966, 107. [Traducción de la autora].

⁹ Y así la celebración de la esfera de la *familia*, como el ámbito donde situar todo deseo y placer servía para legitimar un consumismo basado eminentemente en la idea de familia.

¹⁰ “The Family of Man”, más que ningún otro proyecto de exhibición fotográfica, fue un masivo y ostentosamente burocrático intento de universalizar el discurso fotográfico. Las estadísticas de la exhibición se dispararon. Fue diseñada para tener una aparición enormemente popular, y circuló de manera más extensiva que ninguna otra producción del MOMA.

¹¹ Allan Sekula, *Op. cit.*, p. 19.

descontextualizador, que arrancaba cada imagen del interior de las condiciones de sus circunstancias históricas. Así afirmaba Barthes:

Es el reino de las verdades gnómicas, la unión de las edades de la humanidad, en el grado más neutro de su identidad, allí donde la evidencia de la perogrullada sólo tiene valor en el seno de un lenguaje puramente “poético”. Todo, contenido y fotogenia de las imágenes, discurso que las justifica, tiende a suprimir el peso determinante de la historia. Nos sentimos sujetos a la superficie de una identidad, impedidos por sentimentalidad de penetrar en esa zona ulterior de las conductas humanas en que la alienación histórica introduce “diferencias” que nosotros llamaremos simplemente “injusticias”.¹²

La crítica de Barthes era clara, señalaba hacia una mistificación muy vieja, sobre la que reside el mito de la “condición” humana y que constituye el núcleo de la operación esencialista del humanismo clásico, a saber, colocar la naturaleza “en el fondo” de la historia. Un adanismo que radicaría en “legalizar la inmovilidad del mundo a través de un ‘conocimiento’ y de una ‘lirica’ que eternicen los gestos del hombre con el único fin de controlarlos mejor”.¹³

Más tarde Allan Sekula nos revelaba, en “The Traffic in Photographs” cómo el proyecto de *The family of Man* albergó un significado especial en la historia del medio fotográfico, logrando con ello Steichen una novedosa *vuelta de tuerca* en lo que se refiere a los usos propagandísticos e ideológicos de la imagen. De este modo, Sekula describe esta muestra como una especie de guía virtual o anteproyecto del actual colapso de la política en lo familiar, hecho que caracteriza en buena parte el discurso ideológico contemporáneo dominante de los EEUU. Evitando toda idea oscura de belicosidad y racismo, las fronteras económicas eran traducidas en falsos lazos sentimentales, en los cuales la apropiación abierta y racista del otro, propia de las formas primitivas de la empresa colonial, se ven suplantadas por la “humanización del otro”, horizonte central en el discurso del *neocolonialismo*. En el texto de Sekula, las referencias a la instrumen-

¹² Roland Barthes, “La gran familia de los hombres”, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

talización de este supuesto “lenguaje universal” bajo los fines neocolonialistas del capitalismo son múltiples, desde las declaraciones felices del mismísimo Rockefeller,¹⁴ o la celebración explícita de la autoridad patriarcal –que encontrará, como señala el autor, su más alta forma en las Naciones Unidas– hasta la construcción final de una utopía que recuerda nada menos que a un prolongado estado de felicidad infantil, preedípica.

En la afirmación que este proyecto fotográfico se suponía la celebración de la fotografía como “lenguaje universal”, se encontraba implícita la idea de que la fotografía actúa como milagro universal traspasando las barreras lingüísticas entre las gentes. Un lenguaje común, el de la cultura visual, que anula la diferencia cultural y que prevalece a escala global. La anécdota introducida por Sekula para finalizar su texto es tremendamente ilustrativa; sobre el transitado Hall de la estación central de trenes de Nueva York, se encuentra colgada una enorme foto retroiluminada que presenta, contrastando con el ambiente donde se encuentra, una zona rural irlandesa. Se trata de publicidad de *Kodak*, pues acompañando a la foto aparece la siguiente frase “fotografía: el lenguaje universal /Eastman Kodak 1880-90”. Si tal y como decíamos en el epígrafe 1.2.2. la firma de George Eastman representa la expansión de la práctica fotográfica como práctica popular masiva, llevando a su límite aquel “plan de automatismo” intrínseco al medio, es muy interesante observar cómo el propio nombre de *Kodak* apela a esta universalidad de un lenguaje primitivo, infantil, agresivo, e instantáneo que hace referencia al discurso imaginario de la máquina. Al parecer, Eastman ofrece una explicación etimológica del nombre de su compañía, en unas declaraciones aparecidas en *American Photography* en 1924:

Filológicamente, por tanto, la palabra “Kodak” carece de significado del mismo modo que el primer “gu” de un niño. Seco, abrupto hasta la rudeza, literalmente cortado por duras e inflexibles consonantes en ambos extremos, suena como el chasquido del disparador de una cámara en tu cara. ¿Qué más se puede preguntar?¹⁵

¹⁴ Que como señala Sekula había ejercido como presidente del MOMA entre 1946-53.

¹⁵ Cit. Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, p. 23. Cfr. J.M. Eder, *History of Photography*, trans. E. Epstean, New York, 1945, p. 489. [Traducción de la autora].

Así, la fotografía, vista como el lenguaje más natural, como el lenguaje común, parecería ser una forma directa de conocimiento del mundo –aquel aspecto científico de nuestra fe en los poderes de la imagen fotográfica. Pero también parecería ser una forma de *sentir el mundo directamente*, por medio de una especie de sentido prelingüístico, una apertura afectiva del sentido visual –y éste, señala Sekula, sería el aspecto estético de nuestra *fe* en el medio. Ambos aspectos responden a un uso burgués de la fotografía como práctica contradictoria, que –y recordemos la *La región centrale* de Snow– es capaz de inscribir en ella términos aparentemente contradictorios, combinando la racionalidad científica con subjetividad estética.¹⁶

Por tanto podemos observar, a la luz del enfoque que nos ofrece Sekula, cómo la práctica simbólica de la fotografía viene a ser más que un “lenguaje universal” la broma paradójica de un sueño primitivista, *rousseauiano*, el sueño de un naturalismo romántico con una fe sin límites en el imperativo tecnológico. Y que la “mundanidad” de la fotografía es el resultado, no de una inmanente “universalidad del significado”, sino de un proyecto eminentemente utilitario, parte esencial del propósito capitalista de expansión y dominación global. Así, bajo la idea de una feliz “alfabetización visual” el lenguaje de los centros imperiales es impuesto como discurso eminentemente normalizador, ya sea tanto por la fuerza como a través de la seducción.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

2.2.3.3. LO QUE NO SE PUEDE LEER

A lo largo de este segundo capítulo nos hemos detenido a analizar la figura del *flâneur* desde el punto de vista del héroe burgués y su operación codificadora, dentro de esa lógica de la visión como mecanismo fundamental de los dispositivos del poder. No obstante quisiéramos ahora reparar brevemente en esa otra figura polar de la subjetividad, la del criminal, sospechoso o acusado, extremo socialmente opuesto y a la vez sombra –en términos jungianos– del inocente héroe burgués y su constitución identitaria dentro del orden social establecido.

Comenzábamos el capítulo con el análisis del relato de Poe, “El hombre de la Multitud”,¹ que, tal y como señalara Benjamin, representa el armazón del relato policial. En este punto, nuevamente dicho relato volverá a servirnos de estructura minimalista donde reflejar nuestro análisis. Si bien en epígrafes anteriores, señalábamos ya hacia el criminal como el reverso del *héroe-detective* de la novela policíaca, la otra cara de un *flâneur* que actuaba como instrumento del orden burgués, queremos detenernos algo más en esta figura, una vez descrita la *máquina de identidad* desplegada por el orden social. De este modo, por medio del análisis de la historia de Poe –en la que el criminal-sospechoso se presenta netamente como un *flâneur*, uno enloquecido– señalaremos así los significados que esta figura genera dentro de nuestro análisis.

Recordemos cómo el propio relato policiaco era un género que, en parte, funcionaba como un elemento de control ideológico y de legitimación del orden burgués y su proyecto disciplinario, pero que en su forma más radical, y desde sus inicios, subvertía este uso meramente instrumental, y

¹ Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, en *Cuentos I*, pp. 246-255.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

ofrecía otras capas de lectura, que revelaban tanto la profundidad intolerable de las contradicciones del nuevo orden –el crimen como *enfermedad social*– como expresaba un particular modo de aproximación a la realidad, “modo ruina” o “modo escena del crimen”, que presentaba la estructura narrativa particular: la estructura del enigma, del *secreto*. Una estructura que, como ya vimos, Benjamin calificara de “inquietante”,² señalando hacia este hecho como núcleo problemático determinante de la imagen fotográfica que venía a expresar una suerte de *dificultad*, una fricción o rugosidad en la correlación de lo visual y lo enunciable.

Lo que el mito policial venía a expresar era la estructura contradictoria sobre la que se cimentaba la mirada positivista, pues proyectaba una zona de sombra que irrumpía en el proceso de iluminación, de reticulación, de transparencia y de conquista del espacio del proyecto burgués. Una mancha en la articulación orgánica de la narración. Pues la escena del crimen como condición de la mirada no suponía ya tan sólo –igual que lo es una fotografía– una modalidad de relato basado en la ruina, al que hemos *llegado tarde*, construido hacia atrás en función de un *interfuit*, de una huella, del rastro de una presencia, de un *haber estado ahí*. No sólo se construía como *testimonio* de un acontecimiento, de algo que tuvo lugar, –un crimen, por supuesto– sino que era, además, el medio mismo de la denegación, de la generación del suspense, donde el sentido se denegaba, donde el *enunciable* se resistía al lenguaje, y se escurría entre las líneas de codificación. Veamos entonces, a la luz de nuestras indagaciones a lo largo de este epígrafe entorno a esa máquina de identificación, como esta forma de lo incodificable, esa sombra sobre el mapa se desliza sobre el rostro de un *otro* imposible de codificar.

Pero debemos ir por partes, y reparar en que el hecho central desencadenante de nuestro relato responde a la máquina identitaria analizada a lo largo de estos epígrafes, pues es, precisamente, el *deseo codificador del otro*. La necesidad de elaboración de una *cartografía del otro* que, decimos, forma una parte esencial de la máquina de control propia de la sociedad disciplinaria moderna y sus técnicas de *biopoder*.

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, p. 31.

El protagonista de la historia de Poe, mirando desde una ventana de un café londinense al anochecer, se dedica, con la pasión positivista del buen botánico, como buen *flâneur*, a *catalogar los rostros* de la muchedumbre noctámbula. Pero el gatillo de la historia, lo que arrastrará al protagonista desde su visión algo estática y exterior hacia una persecución cinematográfica en el terrible interior del flujo en movimiento de la multitud, es *la visión fugaz* del rostro de un anciano que contiene *algo inexpresable*, que se muestra en una irreductibilidad casi demoníaca, no humana, antes de desaparecer en el tráfigo de la multitud noctámbula del Londres. Este es el pasaje:

Los extraños efectos de la luz me obligaron a examinar individualmente las caras de la gente y, aunque la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro, me pareció que, en mi singular disposición de ánimo, era capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada.

Pegada la frente a los cristales, ocupábame en observar la multitud, cuando de pronto se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. Jamás había visto nada que se pareciese remotamente a esa expresión. Me acuerdo de que, al contemplarla, mi primer pensamiento fue que, si Retzch la hubiera visto, la hubiera preferido a sus propias encarnaciones pictóricas del demonio. Mientras procuraba, en el breve instante de mi observación, analizar el sentido de lo que había experimentado, crecieron confusa y paradójicamente en mi cerebro las ideas de enorme capacidad mental, cautela, penuria, avaricia, frialdad, malicia, sed de sangre, triunfo, alborozo, terror excesivo, y de intensa, suprema desesperación. “¡Qué extraordinaria historia está escrita en ese pecho!”, me dije. Nació en mí un ardiente deseo de no perder de vista a aquel hombre, de saber más sobre él. Poniéndome rápidamente el abrigo y tomando sombrero y bastón, salí a la calle y me abrí paso entre la multitud en la dirección que le había visto tomar, pues ya había desaparecido.³

³ Edgar Allan Poe, *Op. cit.*, pp. 251-252.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

El héroe, –dotado, como se nos explica anteriormente en el relato, de una especie de *videncia* que roza lo que ahora tomaríamos como “superpoderes”, sensibilidad especial propiciada por un largo periodo de enfermedad en el que ha estado cercano a la muerte– es capaz de *leer* casi instantáneamente, con *ojo clínico*, de un sólo vistazo, en el “breve intervalo de una mirada”, las historias que “el tiempo ha escrito” sobre los rostros que pasan ante la ventana, como los fotogramas en fuga de una película.

Es precisamente este *modo de acceso al otro en virtud de una instantaneidad*, de un corte o fragmento tomado del fluir de la realidad, lo que precipita el relato hacia un vórtice de suspense. Modo fotográfico, modo *flâneur*, modo que describía Benjamin, como ya dijimos anteriormente, cuando relataba cómo en medio de la masa anónima, el hombre había devenido *extraño* para sus semejantes. Se transformaba así profundamente la forma de relación entre los individuos, que pasó forzosamente al dominio puro de lo visual y lo instantáneo.⁴

Observemos cómo el vistazo, el ojo clínico del *mirón-detective* se tropieza con algo que no puede codificar. En esa instantánea de la historia de Poe se ha colado algo que escapa a la enunciación, que la deniega, algo que no puede ser tipificado por el detective. Desvelar el secreto, leer, iluminar esa zona de sombra que se resiste a ser enunciada, que carece de leyenda, será el anhelo, la pulsión codificadora *del flâneur-detective*. Construir una historia *del otro*, desvelar su secreto por terrible o extraordinario que pueda ser. He aquí la paradoja que cimienta el relato detectivesco; el crimen es insoportable, intolerable, pero lo es en cuanto a que *es secreto, mientras es secreto*, pues, como hemos visto, el *crimen*, sea tipificado y conducido a través de la delincuencia, o estatizado a través de la literatura, funciona como fondo estable y legible, forma parte de la estructura bipolar sobre la que reposa el orden. Recordemos del mismo modo, cómo los retratos de la National Gallery tenían su correlato en los archivos de la policía, dos identidades para definir al sujeto, una la sombra de la otra.

⁴ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, p. 52.

Poe nos revela cómo el crimen último e imperdonable es el *secreto*, un secreto que se expresa a través de la irreductibilidad de la totalidad de lo visible al enunciado. Será éste el núcleo central que de vida a ese modelo narrativo, que viene a operar una apertura, a ofrecer una resistencia, a expresar la imposibilidad de que la potencia se agote en el acto narrativo, de que no quede zona por iluminar, de que el significado sea diáfano.

Es en este punto donde nos asalta necesariamente una pregunta, que nos interroga sobre la posible familiaridad de esta irreductibilidad de lo visible al texto y aquella idea del “visual prelingüístico”, o “lenguaje universal” anteriormente expuesta, que el discurso burgués sobre la fotografía encumbraba y utilizaba como herramienta esencial de la operación humanista, y que no dejaba de ser una manipulación más del programa imperialista y su plan normalizador. Era éste, recordemos, un fascismo más que funcionaba fundamentalmente como cortina de humo sobre el crimen cometido desde el poder, sobre la expoliación a gran escala y sus crímenes, ejercida por el colonialismo y el imperialismo. El discurso filántropo y humanista que apelaba a una “esencia visual” por encima del lenguaje, era tan sólo una herramienta ideológica que servía como distracción, que formaba parte del espectáculo, que enmascaraba, utilizando una expresión de Foucault, una “delincuencia de arriba”,⁵ una criminalidad de índole diferente. ¿A qué apunta por tanto dicha irreductibilidad de lo visible al texto, dentro de esa condición de la mirada que hemos denominado *escena del crimen*?

En respuesta a esta pregunta pensamos que, si bien aparentemente pueda advertirse una coincidencia en la idea de ese “visual puro” anterior al lenguaje, dicha coincidencia es sólo aparente, pues este régimen visual y narrativo basado en el secreto y la suspensión, en la denegación del enunciado, no comulga en absoluto con el discurso de la *autonomía de lo fotográfico* –en palabras de Sekula, ese “santo grial fotográfico” sostenido por los discursos burgueses en torno a la fotografía.⁶ Si la operación humanista burguesa es meramente “regresiva”, y su discurso se sitúa

⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 294.

⁶ Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

pretendidamente en una idílica y falsa anterioridad al lenguaje, que no es más que un apelación a una sentimentalidad burda, y la inmersión en el espectáculo, por el contrario, la denegación o suspensión lingüística propia del modo de aprehensión temporal que tratamos de describir posee una índole bien diferente, que constituye una parte esencial de la propia problemática del lenguaje. Hacemos, con esta afirmación, referencia a toda una enorme tradición *apofática* del discurso,⁷ que Jaques Derrida describiera con relación a la idea de la *visión muda*, de lo inefable o inaccesible al habla, de la suspensión, la denegación y el secreto, movimientos de oscilación que forman parte intrínseca del lenguaje y que sin duda llevan *más allá* la estructura predicativa.⁸

Tras haber hecho esta puntualización que creíamos necesaria, centrémonos ahora en esa imagen ofrecida por el relato; retrato callejero, fotografía instantánea que nos brinda el protagonista de Poe, nuestro detective “botanizando el asfalto”, dotado, casi como un superhéroe, de penetrantes poderes de fisonomista. *Es el rostro* del anciano el que contiene, precisamente, este “núcleo criminal”: vórtice oscuro, potencia negra que apela a lo ininteligible, a lo inefable, que es irreductible a una significación o a un enunciado. Algo se abre en ese rostro que lo dota –utilizando términos de Deleuze y Guattari– de un cierto *devenir-animal*, de un *devenir-clandestino*.⁹ Si el rostro se había convertido en mapa social, pareciera que éste no pudiera quedar fijado en “la foto”, como si sus rasgos escaparan toda línea, a toda codificación, como si deshiciera toda posible tipificación.

Hemos visto a lo largo de epígrafes anteriores cómo la operación de hacer rostro –o de “rostridad”–¹⁰ había adquirido, bajo la influencia de la

⁷ Adjetivo derivado de la palabra *apofatismo* que viene del verbo *apofasko* = *apófemo*, que significa “negar”. Ordinariamente se usa para designar a la denominada “teología negativa”, basada en la atribución negativa como modo de aproximación a Dios.

⁸ Jaques Derrida, “Cómo no hablar. Denegaciones”, *Cómo hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 13-58.

⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994.

¹⁰ Deleuze y Guattari señalan el modo en que el rostro –o la operación de “hacer rostro”, de “rostridad”– es una política, una producción social que responde en gran parte a las necesidades del poder. Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Año cero-rostridad”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp. 173-194.

imagen técnica, una nueva significación, en conjunción con los dispositivos normalizadores del poder. Ahora, este otro aspecto del *flâneur* que nos presenta Poe, como criminal, enloquecido, representado bajo la figura de un viejo-demente, o un viejo-demoníaco, escapa a la operación codificadora, a la máquina rostrificadora que pone en marcha el propio protagonista del relato. Este viejo se sustrae al rostro, lo deshace; como si existiera una imposibilidad de enfocararlo, sus ojos opacos no son capaces de devolver la mirada. Tal y como citábamos en el punto 2.1.1 su rostro es “como un libro que no se deja leer”. De este modo el viejo no es más que un presente continuo y demente, un zombie, un yonkie adicto a la luz y a la multitud. “Deshacer el rostro no es nada sencillo, se puede caer en la locura”.¹¹

Será precisamente el rostro del viejo, en el momento en que el detective logra *encararse* con el criminal el que nos revele la esencia del crimen, para mostrarnos que la verdadera naturaleza, su arquetipo más profundo, su genio, es lo que queda inexpresado. El esfuerzo del detective no va a ninguna parte, no es capaz de articular ninguna respuesta. Su recorrido es circular –espacial, temporal y filosóficamente– es una vuelta al lugar donde todo empezó. El relato acaba con el fin de la persecución y la rendición del detective, siendo su único descubrimiento el reconocimiento de la forma del misterio. Recordemos aquí la cita del último párrafo del relato, que ya incluíamos en el epígrafe 2.1.1. , ahora algo ampliada:

Y cuando llegaron las sombras de la segunda noche, y yo me sentía cansado a morir, enfrenté al errabundo y me detuve, mirándolo fijamente en la cara. Sin reparar en mí, reanudó su solemne paseo, mientras yo, cesando de perseguirlo, me quedaba sumido en su contemplación.

–Este viejo –dije por fin– representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el *hombre de la multitud*. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el Hortulus Animae y quizás sea una de las grandes mercedes de Dios el que “er lässt sich nicht lesen”.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 191.

¹² Edgar Allan Poe, *Op. cit.*, p. 256.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Si, tal y como ya decíamos con anterioridad, el “núcleo criminal” que propone Poe es una pura fuerza potencial de significados, es sobre el rostro del anciano, sobre su identidad, donde dicha potencia se abre como un vórtice, impidiendo que las líneas de codificación lo organicen. El viejo es un libro, sí, pero uno *horrible*, uno “que no se deja leer”. A través de ese *vórtice ciego* entrevemos una luz negra, como apertura a la infinita potencia de significación. Alberga esta concepción, sin duda, un programa subversivo, aquel que, como señalaba Deleuze, trata de “deshacer el lenguaje como toma del poder, hacerle tartamudear (...), descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser “ideas justas” para extraer de ellas, justamente, ideas”.¹³ Deshacer el lenguaje, o *casi* deshacerlo: suspenderlo, denegararlo y señalar la impotencia última de la leyenda, la ineffectividad de la enunciación.

Es tal vez de este modo, a través de esta apertura de sombra sobre el rostro, sobre la construcción de subjetividad, a través de la invalidación de las líneas de codificación, como le es dado al *flâneur* encararse con su otro, momento especular de la revelación, para así comprender su propio fracaso, su necesaria rendición, la inutilidad de su empresa. De vuelta al cero, a la potencia del vórtice negro, en el rostro o en una pared –recordemos aquí el epígrafe 1.4., que titulábamos “La *imagen cero*”. Sobre ese rostro de ojos opacos, ningún nombre posible, sólo una tachadura, una huella borrada de algo que el tiempo una vez escribió, pero que resulta ya ilegible; sólo cenizas. “Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo”.¹⁴ Es de este modo cómo el *flâneur*, en esta extraña persecución que muestra la estructura particular del deseo y sus trayectorias, toda una afirmación del desplazamiento y el aplazamiento, finalmente, cara a cara con su otro, convertidos perseguido y perseguidor en espejo el uno del otro, puede ser aquel que *es testigo*.

¹³ Gilles Deleuze, “Tres preguntas sobre seis por dos (Godard)”, *Conversaciones. 1972-1990*, p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

2.2.3.4. EL TESTIGO

Pero ¿qué significa ser testigo?, ¿quién es el testigo? Ya en el epígrafe 1.3.1. y 1.3.2. anticipábamos esta noción, refiriéndonos al modo en que se articulaba la que, utilizando un término deleuziano, *denominábamos imagen-recuerdo*. En ellos analizábamos el mecanismo de la memoria, que suponía una ruptura de la linealidad narrativa, cuya estructura se hacía acodada, donde las bifurcaciones mostraban la irreductibilidad potencial del enunciable a los testimonios, al texto que acompaña a la imagen, a las hipótesis del detective. Señalábamos ya la relación intrínseca de este modelo narrativo con el relato detectivesco.

Era en esta estructura narrativa particular, plegada, fragmentada, en ruinas, donde surgía un nuevo elemento que se sumaba al análisis de Deleuze, *el testigo* como elemento cinematográfico puro, como conciencia de la bifurcación. Es la irreductible diversidad de las hipótesis el fondo, la que generará este relato plegado, fragmentado, bifurcado, que responde a la complejidad de la red del tiempo y todos sus recorridos posibles, conciencia cinematográfica en la que la figura del testigo, su *memoria atenta*, será capaz de hacer la pregunta: “¿qué ha pasado? ¿qué ha ocurrido para llegar a esto?”, añadiendo una nueva capa de lectura al acontecimiento, abriendo su tiempo de lectura.

La trama temporal específica propia del relato detectivesco –que es la que se daba de manera indisociable tanto en el cine como en la fotografía– venía por tanto a expresarse en una *imagen-tiempo* consciente de su bifurcación, de la irreductibilidad de las hipótesis. El testigo de este modo será un personaje que, consciente de la bifurcación, de los recodos del relato, otorgará al conjunto un valor *plenamente cinematográfico*.¹

¹ Gilles Deleuze, “Del recuerdo a los sueños”, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 77.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Observemos cómo en esta operación, nuestro *flâneur*, al encararse con su otro, al mirar cara a cara al *crimen* en su esencia, sin duda ha sufrido una transformación. Y se trata de una transformación que está latente desde sus orígenes mismos, en este relato de Poe que funda la figura del *flâneur* y el propio relato policial. De ser mero instrumento del proyecto de transparencia e hipervisibilidad, de la máquina de codificación del poder, a constituir una figura compleja, que refleja paradójicamente dicho proyecto. Si la figura del criminal termina solapándose con su contrario, el detective, de este acto especular, narcisista, de este *encaramiento* surge una tercera figura. Se trata del *testigo*, que forma una parte indisociable de toda escena del crimen, una pieza esencial en la historia policial.² Un testigo que ha dejado de ser mera extensión del detective –del panóptico y de ese ojo de control social generado a través de la mirada del otro– y que es capaz de convertirse en algo nuevo.

Nuestro *flâneur* ahora sí podría ser aquel *espía revolucionario*, que describiera Sekula rememorando la *Pequeña historia de la fotografía* de Benjamin.³ Ello sólo podía ocurrir desde la toma de conciencia de su otro, desde su reconocimiento del crimen, es decir, de la diferencia, que escapa a la operación subjetivadora, a la *máquina de rostridad*, pero también desde la revelación del *crimen del tiempo*, de la conciencia de su bifurcación, de su apertura a la multiplicidad de significados potenciales.

Para terminar, en relación con esta idea del *crimen del tiempo* no podemos dejar de mencionar la notación que hace Vilém Flusser en su obra *Una filosofía de la fotografía* en torno a la raíz del término *crimen*. Dice así:

El verbo griego *Krinein* se corresponde en castellano con “dividir”, “separar” o “romper”. Reconocemos este verbo en sustantivos como criterio, crisis, crítica o criminalidad. Captamos mejor su significado si lo traducimos en lugar de por “dividir”, “separar”, o “quebrar”, por “juzgar”, “decidir” o

² Cabe reseñar en este punto una anécdota narrada por un funcionario del poder judicial en Canarias, que con la sentencia “siempre hay un mago mirando”, señalaba la constante presencia en cualquier escenario posible del testigo, de esa mirada consciente que es capaz de recordar.

³ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, p. 181.

“delinquir”. Se trata de una acción que parte en dos, divide, separa o rompe unidades; de una duda acerca de las unidades. No una duda cualquiera, sino una duda valorativa, crítica, criminal.⁴

Por tanto, crimen, división, bifurcación, discernimiento, crítica, son conceptos que ostentan una relación de contigüidad. Ya sólo será posible reconstruir la complejidad de la red del tiempo y de todos sus circuitos coexistentes apelando a la memoria, a una *imagen-recuerdo*, al testigo del crimen. Y será ahora este testimonio el que sea capaz de oponerse a los textos autoritarios segregados por el poder, al que, tal y como señalábamos en el epígrafe 1.3.3., le es dado expandir un tiempo crítico de lectura. “No todos los realismos entran dentro del ámbito policial”, dirá Sekula, “nuestro problema, como artistas e intelectuales que vivimos cerca, pero no en el centro, de un sistema global de poder, será ayudar a evitar la supresión de ese testimonio por parte de textos más autoritarios y oficiales”.⁵

⁴ Vilém Flusser, “Criterios-crisis-crítica, 1984”, *Una filosofía de la fotografía*, p. 131.

⁵ Allan Sekula, *Op. cit.* p. 184.

2.3. *CORPUS DELICTI*: EL CADÁVER O LA PRESENCIA MUDA

En este punto quisiéramos abordar un último elemento que nos parece esencial en el análisis de la escena del crimen. Si hablamos del detective, del criminal, y finalmente del testigo, nos falta, sin duda, fijar ahora nuestra atención en el cuerpo del delito, en ese cadáver, sin el cual no habría crimen, ni tampoco relato policial.

Pero ya habíamos hablado de cadáveres. Recordemos cómo en el punto 2.1.2., dedicado al análisis de *Blow-Up*, el cadáver era el hallazgo del *flâneur*, el resultado final de su viaje adentro de la imagen, de su inmersión total. También en el epígrafe 2.2.2., motivados por el análisis de Benjamin, y amparados por las observaciones de Foucault en torno a los orígenes de la mirada médica, desarrollamos la idea de un *ojo forense*. Con este término veníamos a resumir el modo en que se desplegaban las potencias instrumentales de la visión, rastreando para ello los orígenes de ese movimiento *macro*, de inmersión, esa *visión táctil* a la que hemos tratado de acercarnos a lo largo de esta investigación. Si, tal y como dijimos, Benjamin señaló la relación íntima de la visión operativa, forense, con el medio fotográfico y cinematográfico, sería más tarde Roland Barthes quien denominaría al fotógrafo *operator*,¹ haciendo hincapié en este aspecto instrumental que traía consigo una visión sobrehumana, o posthumana, de un ojo que se adentra en *el cuerpo del delito* para reconstruir el sentido, para restaurar el orden y la organicidad perdidas.

El cadáver, recordemos, abría un espacio discursivo a la mirada clínica, que venía a ser el del *interior revelado*. La anatomía patológica, como *técnica del cadáver*, se dirigía hacia el dominio conceptual de la muerte; la enfermedad se había desprendido así de la metafísica del mal que

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 38-40.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

la había acompañado, hallando en la visibilidad de la muerte una forma plena. La mirada clínica, posada sobre el individuo y el lenguaje de la destrucción, reposaba sobre el fondo estable y visible de la muerte, constituyéndose, a la vez que en condición histórica de la medicina, en una estructura particular que articulaba espacio, lenguaje y muerte.

Revés negro del cuerpo, densidad insistente que abría un espesor maravilloso a la percepción. El mundo sordo de las entrañas desafiaba la mirada y el lenguaje, resistía esa mirada que es lenguaje, vía de la nueva claridad propia del ojo moderno. Recordemos además cómo este *Ojo que habla*, encontraba su verdad última en la liberación de la estructura del *secreto*, que venía a expresar la descomposición de la enunciación y la irreductibilidad del espesor de lo visible.

De este modo, la *mirada forense* chocaba con la estructura tangible, densa e irreductible del despojo, del cadáver en descomposición. Piedra negra, fondo impenetrable por sentido alguno, por claridad alguna. Y así, como vimos en el epígrafe anterior, del mismo modo que nuestro *flâneur*-detective chocaba con la opacidad impenetrable del rostro del crimen del hombre de la multitud, el médico-cirujano se hundía en una *realidad-cadáver* que a la postre, igual que en el relato de Poe, *no se deja leer*.

Pero quisiéramos ahora preguntarnos ¿qué es entonces el cadáver, ese elemento que forma una parte esencial del escenario del crimen?, ¿cómo funciona dentro de ese modelo temporal y narrativo, así como del contexto cultural que esta noción resume?. En *Blow-Up*, el cadáver es el gatillo de la desintegración. Primero mancha en la emulsión fotográfica para luego, paulatinamente, revelarse como cuerpo, en la escena más célebre del film, la escena de ampliación. Ese cadáver asomando entre los arbustos de Maryon Park, surgido desde lo informe, desde las sombras y las luces de los granos de plata, en virtud del poder inmersivo del ojo capaz de adentrarse, de amplificar el detalle, arrastra al protagonista a una vorágine de disgregación y sinsentido. Esta *mancha-cadáver* es el hallazgo del *flâneur*; el resultado extremo de su abismarse en la imagen: la forma de la descomposición, de la ilegibilidad.

El cadáver es, además, lo que no devuelve la mirada. En su horizontalidad siempre es más pies que cabeza, cara u ojos. De un cadáver vemos sus piernas ciegas asomando (de debajo de la sábana, de entre los matorrales). Tropezamos con ellas. Y si el *flâneur* en su deambular ansía que *las cosas le miren*, el cadáver es un traspies en su marcha. El cadáver, “ese soporte biológico de lo humano cuando la vida ha dejado de habitarlo” es “un ente intolerable”, precisamente porque se encuentra “en el límite de toda trama narrativa, y por ello inquietantemente vacío de significado”.² Agujero negro que sustrae el sentido. La corrupción del cuerpo, sin duda cuestiona y redibuja las fronteras que se establecen entre lo humano y lo inhumano, pero sobre todo supone el triunfo de un cuerpo asubjetivo, desorganizado, la victoria de una inquietante *presencia neutra*, sobre la mente, la razón y el lenguaje orgánico. Y si en el relato de Poe, el viejo es incapaz de devolver la mirada, de mirar a la cara del protagonista, es porque no es otra cosa que un *zombie*, un cadáver que se mueve entre los vivos. Una presencia que pertenece a la región demoníaca, tal y como es descrita al comienzo por el narrador.³ El cadáver destila la potencia de muerte, la imagen en su grado cero, recordemos, aquella *victoria sobre el sol* que invocaba Malévich.⁴

Es Maurice Blanchot, en un texto titulado “Las dos versiones de lo imaginario” (1955),⁵ quien asocia de manera directa el concepto de *imagen* con el vocablo *cadáver*. Decir que la *extrañeza cadavérica* se corresponde, se asemeja a la imagen, es expresar que ésta es un pliegue, un resto, un despojo, un guiñapo. El cadáver, dice Blanchot, resto mortal, destila una

² José Miguel G. Cortés, “Cindy Sherman: el rostro de lo abyecto”, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Direcció General de Museus i Bellas Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1996, p. 195.

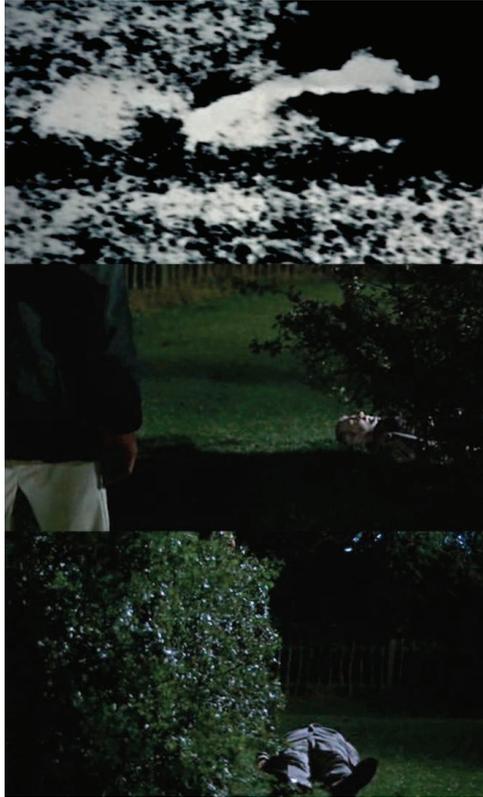
³ “Jamás había visto nada que se pareciera remotamente a esa expresión. Me acuerdo de que, al contemplarla, mi primer pensamiento fue que, si Retzch la hubiera visto, la hubiera preferido a sus propias encarnaciones pictóricas del demonio”. *Cit.* Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud” *Cuentos I*, p. 251.

⁴ Tal y como señalábamos en el punto 1.4., éste era el título de la ópera suprematista de la cual Malévich realizó los decorados, de entre cuyos bocetos surgió su “cuadrado negro”. La temática de la ópera trataba sobre el velamiento de la luz, del sentido, siendo “la victoria” el *grado cero* de la imagen.

⁵ Maurice Blanchot, “las dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 243.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

radical extrañeza, una soledad absoluta, una pasividad inalcanzable, que no encuentra lugar, ni tampoco sentido.



Fotogramas de *Blow-Up*. El hallazgo del cadáver. Arriba: mancha- cadáver en la ampliación fotográfica. Abajo: escena nocturna en Maryon Park

Del mismo modo, la imagen no tiene nada que ver con la significación o el sentido vinculados a la existencia del mundo; está originalmente ligada a la extrañeza elemental y a la informe pesadez del ser presente en la ausencia. La imagen no nos da el sentido del objeto, ni tampoco nos revela su verdad o propósito oculto, no nos ayuda a comprenderlo, sea en un nivel conceptual o analógico. La imagen nos expone *el objeto desnudo*, mudo: fuera de sus sentidos, sus usos, su entorno. Del mismo modo que “el cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de

su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro”.⁶ *¿A qué se parece el cadáver?* se pregunta Blanchot, para responder: *a nada*. La imagen nos entrega, también *una semejanza desfigurada*: un cadáver, un *zombie*. El objeto desfigurado por la imagen no se parece a nada, o mejor *se parece a la nada*.

Pero volvamos a nuestro escenario del crimen. Si podemos pensar que el cadáver es a menudo –al menos en una historia policial– la evidencia del crimen como la trasgresión o ruptura del orden social, de la ley, del texto (el cadáver como *el cuerpo del delito*), incluso escindido de este contexto policial, el cadáver siempre alberga en sí el “crimen”, tal y como hemos abordado esta noción en puntos anteriores –a saber, como lo que *se resiste a un enunciado*– ya que cadáver encarna, más que ninguna otra cosa en el mundo, la pasividad absoluta, la indiferencia total y la desarticulación del sentido. Pero además, si el *crimen* como trasgresión de la ley es *enfermedad* del cuerpo social, en cierto sentido la enfermedad biológica es *crimen* en el cuerpo individual, y de alguna manera todo médico cirujano es policía forense. No porque la enfermedad cause la muerte –por decirlo burdamente, *asesine al cuerpo*–, sino más bien porque es fisura por la que la muerte se manifiesta, como telón de fondo del lenguaje, como descomposición del texto, como ilegibilidad. El cadáver en sí, por tanto, siempre es *crimen*, pues supone la desintegración del enunciado, el sentido que se escapa al lenguaje, la descomposición. Espesor visual, pasividad de una forma que representa la ausencia de forma. La presencia cadavérica, que es para nosotros la de lo desconocido, guarda con el mundo las relaciones de una imagen; posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de ella, la transforma enteramente en sombra. El cadáver, como la imagen, es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella:

El hombre está hecho a su imagen: es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica. Pero, ante todo, la fórmula debe ser entendida así: *el hombre es deshecho según su imagen*. La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el

⁶ *Ibid.*, p. 247.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La imagen de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse.⁷

Presencia muda, cuerpo del delito. Igual que el cadáver, la imagen será, a la postre, un signo vacío. *Nada que decir* de él, *nada que leer* en él. Si bien el texto de Blanchot habla de imagen como categoría general, debemos centrarnos en particular en la imagen fotográfica, en ese corte inmóvil que, como vimos en el punto 1.2.2., no sólo modificó en profundidad el mecanismo de fijación de la memoria sino que, con su plan de automatismo, su carácter instantáneo, desató un nuevo poder de penetración en lo real. En este sentido quisiéramos anotar brevemente el modo en que Rosalind Krauss profundiza en el carácter *indicial* de la imagen fotográfica –como huella, registro o sombra proyectada por la luz sobre la superficie fotosensible.⁸ Krauss analiza el funcionamiento estructural del índice como signo que, actuando como un desplazador del significado lleva a cabo un *vaciamiento* del lenguaje articulado. Del mismo modo que en el lenguaje verbal hay ciertas partículas que sirven para señalar a otro lugar, para producir un desplazamiento (*allí, tú, yo, esto, aquello...*), signos vacíos que señalan cuando un acto enunciativo les provee de un objeto referencial, el carácter indicial de la fotografía abre una posibilidad visual a este *estatuto de lo inarticulado*.

El dedo que señala –recordemos cómo en el epígrafe 2.2.2. ya habíamos hablado de el *dedo índice* como mecanismo de la *visión táctil* propia del *ojo forense*– siempre señala a otra parte, a otro lugar, señala *al otro del sentido*; su significado nunca termina de fijarse, permanece como enunciado suspendido. La fotografía, señala Krauss, al capturar de manera automática, instantánea, un “trozo del mundo”, “en bloque”, acto radical del registro, desviará el proceso de elaboración de sentido hacia el suplemento que constituye el pie de foto:

⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸ Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, p. 76.

La relación de la fotografía con el pie de foto, con el texto explicativo, una relación que para Roland Barthes no es de naturaleza contingente sino estructural, nos revela una oposición entre este tipo de producción de signos que va contracorriente a la sensación de presencia que casi de forma automática la fotografía crea. Porque si realmente se trata de una presencia, es una presencia muda, no mediatizada por los procesos de simbolización y organización interna propias del trabajo de creación de las artes miméticas “nobles” como la pintura, el dibujo y la escultura.⁹

Este hecho responde a lo que Krauss denomina *estatuto semiótico de huella*;¹⁰ su estructura revela un movimiento que a la postre pone en evidencia la vacuidad del lenguaje. Fuerza del desplazamiento. El corte inmóvil de la imagen fotográfica es precisamente, por su carácter de *índice*, pura potencia de *des-plazamiento*, de *a-plazamiento*. Es, por ello, más cadáver que ninguna otra imagen, pues, como dice Blanchot, “la imagen fija no tiene reposo”. La imagen, igual que el despojo o el cadáver, es “la posición de lo que permanece porque le falta el lugar”. Sabemos que el cadáver, igual que el corte fotográfico, no reposa nunca en su inmovilidad tranquila y segura. “Arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él, y en esta disolución ataca, aún para nosotros que quedamos, la posibilidad de una *residencia*”.¹¹

Desde luego, este trasfondo funerario de la imagen fotográfica ha sido ampliamente analizado en el discurso de la crítica fotográfica.¹² No deseáramos, sin embargo, detenernos demasiado en esta *genealogía fúnebre* que tanto podría dar que decir; tan sólo constatar que ese algo terrible que hay en toda fotografía no es otra cosa que el cadáver, el retorno de lo muerto. Si hemos querido esbozar, apoyados en Barthes, Krauss o Blanchot, una relación entre el cadáver y la imagen, ha sido, primeramente para profundizar en ese elemento de irreductibilidad del espesor de lo visible, que la nueva potencia de penetración de la visión pudo revelar con plenitud.

⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 248.

¹² Sin ir más lejos por Roland Barthes, Susan Sontag, Rosalind Krauss o Paul Virilio, entre otros muchos.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Hay, sin embargo, un párrafo de *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, que nos resulta especialmente útil para precisar esta idea del “retorno de lo muerto”. Dice Barthes:

Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional. Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la “crisis de muerte” que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la Muerte con la nueva imagen. Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte. (...) Con la Fotografía entramos en la *Muerte llana*. Un día, a la salida de una clase, alguien me dijo: “Habla usted llanamente de la Muerte”. ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad! El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla.¹³

Recordemos, ya en el epígrafe 1.3. hablamos de esta “crisis de la muerte” mencionada por Barthes. Su desaparición en la sociedad moderna como forma ritual que alimentaba el tradicional tejido narrativo comunitario fue descrita por Benjamin; lo que desaparecía, junto con las formas arcaicas de narración era una idea de la eternidad, del monumento, una forma de registro de la memoria, que se transformaba en profundidad con las nuevas formas de conceptualizar el tiempo. Como consecuencia de ello, la muerte como hecho social, investida de valor ritual, se relegó fuera la cotidianeidad, bien creando espacios “profilácticos” alejados de ella, o bien un discurso hedonista de supuesta “eterna juventud” donde la vejez resulta casi irrisoria. La sociedad moderna trató de dar la espalda a esa muerte del pasado, que se hilaba con el tejido comunitario, que formaba parte indisoluble de la narratividad. Esta “crisis de la muerte”, fue más bien una crisis del mecanismo de fijación de la memoria. Una crisis de las formas rituales. La

¹³ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 160-161.

muerte, que no puede relegarse, encontró alojamiento seguro en la imagen, una residencia que ya conocía, encontrando un papel particular dentro del nuevo modelo perceptivo, estableciéndose desde el comienzo como parte sustancial de este escenario del crimen. De este modo, replegada socialmente ahora en la imagen, continuó sirviendo como trasfondo de lo narrativo, tal y como señalara Benjamin.¹⁴ A veces la pudimos ver, filtrándose a través de las fisuras del mundo de brillantes imágenes que nos envolvió.

¹⁴ Walter Benjamin, "El narrador", *Iluminaciones IV*, p. 120.

2.3.1. WEEGEE: LA VISIÓN DEL VACÍO

Sean cuales fueran las satisfacciones que pudiésemos obtener de la imagen fotográfica como documento, es el propio género documental el que parece activar un deseo de información que el mutismo de la fotografía no puede satisfacer. A esta doble sensación de deseo e insuficiencia – parte integrante de la experiencia fotográfica– es a la que remite Walter Benjamin al hablar del momento en el que, hacia finales del siglo XIX, la fotografía empezó a entrar realmente en la conciencia de masas.

Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”¹

Debemos situar ahora el enfoque anteriormente planteado en torno al cadáver dentro de un contexto específico, tomando como objeto la producción fotográfica de Arthur Fellig, más conocido como “Weegee”, famoso fotógrafo norteamericano.² Desde luego es imposible no pensar en Weegee cuando se habla de imagen y cadáveres. Emigrante de origen ucraniano, su profesión inicial como fotógrafo al servicio de la policía, y más tarde como fotoperiodista asentado en Nueva York en los años 30, marcará de manera decisiva el carácter de su producción. Weegee es, sin lugar a dudas, el gran exponente de la imagen criminal en la fotografía estadounidense del siglo XX. Pero quisiéramos aquí acercarnos a él no tanto como parte de una historia de la fotografía –dentro de la cual supone tanto un hito como un participante extravagante y raro– sino, tal y como señala

¹ Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, p. 80.

² “Weegee El Famoso” era como él mismo se autodenominaba y firmaba sus fotos, para promocionarse. Su verdadero nombre era Usher Fellig (1899-1968), que cambió por Arthur cuando llegó a Estados Unidos.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

David Hopkins,³ como un barómetro de las cambiantes formas de subjetividad creadas por las tecnologías de la cultura de masas.



Ride Victim, Weegee, 1940.

Para efectuar nuestra aproximación y situarla correctamente en el *corpus* de esta investigación, nos resulta necesario contextualizar brevemente esta profesión de la cual Weegee es pionero. El rápido desarrollo de la prensa ilustrada en el periodo de entreguerras jugó un papel decisivo dentro del nacimiento de lo que hoy se conoce como *periodismo fotográfico*, una nueva clase de aplicación para el realismo instrumental de la fotografía, que respondía a las necesidades de la naciente sociedad de la información, y al ascenso definitivo de lo que ha venido a denominarse *cuarto poder*, constituido por el dispositivo de los medios de comunicación.

Sin embargo, no se trataba de algo novedoso. Este *cuarto poder*, aquello que Foucault denominara “el reino de la opinión”, hallaba sus inicios en los mismísimos orígenes del pensamiento ilustrado:

³ David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Exit. Imagen y cultura: Delitos y Faltas*. n°1, enero/marzo 2001, p. 49.

Justamente, cuando la Revolución se pregunta por una nueva justicia el resorte para ella será la opinión. Su problema, de nuevo, no ha sido hacer que las gentes fuesen castigadas; sino hacer que ni siquiera puedan actuar mal en la medida en que se sentirían sumergidas, inmersas, en un campo de visibilidad total en el cual la opinión de los otros, la mirada de los otros, el discurso de los otros, les impidan obrar mal o hacer lo que es nocivo. Esto está presente constantemente en los textos de la Revolución.⁴

Resulta extraño pensar cómo la creación de una esfera pública de opinión –que en principio parece implicar comunidad y unidad social– jugaba un papel tan importante en ese engranaje regido por un principio de *visibilidad aislante* descrito por Foucault. La progresiva introducción de la fotografía en las publicaciones propició que la construcción de dicha esfera se basara cada vez en mayor medida en el poder de la imagen; un poder que, aunado con las nuevas técnicas reproductivas, dotaba al espacio social de una transparencia y visibilidad sin precedentes. La gran época dorada del fotoperiodismo, o periodismo fotográfico –de la que Weegee supone casi un arquetipo– tendrá lugar durante el periodo comprendido entre los años veinte y los cincuenta, debido a la influencia de diversos factores, bien de índole técnica –como la innovación de las rotativas, la evolución técnica de las cámaras fotográficas, o la ausencia del televisor, cuyo desarrollo y generalización como industria no llegarían hasta la mitad del siglo–, logística –las nuevas formas de distribución o el número creciente de agencias–, o social –las democracias occidentales generaban un público que exigía información cada vez más actualizada, fiable y veraz, encontrando en el empirismo visual de la fotografía su herramienta ideal. Sin embargo, este ascenso de la preponderancia de la imagen nos colocaba en la antesala de lo que sería más tarde, a finales de los años 60, definido como *sociedad del espectáculo*.⁵

Si Guy Debord describió el desarrollo de la sociedad moderna como un proceso en el que la imagen sustituye a la experiencia directa de la vida, en el que la apariencia reemplaza cualquier viso de vida social auténtica, es

⁴ Michel Foucault, “El ojo del poder”, p. 6.

⁵ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

para señalar el momento histórico en el cual la mercancía consuma la total colonización de la vida social. De este modo, el *espectáculo*, su fase de consumación total en *espectáculo integrado* venía a ser un dispositivo que iba mucho más allá de la mera ascensión del poder de las imágenes en la constitución de esfera pública, o del hecho de su recepción pasiva por parte del público-consumidor; constituía en cambio una forma de *relación social* entre la gente, una relación mediada por imágenes. Así, aquella idea de *visibilidad aislante* unida al poder por transparencia, poder por *hipervisibilidad*, adquiriría un nuevo y sutil matiz bajo la óptica de Debord, que veía tras ello la consecuencia de la mercantización de todas las relaciones de la vida.

Mucho más allá de cualquier idea de propaganda a través de los medios de comunicación, entendidos como un *añadido del mundo*, el espectáculo suponía un proceso inmersivo y complejo, en el que la imagen se apoderaba de la actividad social al completo, en el que la realidad acababa convirtiéndose en imagen, de la que los individuos aislados eran meros consumidores. Era esta “producción social de realidad” la que podía devolver, en cierto modo –de una forma sin duda degradada– la *unidad arrebatada* en una sociedad de individuos atomizados por el poder.

No cabe duda de que un factor que determinará en gran medida el éxito social de Weegee, será el hecho de su asunción y entrega completa al funcionamiento de la máquina espectacular mediática. Si este nuevo oficio de fotoperiodista constituía en sí toda una nueva economía que administraba las formas de recepción del acontecimiento, Weegee sabe que éste siempre es, en sí, *una producción*. Y en las grandes ciudades como Nueva York el acontecimiento por excelencia es el crimen; Weegee estaba especializado en asesinatos, hecho que sin duda se derivaba de su primer trabajo como fotógrafo forense al servicio de la policía,⁶ del que pronto se independizó para pasar a vender sus instantáneas sobre homicidios a la prensa. Decían de

⁶ Fotógrafo de la escena del crimen, dentro de una investigación policial. La fotografía forense es otra aplicación más de la fotografía a la criminología y se basa en el estatuto de la imagen como prueba o índice de la realidad. Tan antigua casi como la propia fotografía – recordemos el estatus indicial reclamado por Talbot en su *Lápiz de la Naturaleza* (ver epígrafe 2.2.2) – sus bases como sistema fueron desarrolladas por Alphonse Bertillon en el siglo XIX.

él que era el primero en llegar al escenario del crimen, incluso muchas veces antes que la propia policía.⁷ Al parecer su secreto consistía en poseer una licencia de radio que conectaba con la emisora de la policía. Rastrea cada noche, de manera obsesiva, las calles de Nueva York en un desvencijado coche que se convirtió en su casa, equipado con la emisora y una caja donde guardaba desde el material fotográfico necesario, hasta una máquina de escribir para redactar sobre la marcha sus informes, ropa limpia, cigarrillos o comida. Tenía su residencia en un cuartucho situado en la trasera de los cuarteles de la policía. Se convirtió en “el cronista rojo”; proporcionó a los periódicos, desde 1930 hasta 1940, instantáneas de víctimas de reyertas callejeras cubiertas de sangre, accidentes de tráfico, maleantes y gánsteres, vagos y sin-casa, víctimas de altercados domésticos, multitud de imágenes que reflejaban la vida nocturna de la *ciudad-crimen*, de la *ciudad-noche* y sus desórdenes.⁸

Es evidente que la técnica utilizada por Weegee para tomar sus instantáneas lograba una estética que evocaba el ambiente *noir*,⁹ que tanto en el cine como en la literatura obtenía entonces gran éxito entre el público. Weegee sin duda establecía lazos conscientes con la temática y la atmósfera del *género negro* –propiciada por su iluminación brutal, heredada del expresionismo alemán.¹⁰ Pero esta especie de *conciencia cinematográfica* precedía incluso a su hacer fotográfico. En su autobiografía Weegee relata

⁷ Una de las versiones que se da a la procedencia de su apodo es la similitud fonética en inglés con la palabra “Ouija” la herramienta utilizada por espiritistas para establecer comunicación con los muertos, y adivinar el futuro.

⁸ El trabajo de Weegee –coleccionado ávidamente tanto por museos como por coleccionistas particulares– fue dado a conocer a escala nacional a través de su libro publicado en 1945: *Ciudad Desnuda. Weegee, Naked City*, Essential Books, Nueva York, 1945 (reeditado en 2002 por Da Capo Press). Existe una estupenda colección en línea de muchas de las imágenes aparecidas en *Naked City*, donadas por su viuda, Wilma Wilcox, al colectivo fotográfico y cinematográfico *Amber*. Disponibles en *Amber Online* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.amber-online.com/exhibitions/weegee-collection>> [Consulta: 25-09-2008].

⁹ Sus técnicas estaban estandarizadas para conseguir el máximo contraste tonal en una página de prensa. Una cámara *Speed Graphic* normalmente a diafragma f.16 y 1/200 seg. de exposición, junto con un potente disparo de flash. Cfr. David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, p. 52.

¹⁰ Varios comentaristas han señalado sus afinidades con obras maestras del *film noir*, como “The Big Sleep” de Howard Hawks. David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, p. 54. Cfr. Alain Bergala, “Weegee and Film Noir”, en Miles Barth (ed.), *Weegee’s World*, International Centre of Photography/ Bulfinch Press, Boston/New York, 1997, pp. 69-77.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

cómo antes de ser fotógrafo ejerció como músico de cine (se encargaba del acompañamiento musical de violín en las películas mudas),¹¹ señalando la relación entre la capacidad de jugar con las emociones del público a través de la intensificación de lo visionado por medio de la música, y su futura práctica fotográfica centrada en el *pathos*. “Parece, pues, como si en términos generales, fuera el cine el que sentara las condiciones de la sensibilidad de Weegee”.¹²

Sin embargo, debido al medio en que desarrollaba su práctica, Weegee jugaba a una *baza documental* que quedaba por entonces fuera de las posibilidades del cine y la literatura. Las fotos de Weegee eran portada codiciada en los diarios, y relataban casi “en tiempo real” el acontecimiento ocurrido unas horas antes, durante la noche anterior. Sus historias eran “noticias”. Sus imágenes tenían la caducidad –reducida a 24 horas– del acontecimiento como mercancía. La *negra y deslumbrante luz* de sus fotografías era consumida por ávidos lectores-espectadores, corroborándose así el hecho de que la muerte (del otro) es siempre espectáculo de éxito que alimenta el morbo colectivo. Un morbo que se servía ahora a gran escala, reproducido democráticamente, impreso para las masas en primera página y con todo lujo de detalles. “El asesinato es mi negocio” será el satírico título que Weegee elija dar a su exposición dentro de la *Photo-League*.¹³ Reconocía así de manera cruda y algo cínica su “enfoque de mercado”

¹¹ Cit. David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Cfr. Weegee, Weegee by Weegee*, New York, 1961 (reeditado en 1973), p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 54

¹³ “Weegee: Murder Is My Business” fue exactamente el título de la muestra realizada en la Photo-League en 1941. La *Photo-League* fue la única organización digna de ser mencionada como tal que se ocupó de la fotografía social en EE.UU. Nació de un movimiento internacional de fotografía que tuvo sus orígenes en la escena política radical de finales de los años veinte en Alemania y se extendió a otros países europeos y del otro lado del Atlántico. Su propósito inicial fue proveer imágenes fotográficas y cinematográficas de las huelgas y manifestaciones políticas a la prensa de izquierdas, pero en 1936, en Nueva York, los fotógrafos del grupo se reorganizaron y redirigieron su atención a la documentación de la forma de vida de la clase trabajadora. La Liga, abierta a profesionales y aficionados que aportaban una cuota anual, ofreció un enriquecedor contraste frente a la estética pictorialista abanderada por los clubes, cuyos miembros estaban más interesados en hacer “arte fotográfico” con desnudos, bodegones y escenarios espectaculares. La Photo-League mantuvo abierto un Centro que albergaba espacios para exposiciones y laboratorios, puso en marcha una escuela de fotografía y publicó un “Newsletter” titulado “PhotoNotes”. Su junta directiva incluyó nombres como Berenice Abbot, Robert Disraeli o Paul Strand.

centrado en el *pathos* y la tragedia urbana. Rostros desencajados por el dolor de la tragedia. Carne muerta sobre la calle. Cuerpos dormidos al raso, cubiertos con periódicos, quizás los mismos que mañana exhibirán su cadáver en portada.

Weegee movilizaba las emociones, introducía la violencia y la tragedia en la cotidianidad diurna de la ciudad, al tiempo que marcaba un giro radical con una estética socialmente comprometida, porque en absoluto buscaba ofrecer –como otros fotógrafos de la Depresión– un “testimonio social objetivo”, o un “testimonio crítico” en la línea de la *Photo-Leage*, sino que, más bien, ponía en práctica, en palabras de David Hopkins, “una inmersión en lo social que no ofrece ninguna posición moral o ética clara”.¹⁴ Dicho de otro modo, Weegee “se buscaba la vida” poniendo en práctica lo que sabía hacer, y en este sentido fue, sin duda, participante activo en la formación de un nuevo modo de subjetividad que podríamos calificar como *moralmente equívoco*, que es propio de la cultura de masas.

Recordemos, por otro lado, tal y como relatamos en el epígrafe 2.1.1., el modo en que Foucault señalaba el papel de la “nota roja” en prensa, paralelo a la creación de la literatura policial, como instrumentos del dispositivo moderno de regulación y control de la masa. Era necesaria la difusión de historias criminales que, o bien alejaban a la masa de la idea del crimen presentándolo como algo ajeno y elevado, como una de las *Bellas Artes* –en el caso de la tradicional literatura policial y el crimen elevado a la categoría de actividad intelectual–, o bien, la sumía en el miedo y la sospecha generalizada, justificando y estableciendo la necesidad de mayor control social en aras de la seguridad –en el caso de la crónica de sucesos criminales,¹⁵ y en general en el caso *del género negro*, que tanto en cine como en literatura se centrará, no tanto ya en encumbrar la inteligencia del criminal-detective artista, que era lo propio de las historias de detectives clásicas, sino en reflejar el violento y oscuro mundo del hampa. Pero sobre todo era la prensa la que dotaba de “realidad” a ese mundo criminal y peligroso, el contiguo y fascinante mundo de la noche. La visión de la

¹⁴ David Hopkins, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 292.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

muerte se tornaba de este modo un espectáculo necesario para el poder, que hablaba a los ciudadanos de un mundo de violencia al otro lado de la puerta de su hogar.



Accident, 42nd Street at Third Avenue, 1946, Weegee, 1946 / Joy of Living, Arpil 17, 1942, Weegee, 1942. Detalle de la misma imagen. Derecha inferior: Corpse with Newspapers, Weegee, 1943.

Pero además, es un hecho que Weegee ponía en práctica un mixto que se movía peligrosamente entre la crónica periodística y la simulación pura y dura. Weegee “componía” sus imágenes cambiando elementos de sitio en aras de la expresividad. Es célebre, por ejemplo, el relato –más tarde conocido– sobre el “trucaje” de su famosa fotografía, portada de *Life*, titulada *La crítica*, en la que Weegee y su ayudante Louis Liotta, con el ánimo de dar la noticia de un importante evento que iba a celebrarse en la

ópera, emborracharon a una mujer asidua de un bar cercano, y prepararon el encuentro de ésta con dos ricas e influyentes damas de la sociedad neoyorkina cuando se bajaban de su limusina.¹⁶ Efectivamente, Weegee se adentra en el terreno de la ficción; es capaz de recortar, trucar o preparar la imagen para conseguir lo que su ojo le demanda, para dar al público lo que quiere. Como señala John Perreault,¹⁷ él es a la postre su propia creación, su propia obra, trabajando sin descanso la propia leyenda de Weegee. Así realizará y difundirá innumerables instantáneas de sí mismo en diferentes situaciones,¹⁸ con el objetivo de desarrollar el mito de su genio, de construir su fama. Weegee jugando al póquer con los chicos del periódico *Acme*. Weegee y otros fotógrafos en la comisaría de policía. Weegee en su casucha cerca de los cuarteles de la policía. Weegee como payaso, dando cobertura al circo desde dentro. Weegee “pillado” en un coche celular. Weegee fotografiado con los famosos, con Gregory Peck, Marlene Dietrich, Tony Curtis, o Leslie Caron. Weegee disfrazado como un rey, en la foto hay escrito “a todos mis súbditos”. Y la lista continúa.

Por otro lado, resulta asimismo interesante el modo en que John Perreault articula su crítica a Weegee centrándose en analizar la escritura de Weegee, a Weegee como escritor. Lo que pone en evidencia su oportunismo rastrero es, según el autor, el modo en que utiliza la leyenda manipulándola para su conveniencia, la manera insólita en que utiliza constantemente un estilo en primera persona, autobiográfico, testimonial (“lloré cuando tomé esta foto” o “mi estudio, un camión celular”). Pensamos, sin embargo, que más allá del patente agravio al código deontológico de la profesión, resulta indiscutible que Weegee tiene claro que *es el pie de foto el que ilustra la imagen*, que es el acto enunciativo que acompaña a toda imagen el que la dota de un referente. Es por ello que no duda en cambiarlo a su

¹⁶ “Weegee’s World. Life, Death and the human drama”. *International Center of Photography Midtown* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/>> [Consulta: 02-10-2008].

¹⁷ John Perreault, “Weegee the writer”, *Artopia. John Perreault's art diary. ArtsJournal* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.artsjournal.com/artopia/2004/05/weegee_the_writer.html> [Consulta: 24-09-008].

¹⁸ Imágenes que juegan con el mito de la identidad y su construcción por la imagen, y que por ello pueden recordarnos, en parte, a la obra de Cindy Sherman.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

conveniencia, incluso utiliza distintas leyendas para la misma imagen, en ocasiones diferentes, según sus propósitos.



My Studio, A Patrol Wagon, Weegee, 1938.

Weegee at his typewriter in the trunk of his 1938 "Chevy", Weegee, 1943.

Y del mismo modo que experimenta a la perfección el poder de la leyenda, capaz de proyectar nuevos significados en una misma imagen, a menudo su voz –a través de estas leyendas– evoca esa noción propiamente cinematográfica que definíamos en epígrafes anteriores,¹⁹ a saber, la figura del *testigo*. Ese *testigo* que, como relata David Hopkins para definir los procesos psicológicos de alienación propios del cine, se coloca entre la narración y la audiencia invisible.²⁰

Pero, recordemos, tal y como relatamos en los epígrafes anteriores, que lo que *testimoniaba* sobre todo esta figura, era precisamente la irreductibilidad potencial del enunciable a cualquier “testimonio” o “texto” que dotara la imagen de un único sentido, que dotara a la narración de un desarrollo lineal; el testigo era testigo del *crimen del tiempo*; era la conciencia de la bifurcación, de una estructura que expresaba la complejidad de la red del tiempo y la infinitud de todos sus circuitos posibles. Elemento

¹⁹ Concretamente en el epígrafe 2.2.3.4. y 1.3.1.

²⁰ David Hopkins, *Op. cit.*, pp. 56, 60.

cinematográfico puro, que inauguraba una forma narrativa no lineal basada en la memoria, o más exactamente en una *imagen-recuerdo*. En este sentido, el testigo era capaz de añadir una capa de lectura por encima del carácter coercitivo que albergaba el régimen de la tecnovisualidad, o por decirlo de otro modo, superaba el fascismo desde dentro, era la conciencia que superaba la violencia implícita de la imagen mediática y su *efecto choque* sobre la masa, para juntar en una potencia común “aquello que fuerza a pensar y aquello que piensa”,²¹ para ser capaz de pensar el pensamiento.

Sin embargo, es evidente que en Weegee no emerge *el testigo* en el modo casi utópico en que lo quisimos ver en el epígrafe 2.2.3., como el mirón que trasciende la máquina codificadora del poder, que deja de ser una mera extensión del panóptico o del espectáculo, de ese ojo de control social, para convertirse en algo nuevo. Ese testigo invocado por Weegee tiene mucho más que ver, como indica Hopkins, con el carácter intrusivo e inmersivo de las estructuras alienantes que definen nuestra cultura mediática, cuyo mecanismo psicológico se basa en el desarrollo de procesos de identificación y afección, en los que esa voz subjetiva, en primera persona, juega una baza fundamental.

No obstante, es esto precisamente, que podríamos denominar *flagrante subjetividad*, a modo de *plano subjetivo* sostenido, lo que dota de una lectura particularmente terrible y poderosa el trabajo de Weegee, al mostrarse la naturaleza específicamente intrusiva y a la vez alienante de su estructura, al funcionar como una pieza esencial en la máquina de espectáculo. Weegee es quien moviliza los afectos, quien realiza el “montaje”, quien *hace al mundo cine* incluso antes que la televisión; el que produce ese ensamblaje de lo real que tendrá una vigencia de 24 horas.²²

²¹ Gilles Deleuze, “El pensamiento y el cine”, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 220.

²² Es Deleuze quien señala el modo en que la televisión inaugura un estadio en el que “el mundo se hace cine” o más bien el mundo hace “su” cine, por medio de las imágenes televisivas. Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje. (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones*, pp. 125-126.

2.3.1.1. LO REAL PRODUCIDO. DISPOSITIVOS ESPACIALES CINEMATOGRAFICOS: EL *SET* Y EL *MOVIE THEATRE*

Ya nada llega a los seres humanos, sino que todo llega a la imagen

Serge Daney, *La Rampe*¹

En este punto, quisiéramos profundizar brevemente en esta idea de montaje, de producción de una realidad decantada que hemos distinguido en la producción de Weegee, remitiéndonos a uno de los textos que han servido como hilo conductor en esta investigación. Nos referimos a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de Walter Benjamin, donde el autor se aproxima a la noción de montaje a través de la descripción detallada del funcionamiento una visión troceada que es específica del aparato cinematográfico.

Es dicho *ensamblaje de la realidad* un aspecto que, según Benjamin, define la naturaleza de lo cinematográfico, y resulta la expresión de esa nueva relación del ojo y la realidad, ese nuevo modelo perceptivo al cual nos hemos aproximado a lo largo de este trabajo. Veamos el pasaje de Benjamin:

El rodaje de una película, y especialmente de una película sonora, ofrece aspectos que eran antes completamente inconcebibles. Representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador (a no ser que la disposición de su pupila coincida con la de la cámara). Esta circunstancia hace,

¹ Serge Daney, *La Rampe (Cahier critique 1970-1982)*, Gallimard, París, 1996. Cit. Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones*, p. 125.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

más que cualquier otra, que las semejanzas, que en cierto modo se dan entre una escena en el estudio cinematográfico y en las tablas, resulten superficiales y de poca monta. El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.²

Pérdida del mundo; todo pasa por la imagen, todo llega a la imagen, construida en un espacio escindido, fragmentado. Reparemos en ese nuevo lugar que refiere Benjamin; el del *estudio de cine*; el plató o el *set cinematográfico* tendrán, sin duda, una enorme importancia en ese desplazamiento que implica un nuevo modelo perceptivo. *El mundo se hace cine* y la realidad es un plató, un espacio escindido donde el mecanismo ha penetrado hondamente, donde la naturaleza ha pasado a ser una ilusión de segundo grado, y es tan sólo en diferido, en la *postproducción*, en el montaje cuando la *realidad pura* y a la vez *artificial* que revela el aparato, se muestra a nuestros ojos. Diríamos que tan real y tan pura como un cadáver sobre una mesa de operaciones, algo que estuvo vivo, y que ahora se muestra en diferido, abierto, fragmentado, trucado, ofreciéndonos su piel y su carne; un cadáver para un *ojo forense*.

Tengamos presente, asimismo, cómo esta noción del *lugar escindido* se encontraba ya expuesta en el epígrafe 2.1.2., a través de la visión que nos ofrecía Antonioni en *Blow-up* del parque –mostrando plenamente su extrañamiento, su categoría de “set cinematográfico”, de espacio artificial, penetrado por el mecanismo. El parque era un plano coagulado, arrancado del mundo, doble de sí

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, pp. 42-43.

mismo, un *lugar-fetiché* por completo artificial. Era precisamente éste el lugar del crimen, cuyo núcleo tomaba cuerpo, precisamente, en la forma de un cadáver oculto entre los matorrales, en el cuerpo del delito. Era este el *set cinematográfico* por excelencia, que expresaba la nueva articulación espacial definiendo una nueva relación con el mundo, una nueva correspondencia que acompañará siempre al acto fotográfico de la cámara.

Reparemos en que lo que este escenario conlleva es una complejización de la relación entre las nociones de verdad y ficción, que ya anticipábamos en epígrafe 1.4., dedicado a establecer la relación entre imagen técnica y simulacro. La representación se desplaza al territorio del simulacro, y el secreto de la imagen no debe buscarse en su diferenciación de la realidad, y como consecuencia en su valor representativo, sino por el contrario en su *mirada telescópica* o *microscópica* a la realidad, en su cortocircuito con la real, y finalmente, en la implosión de imagen y realidad. Si la ventana de la representación, el cuadro al que mirar, ha dejado de existir, ahora, la imagen –desligada de su referente real– es, tal y como describíamos en el capítulo primero, una *matriz envolvente*. Expandida, táctil, es capaz incluso de penetrar los cuerpos, de adentrarse en la carne, de remontar los procesos psicológicos que constituyen la subjetividad.

Este profundo cambio cultural efectúa toda una *reorientación de la realidad a las masas* mediante la transformación drástica de las condiciones de la recepción; una mutación que será completamente decisiva para el curso de lo visual, tal y como ya señalábamos al inicio, en el epígrafe 1.1. De este modo, el aparato cinematográfico, además de esa particular configuración espacial definida como *set* o *plató* cinematográfico, desarrollará un dispositivo espacial específico para la recepción masiva, para realizar esa orientación de la realidad a las masas, que integrará a la perfección las condiciones propias de una *imagen-matriz*. Nos referimos, claro está, al espacio uterino y aterciopelado de una sala de cine,³ esos *Movie Theatres* que Weegee, equipado con película infrarroja, reprodujo con insistencia, fijando una vez más su atención en los rostros abstraídos de los espectadores, en las secreciones de sueños y deseo de la masa en trance.

³ Reproducido ahora cada vez con mayor profusión a escala privada a por medio de los sistemas *home cinema*.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN



Lovers with 3-D glasses at the Palace Theatre, negativo infrarrojo, Weegee, 1943.

Girls watching movie, Palace Theater, negativo infrarrojo, Weegee, 1943.

Templo oscuro; *espacio-matriz* del cine donde la multitud, la sociedad anónima, es trasladada para sumergirse, y, de vuelta al útero, *ser en el film*. Pronto llegaría la televisión, para llevar la potencia hipnótica de la luminiscencia de la pantalla y su *realidad decantada* a los hogares, haciendo del todo efectivo aquel colapso de las posiciones pública y privada, del interior y el exterior, que ya describíamos en el epígrafe 2.2.1.

Sin duda, la producción de Weegee presagia ya esta realidad, esta forma de desestabilización culminada por la definitiva intromisión del espectáculo masivo en el entorno doméstico, a causa de la implantación generalizada de la televisión comercial, a partir de los años 50, que vendría a suponer un paso definitivo en la realización del ojo técnico-social inmersivo.

Como señala David Hopkins, algunos teóricos de la cultura han apuntado que este desplazamiento del domino estructural del cine al de la televisión obedece a una trayectoria histórica esencialmente “intrusiva”,⁴ un aspecto que, sin duda, analizando la obra de Weegee y, en general, la figura paradigmática del *flâneur* como emblema de la mirada inmersiva del ojo *técnico-social*, nos resulta enteramente familiar.

⁴ David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, p. 56.

2.3.1.2. LA DOBLE ARTICULACIÓN REALIDAD-FICCIÓN

Desde luego, esta doble articulación *realidad-ficción* que señalamos en la producción de Weegee no resultaba en absoluto novedosa en la historia del medio fotográfico. No hemos de olvidar que, invariablemente, en el curso de su desarrollo, la fotografía traicionó la *vocación documental* que, desde sus inicios, se adhirió a la historia y a los usos del medio. Su supuesta relación privilegiada con lo real alimentada por su alianza con un horizonte de objetividad positivista, amplificó sin duda sus capacidades anestésicas, que propiciaban una recepción totalmente pasiva, acrítica.

Este hecho convirtió a la imagen técnica, durante mucho tiempo, en el principal instrumento para articular lo que Bill Nichols denominaría más tarde “discursos de sobriedad”.¹ Pero la caída de este mito de imparcialidad, la “crisis de los discursos de sobriedad” engarzados al uso documental de la imagen, no llegará al campo discursivo hasta 1970, cuando, tal y como decíamos en el epígrafe 2.1.1., Roland Barthes analizará las fisuras insospechadas en la integridad de lo que, en principio, se había considerado, en virtud de su automatismo, de su capacidad de reproducción mecánica del instante, un “documento de realidad”. Gracias a la toma de conciencia de la peculiar forma de ser de la fotografía, quedaba en evidencia la complejidad estructural de una imagen como objeto de análisis, como mensaje. A la idea barthesiana de paradoja fotográfica,² se sumarían muchas otras voces en el debate de principios de los setenta, que conformarán una concepción generalizada en torno al fenómeno de la fotografía y su ambigüedad como documento.

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.

² Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 13.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Barthes mostraba, a través del análisis de la paradoja, el modo en que *el mensaje sin código* de la fotografía, que se presentaba como análogo mecánico de la realidad, portaba habitualmente una fuerte dosis de información tamizada ideológicamente. Era ésta la razón por la que una misma fotografía de prensa podía servir para “ilustrar” mensajes ideológicos opuestos en distintos periódicos. El pie de foto aportaba el con-texto, fijaba el referente para ese signo vacío que suponía la imagen. Barthes evidenciaba así cómo era el discurso el que ilustraba a la fotografía, en una inversión histórica que señalaba hacia una nueva centralidad de la imagen. Más tarde, en los años 80, será Philippe Dubois,³ quien, entablando un diálogo con Barthes trazará de nuevo el problema, retomando la cuestión de la ambigüedad del documento. La puesta en evidencia del prejuicio de la fotografía como depósito de verdad, la deconstrucción de la conciencia extendida de que una foto supone un testimonio de lo real, hizo recaer necesariamente la sospecha sobre lo mediático, sobre los sistemas de mediación que “informan” de lo real. Una sospecha que se hacía cada vez más inquietante y que evidenciaba cómo un determinado ejercicio de poder político realizaba los grandes *montajes* de la historia, valiéndose de una inmensa constelación mediática para lograr la naturalización de dichos montajes, para conquistar la continuidad de una determinada *producción de realidad*.

Recordemos aquí cómo ya habíamos hablado de este aspecto en el epígrafe 1.6.4. titulado “La pantalla totalitaria”, donde describíamos el modo en que el dispositivo físico-técnico de la imágenes y su *efecto de choque* se transformaba en un dispositivo simbólico-político de carácter coercitivo. Las dificultades para detectar esas formas de absorción del lenguaje discursivo y de la ideología por la imagen, desencadenarán, a finales de los 60 y en décadas posteriores, toda una nueva tradición crítica.⁴

³ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1996.

⁴ Como la desarrollada en *Cahiers du Cinéma*, célebre revista de crítica y análisis cinematográfico en la que escribieron muchos de los protagonistas de este debate teórico, que constituye una referencia a la que se deben algunos de los ensayos más influyentes en torno al problema.

2.3.1.3. EL OJO VORAZ: VOYEURISMO, ALIENACIÓN Y VACÍO

Un mundo hecho cine implica por tanto un aspecto profundamente productivo, la fabricación absoluta de una realidad decantada. Una vez examinadas sus implicaciones debemos volver sobre la figura de Weegee. Pues, más allá del hecho del oportunismo y del instinto callejero, propio de un embustero, que sin duda Weegee pone en práctica con extrema soltura,¹ no deja de resultarnos fascinante el modo en que este personaje, obsesivo y egocéntrico, da rienda suelta a una sed visual sin precedentes, a la voracidad de un ojo desnudo.² Porque, más que la ciudad, es su ojo el que está desnudo, el que despliega su deseo sin ningún tipo de envoltorio.

Weegee se sabe falsario, y carece, desde muchos puntos de vista de lo que se entiende como “ética periodística” –en cuanto a que traiciona el principio de veracidad, pero también porque ofrece sin trabas la carne y la tragedia humanas al ojo como mercancía. Sin embargo, en este sentido, como venimos señalando, la producción de Weegee ilumina los procesos culturales propios del aparato mediático, procesos que nos han formado dentro de la cultura de masas mediada por la cámara. Así, el *voyeurismo*, entendido como fenómeno complejo nacido de las transformaciones de las relaciones entre subjetividad y tecnología, como conducta que marca profundamente el carácter de nuestra cultura mediática, es absolutamente intrínseco a cualquier comprensión de Weegee. Es la voracidad de su ojo la

¹ Es normal que muchos fotoreporteros adquirieran en esta etapa pionera una imagen de carroñeros. John Perreault describe a Weegee desde este aspecto oportunista y carente de ética, como una figura egocéntrica cuyo único fin es su ascensión personal. John Perreault, “Weegee the writer”.

² Con esta expresión hacemos referencia al título de su mencionado libro de fotografía: *Naked City (Ciudad Desnuda)*.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

que articula, con una potencia sin precedentes, esa “precondición de intrusión [propia] de la visión fotográfica”.³

De este modo, si, tal y como señala David Hopkins, la producción de Weegee está repleta de imágenes de alineación social de la cultura de masas de la posguerra, siendo la compleja interconexión de esta esfera social lo que emerge como su tema central, nos parece que por encima toda temática, es la práctica en sí, intrusiva y desenfadada, esa clara afrenta de invasión visual hacia el otro, la que dota del significado más poderoso a sus imágenes. Desplazamiento brutal de la mirada indagadora del *flâneur* hacia el vacío de la mercancía y el espectáculo.

Dice Hopkins: “Sin importar su comportamiento pragmático a la hora de conseguir sus fotografías –ya fueran de horribles homicidios, la instantánea de una estrella de cine, o los efectos de una ola de calor en la ciudad–, no cabe duda de que comprendía que el horizonte psicológico de su práctica era la alienación urbana”.⁴ Su mórbido *voyeurismo*, que oscila entre los polos de la fama y la tragedia, nos ofrece toda una iconografía del desastre y el espectáculo; el *shock* masivo a golpe de destello.



Two Offenders in the Paddy Wagon, Weegee, 1946.
Tragedy of Gandhi, Weegee, 1940.

³ David Hopkins, “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

2.3.1.3. EL OJO VORAZ: VOYEURISMO, ALIENACIÓN Y VACÍO

Pero si sus sujetos parecen frecuentemente hipnotizados o en estado de *shock*, como animales en una carretera ante los faros de un coche a punto de arrollarlos, la propia posición de Weegee frente a todo esto parece dispersa, en la medida en que alterna entre la proyección, la identificación, y la cosificación de sus sujetos. En un momento en que el fenómeno *paparazzi* apenas se encuentra en gestación, los propios criminales de Weegee aparecen investidos de un cierto halo de estrella, poniéndose de relieve la empatía del fotógrafo con éstos. Por otro lado repararemos en que, si Weegee pone en práctica, sin descanso, la ubicuidad de la mirada, ese deseo de hipervisibilidad y transparencia cuyo fin es *mirarlo todo*, es notable el modo en que la figura del criminal ostenta a menudo una *descomposición-oscurecimiento* de la identidad. Observamos la emergencia de gestos, signos que despliegan una *potencia asubjetiva*, un deseo de *borrar*: manos, pañuelos, sombreros que cubren el rostro ante la cámara haciéndolo desaparecer, borrándolo, tachándolo, en un gesto desesperado que trata de protegerse del poder de ese ojo intrusivo y omnipresente que ha abolido toda separación entre lo público y lo privado.



*Irma Twiss Epstein, Nurse Accused of Killing Baby, Weegee, 1942.
Arrested for bribing basketball players, Weegee 1942.*

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Por otro lado, reparemos en el hecho de la ambivalencia emocional de Weegee hacia los criminales. Es conocida una cierta empatía del fotógrafo hacia éstos. En su autobiografía es el propio Weegee quien así lo expresa.⁵ Además, el propio género *noir*, al que Weegee rendía homenaje, se basaba en una *romantización* de las subculturas criminales de los años 30, en una identificación liberadora, en el terreno del *fantasma*, con la figura de un malhechor imbuido de cierta aura.⁶

Asimismo Weegee parece también proyectarse en *los mirones*, que con insistencia plasma en sus instantáneas. Como si se perdiera a sí mismo en la mirada sustituta de los otros que miran, de los espectadores. La ávida curiosidad de las masas, su energía animal, es una imagen recurrente en Weegee, que tantas veces gira su cámara hacia la audiencia, dejando el acontecimiento en un fuera de campo, proyectando su propio *voyeurismo* en la imagen de los mirones, ensimismados.

No cabe duda de que, si *Blow-up* era un film *metarreflexivo*, es posible hoy hacer una lectura de las imágenes de Weegee como *metafotografías*, y más allá, resulta factible ver su producción como un indicador del modo en que una profunda transformación cultural se hacía del todo efectiva, una transformación a la que hemos tratado de aproximarnos a lo largo de esta investigación, siguiendo el rastro dejado por el desarrollo de la imagen técnica y el modo en que sus potencias específicas –como lo es la introducción de la temporalidad en la imagen– se imbricaron en un proceso que cambió por completo el paisaje cultural y el paradigma perceptivo asociado a él.

⁵ Weegee, *Weegee by Weegee*, New York, 1961.

⁶ Esta identificación del pueblo con el criminal, como necesidad de mitificación del sujeto *libre*, capaz de romper el contrato social, es señalada por Foucault en “Vigilar y Castigar”. Michel Foucault, “La resonancia de los suplicios”, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 71.

2.3.1.3. EL OJO VORAZ: VOYEURISMO, ALIENACIÓN Y VACÍO



Faces in the Crowd, Weegee, 1951. *Their First Morder*, Weegee, 1941.
Hollywood Premier, Weegee, 1951. *At an East Side Morder*, Weegee, 1940.

Tal vez, el hecho de que las imágenes de Weegee sean efectivamente, muy a menudo, instantáneas de la escena del crimen, no deja de albergar, en su interpretación como metafotografías, una literalidad que podría resultar demasiado complaciente dentro del contexto de nuestra investigación. Sin embargo, dado que en estos epígrafes hablábamos de cadáveres, encontramos que la literalidad está justificada. Como decía Barthes, *sólo es posible hablar llanamente de la muerte*. Por otro lado, que Weegee se dedique eminentemente al crimen no hace sino confirmar aquella sentencia de Benjamin, “cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen”,⁷ que definía la mirada del *flâneur* como una mirada que esencialmente nos revelaba la *ciudad-crimen*.

⁷ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, p. 56.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN

Tal era, como ya hemos señalado el *estatuto ontológico* de toda imagen fotográfica. El escenario del crimen, ese *set* de indicios desordenados, que ofrecían un signo vacío, esperando ser llenado –por una interpretación–, prefiguraba esa doble sensación de deseo e insuficiencia que, como describió Benjamin y como señala Krauss, forma parte integrante esencial de la experiencia fotográfica.

Por otro lado, de lo que no cabe duda es de que la temática de las imágenes de Weegee, en conjunción con el mecanismo particular que las produce –y la conciencia brutal del simulacro, del espectáculo de la imagen, como mercancía que alimenta la voracidad y el deseo del ojo– ostenta una especial capacidad para articular ese momento que define la experiencia fotográfica: una laguna de sentido, un *telón negro que cae*.

Emergencia de una *dimensión visual silenciosa*, muda, que aparece con enorme fuerza a través de los fogonazos brillantes y cegadores del flash de Weegee, como cortes que escinden lo real de todo sentido, que miran el vacío. Lo que este autor plasma con insistencia y *cinematográfica conciencia* en sus instantáneas es, sobre todo, un *momento desmembrado*, cifrado en los indicios desparramados por el suelo o en los rostros desencajados o absortos de la masa.



Dead man in a restaurant, Weegee, probablemente 1940. *Murder in Hell's Kitchen*, Weegee, 1940. *Murder in Hell's Kitchen*, Weegee, probablemente 1940.

Sutil alineación entre la intrusión de la cámara, los sujetos captados por sorpresa en el acto de mirar, y la desviación de la mirada que señala hacia otro objeto –no visible, fuera de campo– de fascinación o de deseo. Tal y como señala David Hopkins, será la puesta en evidencia de este engranaje uno de los intereses principales de Weegee. Un mecanismo que, de nuevo, no puede dejar de recordarnos aquel *estatuto indicial* de lo fotográfico, que describíamos citando a Rosalind Krauss, como signo que desplaza el significado, *signo vacío* que deniega el sentido, que señala hacia otro lugar.

Mundo fragmentado, ojos desarticulados. Familiares, policías, niños, fluidos sobre el asfalto, desorden y ese instante de incógnita, de suspensión y de vacío, grabado en el rostro de los mirones, en ese encuadre *obsceno*, fuera de escena, ese giro de la cámara, desplazamiento que parece atestiguar que no hay más mundo que el que el ojo vive.

Sin duda esta *preexistencia de la mirada*, que apunta a una subjetividad constituida por la visualidad, se hace eco del modo en que las nociones filosóficas de la subjetividad humana cambiarían definitivamente en el periodo de la posguerra.⁸

Distancia cero. Ya *no contemplamos, somos* la imagen. Somos el cadáver sobre la mesa de operaciones, y también, al tiempo, el *cámara-forense* adentrándose en la piel de esa *realidad decantada* del mundo hecho cine. No cabe duda de que es este movimiento de inmersión total en la imagen el que mejor describe el proceso de transformación cultural que hemos tratado de reflejar; una inmersión que se hace efectiva, como hemos visto, por medio de una ubicuidad absoluta, de una mirada subjetiva, ese *plano subjetivo sostenido* que nos permite, al tiempo, ser tanto el cadáver como el ojo que lo escruta.

⁸ Como reflejará ampliamente la obra de Lacan, que describe una subjetividad dividida en la que el sujeto humano se encuentra formado por la visualidad. Jacques Lacan, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral Editores, Barcelona, 1977.

2. LA ESCENA DEL CRIMEN



*Girl jumped out of car, and was killed, on Park Ave, Weegee, probablemente 1940.
Body under a blanket, Weegee, 1942.*

Pero, además, –recordemos el epígrafe 2.3.–, el cadáver, esa forma sin forma, forma última, de la descomposición, que nos era revelada por el acto de abismarse en la imagen, era siempre un tropiezo, un absurdo, unos pies mudos, ridículos u obscenos. Un sentido *obtusos* que se abría en el fondo de toda imagen. El cadáver, o la imagen, decía Blanchot en “Las dos versiones de lo imaginario”, es la encarnación *del otro del sentido*:

Aquí el *sentido* no se escapa en otro sentido, sino en el *otro* de todo sentido y, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo parece tener infinitamente sentido: el sentido no es más que una apariencia, la apariencia hace que el sentido se vuelva infinitamente rico, que este infinito de sentido no necesite ser desarrollado, sea inmediato, es decir no pueda ser desarrollado, sea sólo inmediatamente vacío”.⁹

Esta visión del vacío, este *otro del sentido*, donde el sentido no es más que una apariencia, una pura potencia de vacío, es lo que Weegee ofrece al mundo mejor que nadie; voracidad muda del ojo, revelada en blanco y negro e impresa sobre papel barato. El pie de foto es como un ancla de papel en un buque a la deriva, consciente de su propio disimulo, aparentando fijar un sentido, asentar la imagen sobre un significado parcial, dotarla de un determinado *con-texto* –que será siempre “el que haga falta”, el que convenga. Así, tras el *ojo público*, que ofrece simulación y

⁹ Maurice Blanchot, “las dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 252.

espectáculo disfrazado de eficacia documental, en el trabajo de Weegee podemos ser, particularmente, testigos de la emergencia de ese fondo descompuesto, de ese *cadáver*, que nos revela el *signo vacío* que es toda imagen fotográfica.

Tengamos además en cuenta que ese cadáver, más allá del hecho de la literalidad de su aparición en una parte significativa de la producción de Weegee, expresa un *sentido de la descomposición* que actúa como horizonte constante en gran parte de sus imágenes. Así también podemos rastrearlo con claridad, por ejemplo, en sus fotografías de los espacios catastróficos y absurdos del *Luna Park* y Coney Island después del incendio de 1944, donde los caóticos escenarios de escombros apelan a una brutal quiebra del sentido, igual que los hierros retorcidos de sus imágenes de coches estrellados en 1941, o en imágenes tal vez menos conocidas, como *The picnic's end*,¹⁰ donde, sin duda, resulta brutalmente irracional y extraña la visión de los “restos” desparramados por el suelo tras el picnic, de lo que queda en ese “lugar abandonado por todos” que, tal y como decía Benjamin, es siempre una fotografía.



The picnic's end, Weegee, 1941.

¹⁰ *Unknow Weegee*, Internacional Centre of Photography (ICP), Steidl, Alemania, 2006, pp. 36, 37, 39, 41, 50, 51.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

3.1. EL IMAGINARIO CONECTIVO (MÁS ALLÁ DE LA INSERCIÓN)

A lo largo del capítulo 2 hemos tratado de definir los mecanismos que configuran una escena del crimen, esa figura en la que confluían los elementos que constituían el mito policial como espacio conceptual que definía el régimen de la tecnovisualidad. A través de su análisis pudimos comprender el nuevo modelo temporal que la escena del crimen implicaba – la emergencia de una nueva modalidad perceptiva y narrativa–, al tiempo que nos sirvió para abordar la descripción de un paisaje de profundas transformaciones socioculturales.

El *flâneur* era una figura clave en este escenario, pues personificaba la *nueva síntesis cinematográfica* de la mirada y el pensamiento, que resumía este nuevo *paradigma inmersivo* y táctil, que ya anticipábamos desde el capítulo 1. Pero además, era también una figura que desempeñaba un papel doble y fundamental en dicho escenario; si bien funcionaba como instrumento del poder y de su mirada codificadora, asimismo era quien “tropezaba” con los pies del cadáver, quien se topaba con el absurdo y mudo vaciamiento de lo visible de todo sentido, quien podía finalmente *devenir testigo* de la complejidad de la red del tiempo y su infinitud de significados, abriendo la posibilidad de un tiempo crítico de lectura del acontecimiento.

De este modo, si iniciamos el capítulo anterior profundizando en la figura del *flâneur* como modelo del nuevo *paradigma inmersivo*, y, al seguir su senda, pudimos describir un paisaje que desplegaba un sistema complejo –todo un dispositivo simbólico-político-económico de producción identitaria– querríamos, en este capítulo, profundizar en esta noción de *inmersión* y sus implicaciones desde la perspectiva actual, donde las transformaciones del contexto tecnológico determinan un nuevo estadio que

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

viene denominándose *capitalismo cultural electrónico*.¹ Trataremos de hallar otros enfoques que nos lleven a pensar –más allá de la *inserción en la pantalla*, de esa *inmersión intrusiva* en una matriz visual de producción de sujetos, regida por la ley de un mercado ahora globalizado– en la existencia de ciertos dispositivos de *producción de alteridad*, capaces de generar procesos de *des-identificación* que se opongan a las imágenes instrumentalizadas por el poder, que funcionen como *puntos de resistencia* frente a una sociedad de control y su matriz de producción de sujetos.

Por tanto, a lo largo de este último capítulo, trataremos de trazar una suerte de diagrama que enlace los puntos principales de esta investigación, del cual sea posible extraer determinadas cuestiones que, para finalizar, deseáramos articular. Dichas cuestiones, no obstante, no pretenderán plantear una dialéctica que busque respuestas o soluciones, sino, más bien, que nos ayuden a *pensar problemáticamente*. No buscaremos por tanto, elaborar un diagrama cartesiano, que se resuelva mediante la claridad de distinción o la fijación de puntos sobre el plano, sino que trataremos de describir un desplazamiento, la forma de una distribución de *puntos relevantes*, descentrados; un recorrido bifurcado, esa *multiplicidad dispersa*, que Foucault definiera como el “problema”. Pues el *modo problemático* ha de ser siempre una pluralidad, una distribución de puntos donde la pregunta no cesa de moverse, donde es imposible sintetizar una totalidad. “El problema es la idea misma”, dirá Foucault; “¿cuál es la respuesta a la pregunta? El problema. ¿Cómo resolver el problema? Desplazando la cuestión”.² Por otro lado, Bergson –ese filósofo que, como vimos, Deleuze emparentara irremisiblemente con un enfoque de lo cinematográfico como potencia de una imagen que piensa– afirmaba que “la verdadera libertad reside en un poder de decisión, de constitución de los problemas mismos”.³

Modo problemático, por tanto; distribución de *puntos relevantes*, constelación en movimiento, es ésta la forma que, acorde con el trasfondo de

¹ José Luis Brea, “e-cK: [capitalismo cultural electrónico]”, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, GEDISA Editorial, Barcelona, 2007, p. 33.

² Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 34.

³ Gilles Deleuze, *El Bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 11.

esta investigación, quisiéramos que tomase este capítulo final. Por otro lado, si a lo largo del trabajo hemos utilizado a menudo la noción abstracta de *crítica*, en este capítulo nos concentraremos en visualizar alguno de los cauces por los que hoy deriva como *praxis*.

Recordemos cómo el epígrafe 2.2.3. dedicado a la *máquina de identidad*, concluía con un breve subepígrafe –que titulamos *El testigo*– cuya función fue la de abrir o romper parcialmente esa máquina identitaria coercitiva que describíamos. En él, recordemos, el *flâneur* devenía *espía revolucionario*, mutaba, escapando a la máquina subjetivadora, máquina de rostridad, y era capaz de observar el *crimen* del tiempo, su apertura, las infinitas posibilidades de su presente. El *crimen* era precisamente la fractura, la división, un concepto que, como vimos, estaba emparentado profundamente con la noción de crítica, de distinción y de discernimiento. Dejamos entonces dicho epígrafe, breve e inconcluso, como una suerte de marca o señal apuntando hacia otro lugar, registrando otra dirección posible, en la que despuntaba ya una cierta idea de *resistencia*, como *desafío a lo existente*, como la definiera Foucault; *la actitud, el arte, la voluntad de no ser gobernados así, no de esta manera, no a este precio, no por aquellos*.⁴

Es esta dirección la que en este tercer capítulo retomaremos, procurando prolongar su lógica e insertarla como *praxis* dentro de las dinámicas presentes. Trataremos de ver el modo en que la noción *crítica*, abordada como técnica,⁵ una técnica aplicada a determinadas prácticas concretas, es en sí misma, como señala Gerald Raunig, un *mecanismo de suspensión* que actúa como un procedimiento de impugnación del juicio. Un mecanismo de suspensión que, más allá de la coagulación de lo existente, de

⁴ Michel Foucault, “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 3-52. Véase también Judith Butler, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. *Transversal: Crítica*, agosto 2006. Multilingual webjournal [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es>> [Consulta: 03-02-2009].

⁵ Como señala Gerald Raunig, Foucault se acerca a la noción de crítica abordándola no sólo como un “arte” o una “virtud” sino también como una “técnica”, siguiendo así toda una tradición que se remonta a los orígenes del término, en Platón, quien en el *Políticos* utiliza ya la expresión *kritiké techne*. Gerald Raunig, “¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales”. *Transversal. The art of critique*. Agosto 2008. Multilingual webjournal [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0808/raunig/es>> [Consulta: 03-02-2009]. Cfr. Michel Foucault, “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

lo dado, deviene una máquina productiva, que tiene el poder de recomponer o inventar.⁶ Cerraríamos así un circuito que nos devuelve la noción de suspensión –hilo conductor esencial a lo largo de esta investigación– como *resistencia*, –lo apuntábamos ya en el epígrafe 1.2.3., donde analizábamos el corte inmóvil fotográfico como arte de la suspensión, su cualidad psicológica como mecanismo de impugnación del sentido, coagulación en una imagen, en un plano, que abría la potencia y el tiempo propios del *fantasma*, un tiempo de apertura, un tiempo productivo.

Tras haber recapitulado, para finalizar esta breve introducción hemos de señalar que, concretamente, el epígrafe que nos ocupa se centrará, como señala el título “El imaginario conectivo”, en analizar la emergencia de un nuevo imaginario basado en la capacidad brindada por la revolución de las *teletecnologías* en nuestra era electrónica. Pero hemos de tener en cuenta que con esta denominación, *imaginario conectivo*, no nos referiremos tan sólo al mero hecho material, sino también al despunte de una nueva *potencia ontológica* del imaginario. Así, debemos comenzar nuestra aproximación describiendo, necesariamente a grandes rasgos, algunas de las principales transformaciones socioculturales que, sirviendo de introducción al contexto contemporáneo, harán posible la extrapolación de muchas de las hipótesis trabajadas en capítulos anteriores.

⁶ *Ibid.*

3.1.1. LA SOCIEDAD RED. PRODUCCIÓN, EXPERIENCIA, PODER: SOBRE EL RECENTRAMIENTO CONTEMPORÁNEO DE LAS RELACIONES DE PRODUCCIÓN

Producción, experiencia, poder. Estos son los parámetros que, según Manuel Castells, definen la ecuación que determina históricamente los modos de organización social. Durante los últimos veinte años Manuel Castells desarrolló una vasta investigación en la que relacionaba la evolución económica y las transformaciones políticas, sociales y culturales en el marco de una teoría integral de la información. Los resultados de su trabajo se recogen en la conocida trilogía *La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura* (1997).¹ En ella dedica exclusivamente dos capítulos del primer tomo a profundizar en el significado social del espacio y el tiempo en la “sociedad en red”. Estas nociones, que expresan las dimensiones materiales fundamentales de la vida humana, son abordadas por Castells mediante la ecuación espacio-tiempo-tecnología-sociedad. El autor introduce un concepto que ha devenido central a la hora de describir y comprender el régimen espacio-temporal de la nueva organización social en la que vivimos actualmente: el *espacio de los flujos*.

A la hora de establecer su análisis, Castells se aleja de las frecuentes tendencias milenaristas propias del nihilismo intelectual de la cultura y la teoría posmodernas, que tienden a recrearse celebrando el *fin de la historia* y, en cierta medida, el fin del sentido y la impotencia del individuo y de la sociedad sobre su destino, y construye, por el contrario, una base sólida y racional de observación y análisis, desde donde se hace posible comprender el momento histórico y las tendencias de cambio interconectadas que conforman nuestro “nuevo y confuso mundo”. Es por ello que creemos

¹ Manuel Castells, *La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. 3 Volúmenes. Alianza editorial, Madrid, 2001.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

oportuno detenernos brevemente en su análisis del funcionamiento y significado de lo que el autor denomina *sociedad red*.

Según Castells, la geografía de nuestro mundo, el espacio en que se desarrollan las actividades económicas, culturales y sociales fundamentales, debe ser concebido como *tejidos* de flujos de personas, productos e información. Vivimos en lugares (la plaza del pueblo, el centro comercial, los sitios de trabajo o de culto), pero estos *son puntos* a los que los *flujos circulantes* dan vida. Hace tiempo que Nueva York no se definía por las dos torres del World Trade Center, sino por los flujos financieros que pasaban por Manhattan, por los flujos de personas que transitaban por sus estaciones y aeropuertos, por la comida que llegaba y se consumía, por los productos industriales, etc. “La ciudad global no es un lugar”, explica Manuel Castells, “sino un proceso mediante el cual los centros de producción y consumo de servicios avanzados, así como las sociedades locales que dependen de ellos, están conectados en el seno de una red global”. Si el concepto de *espacio de los flujos* se hace difícil de comprender se debe sencillamente a que nuestra experiencia diaria, concreta, inmediata, es de otro tipo de espacio que Castells califica de *espacio de lugares*. Solemos percibir el mundo a partir de los lugares en los cuales nos movemos. “Un lugar es una localidad cuya forma, función y significado se contienen dentro de las fronteras de la contigüidad física” escribe Castells. “La gente sigue viviendo en lugares”, pero “como en nuestras sociedades la función y el poder se organizan en el espacio de los flujos, el dominio estructural de su lógica altera de forma esencial el significado y la dinámica de aquellos”. En su obra, el autor propondrá –a través de una serie de elementos que formulan una teoría transcultural y exploratoria de la economía y de la sociedad– el surgimiento específico de una “nueva estructura social, manifestada bajo distintas formas, según la diversidad de culturas e instituciones de todo el planeta”.² Una estructura social que se encuentra asociada al surgimiento de un nuevo modo de desarrollo, el *informacionalismo*, definido históricamente por la reestructuración del modo capitalista de producción hacia finales del siglo XX.

² Manuel Castells, “La sociedad red”, *La era de la Información*, vol. 1, p. 44.

El aspecto inseparable de las esferas económica, tecnológica y socio-cultural, coincidente con el enfoque elegido a lo largo de nuestra investigación, queda patente en la obra de Castells, quien, desde su discurso sociológico, tomando la tecnología como punto de partida de su análisis en torno a la transformación económica, social y cultural, evidencia el modo en que la organización social es el resultado, tal y como señalábamos al comienzo, de las relaciones de producción, experiencia y poder determinadas históricamente. De este modo, en su análisis de la revolución tecnológica de la información, Castells evidencia el modo en que ésta se originó y difundió –no por accidente– en un periodo histórico de reestructuración global del capitalismo, para el cual constituyó una herramienta esencial. Es por ello que Castells define a esta nueva sociedad que surge de ese proceso de cambio como sociedad *capitalista e informacional*. Así la sociedad actual se ha agrupado bajo esta etiqueta común, en un proceso que ha venido a denominarse *globalización* –aunque, como señala Castells, esté presente una variación considerable en diferentes países, según su historia, cultura, instituciones y su relación específica con el capitalismo global y la tecnología de la información.³ Por tanto la sociedad del *capitalismo informacional* se definirá por su sistema tecnoeconómico, resultante de un proceso de reestructuración capitalista que supone el paso del modelo *keynesiano* de crecimiento, al modelo denominado *post-fordista*. Este proceso emprendido desde la década de 1980 supuso el factor histórico decisivo que propició la aceleración, canalización y modelaje del paradigma de la tecnología de la información, introduciendo sus formas sociales asociadas.⁴

Castells pondrá de manifiesto que la nueva estructura social será determinada, tal y como afirmábamos al comienzo, *por las relaciones* entre los parámetros *producción, experiencia y poder*.⁵ Se trata de una ecuación básica que ha determinado históricamente las diferentes organizaciones sociales. Resulta muy interesante observar el modo en que cada término se define:

³ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ Que, como el autor señala, se expresa de diversas maneras según las diferentes culturas, instituciones, etc.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

La producción es la acción de la humanidad sobre la materia (naturaleza) para apropiársela y transformarla en su beneficio mediante la obtención de un producto, el consumo (desigual) de parte de él y la acumulación del excedente para la inversión, según una variedad de metas determinadas por la sociedad. *La experiencia* es la acción de los sujetos humanos sobre sí mismos, determinada por la interacción de sus identidades biológicas y culturales y en relación con su entorno social y natural. Se construye en torno a la búsqueda infinita de la satisfacción de las necesidades y los deseos humanos. *El poder* es la relación entre los sujetos humanos que, basándose en la producción y la experiencia, impone el deseo de algunos sujetos sobre los otros mediante el uso potencial o real de la violencia, física o simbólica. Las instituciones de la sociedad se han erigido para reforzar las relaciones de poder existentes en cada periodo histórico, incluidos los controles, límites y contratos sociales logrados en las luchas por el poder.⁶

En esta interesante secuencia, la *tecnología* vendría a expresar la *relación* entre trabajo y materia, es decir, el modo de darse la producción.⁷ Es por ello que debemos comprender que la transformación que tratamos de describir está basada en una *alteración de los procesos de producción*, que supone el paso del modelo de sociedad industrial a una informacional, y que se sustenta en las *denominadas tecnologías de la información*. En este nuevo modelo, la fuente de la productividad estribará, por tanto, en *las tecnologías de la generación del conocimiento*, el procesamiento de la información y la comunicación de símbolos. Si no cabe duda de que el conocimiento y la información son y han sido siempre elementos decisivos en todos los modos de desarrollo –ya que el proceso de producción siempre se basa sobre cierto grado de conocimiento y en el procesamiento de la información–, lo que es específico del modo de desarrollo informacional es *la acción del conocimiento sobre sí mismo* como principal fuente de productividad.

⁶ Manuel Castells, “La sociedad red”, *La era de la Información*, vol. 1, p. 45. [Las cursivas son de la autora].

⁷ *Ibid.* La relación entre trabajo y materia en el proceso de trabajo supone el uso de los medios de producción para actuar sobre la materia basándose en la energía, el conocimiento y la información. La tecnología es la forma específica de tal relación.

Lo que esta transformación implica es una profunda *tercialización de la sociedad*, y la abstracción del trabajo, es decir, la basculación de la posesión del capital hacia la posesión de la propiedad intelectual, objeto principal de la nueva reordenación del sistema capitalista: la *materia prima*, la verdadera mercancía en nuestra sociedad, es la información. Pero, ¿qué supone exactamente esta acción del conocimiento sobre sí mismo como fuente de la productividad, este *desplazamiento de la producción* hacia el procesamiento y la comunicación de símbolos?

Lo que ello implica, como frecuentemente ha señalado José Luis Brea, es una colisión funcional de las *esferas de la cultura y la economía*,⁸ quizás el signo más importante que marca la historia del hombre a comienzos del siglo XXI. Así, el término *capitalismo cultural*, vendría a añadir un matiz cualitativo a la denominación de *capitalismo informacional*.

No cabe duda de que el *capitalismo cultural* y sus estructuras electrónicas de producción y distribución implican toda una reorientación de conceptos económicos, sociológicos y políticos. El *espacio en red*, instrumento eficaz de distribución, se anuncia capaz de articular sus propias estrategias de presentación, distribución y recepción, haciendo ostensible un enorme potencial de reorganización de “las audiencias”, e incluso, yendo más lejos, una nueva estructuración de *lo público*. En sí, señala Brea, este *espacio en red* es una metáfora del *capitalismo cultural*, aquel que se define como el resultado de la basculación del capitalismo industrial basado en la producción de mercancías hacia la producción simbólica inmaterial, hacia el *producto conocimiento*.

En su obra *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007), Brea analizará en profundidad dicha reorientación en la esfera de lo económico. Basándose en las observaciones establecidas por Fredric Jameson en torno a la evolución cultural de capitalismo en el periodo de la postmodernidad,⁹ y utilizando una

⁸ José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*.

⁹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

denominación tomada del ajedrez, “doble movimiento recíproco”, describe el desplazamiento que define nuestra época; el que va, por un lado, *de la cultura a la economía*, por la consolidación efectiva de una cada vez más potente industria de la cultura del entretenimiento y el espectáculo. Y por el otro, *de la economía a la cultura*, pues la economía deviene “cultural”, arrojándose los caracteres propios de la cultura, cargándose de sus potenciales de instituir socialidad y sujeción, de producir simbolicidad.¹⁰

En esta *sociedad del conocimiento* propia del capitalismo avanzado y sus nuevas condiciones de la producción –que como hemos dicho señalan la centralidad del conocimiento como articulador de los procesos de generación de riqueza– la mercancía deviene industria de las subjetividades, y el *poder psíquico* de ésta encuentra su mejor baza en su íntimo vínculo con la máquina codificadora, la *máquina identitaria*. Todos somos testigos de ese “poder de las marcas” que señalara Naomi Klein,¹¹ que nos revela netamente la dimensión psíquica por excelencia de la mercancía, que actúa ahora como absoluto operador identitario. Así, la idea de un *producto conocimiento* otorga un sentido claro a la denominación de *capitalismo cultural avanzado*, o *capitalismo cultural electrónico*, pues es en él donde se produce una asociación directa entre la producción simbólica y la generación de riqueza, y donde el régimen electrónico de la imagen juega un papel determinante.

Desde luego, nadie caerá en la ingenuidad de pensar que el resultado de este cambio, ese “producto conocimiento” presupone una sociedad más sabia o con un mayor y más evolucionado nivel de alfabetización y discernimiento. De hecho, el actual régimen tiene mucho que ver con la ignorancia y la escasez, y nos brinda uno de los debates culturales que se da hoy con mayor intensidad; a saber, el debate generado en torno a la noción de *procomún*,¹² que viene a poner de relieve el modo en que se trata de los

¹⁰ José Luis Brea, “e-cK :[capitalismo cultural electrónico]”, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, p. 33.

¹¹ Naomi Klein, *No logo. El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona, 2005.

¹² Dicho debate, que ya señalábamos brevemente en la nota 11 del capítulo 1, se basa en la pugna por la libre circulación de los saberes frente a la corriente principal asociada a los centros de poder y a las grandes corporaciones, que tiende a restringir y privatizar el conocimiento. *Procomún* es un vocablo que viene a significar “utilidad pública”, y se utiliza para traducir el

fundamentos mismos de la cultura, sus modos de producción, socialización y apropiación, que se encuentran en crisis en este nuevo proceso de valorización económica. Un proceso que se ve abocado a redefinir lo público y sus formas de darse.

Parece abrirse con fuerza “una dimensión de la sociedad que traspasa los límites del mercado y del estado”.¹³ En ella viene a operarse una reinscripción de la noción de *valor* –que deja de ser sólo una cuestión de *precio*, de intercambio monetario– y pasa a ser algo que está enraizado en las comunidades y en sus relaciones sociales.¹⁴ Internet ha potenciado en gran medida las identidades sociales y los intereses no económicos de los individuos, y ello se ha convertido en una fuerza con mucha influencia en las redes electrónicas, demostrando cómo los nuevos modos de colaboración humana resultan extraordinariamente productivos, como es el celeberrimo ejemplo del *Software Libre* o *FLOSS*,¹⁵ manifestaciones de la potencia de la

término inglés *commons*, que literalmente significa *campos comunales, el ejido*, aquellos campos o tierras que permanecían indivisas, para el uso y disfrute común. Este término, que ha devenido uno de los conceptos centrales en el debate contemporáneo, se utiliza actualmente para describir los procesos y comportamientos que se dan hoy en día con una inusitada fuerza en los entornos de red, que suponen la noción de un bien común autogestionado, cuidado y erigido por sus propios beneficiarios y se opone diametralmente a las habituales categorías del mercado que se encuentran tan enraizadas en nosotros, y que en la actualidad dominan el diálogo público al uso y las políticas que se adoptan, cuyo carácter restrictivo respecto a la circulación del conocimiento tiende a ignorar en gran parte las transformaciones sociales, excluyendo la existencia de *una importante dimensión de la sociedad que traspasa los límites del mercado y del estado*. Ver: Enzo Rullani, “El capitalismo cognitivo ¿un deja-vu?”, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid, 2004, pp. 100-101; Wu Ming, *Mejor que el ginkgo biloba. La lucha contra el copyright sienta bien a la memoria*. Biblioweb Sindominio [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/biloba.html>> [Consulta: 14-11-2008].

¹³ Enzo Rullani, *Op. cit.*

¹⁴ David Bollier, *El redescubrimiento del procomún*. Biblioweb Sindominio, 2003 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/telematica/bollier.html>> [consulta: 14-11-2008].

¹⁵ *FLOSS* es la sigla utilizada generalmente para designar el concepto del “Free/Libre/Open Source Software”. Hace mención especial a la idea filosófica del Software Libre (Free Software), donde “Free” alude al concepto de “Libre” y no a la idea del software gratis, de ahí lo de “F/L”, ya que en inglés se tiende a confundir y hasta a trasladarse la confusión al español. El *software libre* es desarrollado por una comunidad autogestionada y autoorganizada de usuarios y programadores. Se trata del ejemplo quizás más espectacular y efectivo de cooperación productiva horizontal dentro, precisamente de un campo crucial para el modelo capitalista actual: las aplicaciones informáticas. El *software libre* se diferencia del *software propietario* en que enfatiza la necesidad de disponer del código fuente para poder estudiarlo, modificarlo, redistribuirlo. En este sentido sería más preciso denominar al software propietario, *software*

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

inteligencia colectiva, que surge de la colaboración y el concurso de una multiplicidad de individuos, que la tecnologías de la comunicación han potenciado intensamente.

Así podemos observar cómo la alteración de los modos de producción, asociados a un desarrollo tecnológico concreto, han provocado una reordenación profunda del panorama cultural, donde conceptos como la *propiedad intelectual* y el *derecho de autor* se convierten en puntos de tensión. Citaremos como referencia el punto nº 20 del visionario manifiesto del colectivo español *La Société Anonyme*, ya mencionado en el capítulo 1, titulado *Redefinición de las prácticas artísticas, s.21* (LSA47):

20. La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio mas importantes en las sociedades emergentes.¹⁶

privativo (privativo de libertades). La disponibilidad o no del código fuente, aunque aparentemente no afecte a un *usuario final*, realmente es crucial, pues permite a los programadores conocer qué hace el programa internamente, descubrir fallos o agujeros de seguridad y arreglarlos, añadirle mejoras, adaptarlo a otras necesidades o comprobar que no es ningún tipo de software que atente contra la privacidad. Ello evita entre otras cosas, que medren tendencias monopolizadoras y oligarcas. Para saber qué hace realmente un programa es necesario disponer del código fuente. Un usuario normal no podrá descifrarlo, pero es tarea de los programadores el controlar que el software hace exactamente lo que dice hacer y que lo hace bien. Las libertades que proporciona el software libre se consiguen mediante la Licencia Pública General (GPL), que utiliza un concepto de ingeniería jurídica denominado copyleft que consiste en usar la legislación de copyright existente para garantizar libertades sobre una obra, en vez de restringirlas. Esto no se limita al ámbito de las aplicaciones informáticas ni a la licencia GPL. Han surgido otras licencias de espíritu copyleft como *Creative Commons*, de aplicación a otras esferas de la producción inmaterial, como las producciones artísticas, y que ha sido recientemente traducida al marco jurídico español por la Universitat de Barcelona. Creative Commons [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://creativecommons.org/projects/international/es/>> [Consulta: 14-11-2008].

¹⁶ La Société Anonyme, *Redefinición de las prácticas artísticas, s.21* (LSA47), Aleph-arts.org [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>> [Consulta: 14-11- 2008]

En este contexto, las estrategias de generación de dispositivos que permiten el intercambio de informaciones va necesariamente *in crescendo*, pero no precisamente, como veremos más adelante, en una dirección ideal hacia la libre circulación y un acceso universal a la información. Por otra parte, en lo que se refiere a los procesos de producción creativa, resulta patente el modo en que la tradicional autoría individual y cerrada tiende a disolverse en una nueva *arquitectura de producción colectiva*. Así, el ejemplo brindado por el *software libre* supone al respecto la punta de lanza de una potencia colectiva que está por desplegar, cuyo efecto sería el de sumar al espacio en red –que parecería pertenecer como veremos, cada vez en mayor medida, a una dimensión puramente económica– una nueva potencia capaz de transformarlo, una nueva capacidad que modifique definitivamente la ecuación entre *productores* y *utilizadores*. Más adelante ahondaremos en las implicaciones de esta idea que podríamos decir que ya se da, en distintos sentidos, como hecho consumado.¹⁷

En cualquier caso no debemos perder de vista un aspecto fundamental de cara a nuestro análisis. Este desplazamiento, este *doble movimiento recíproco* entre la cultura y la economía, se fundamenta en una coalición estrecha entre *mercantización* y *visualidad*. Se trata pues, como ya hemos dicho, de una transformación que sería impensable sin el espectacular crecimiento de los potenciales de la visualidad traídos por el desarrollo de los medios electrónicos. Como señala José Luis Brea, es en ese violentado encuentro entre producción, conocimiento e identidad, sobrepotenciado en el ubicuo *no-espacio* de la tecnovisualidad, donde se encuentra el núcleo problemático, donde se fragua el nudo mas denso y crítico de redefinición cultural epocal. Pensemos además que este *no-lugar*, donde reside ese “signo de nuestro tiempo”, no se da orientado exclusivamente hacia el desarrollo de los procesos de generación de riqueza y conocimiento, pues se trata también de un escenario de significación política, en el que se hace evidente una poderosa *dimensión performativa* en lo que se refiere a los procesos de articulación identitaria, a la constitución de *subjetividades* y de

¹⁷ Recordemos aquí la figura del *lector-productor* que, citando a Benjamin, ya mencionábamos en el epígrafe 1.3.3.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

mundos, en ese “campo expandido de la producción” –todo es *producido*– que caracteriza de manera definitiva al capitalismo cultural electrónico.

Debemos, en este punto, preguntar: ¿qué vierte esta situación hoy en la arena de la producción visual, de las prácticas artísticas, de la producción simbólica inmaterial, entendiendo que es éste precisamente –el ámbito de la *producción del imaginario*– el lugar donde se construyen, se transforman y se revelan las múltiples economías de la identidad, entendiendo ahora la imagen *como forma específica de existir*, y, finalmente, abordando la práctica artística como producción de *acontecimiento y experiencia*, y no sólo como *representación*? Las nuevas subjetividades se hacen invisibles en la espacialidad de la sociedad disciplinaria, afirma Tony Negri. Zeigam Azizov continua diciendo que hay que visibilizarlas precisamente en la esfera de las artes visuales, mediante un movimiento que produzca “un desplazamiento desde los debates de la identidad ligados a la política (que convierten la identidad en el sujeto o la víctima de la política), hacia un compromiso en el ámbito artístico, con todas las complejidades que esta cuestión pueda albergar”.¹⁸ ¿No es acaso el ámbito de la producción del imaginario el lugar donde se *performan* las múltiples economías de la identidad?

¹⁸ Zeigam Azizov, *Migrasofía: De ser “Artista” a “Devenir Otro”*, *Brumaria* n°1, Madrid, 2002, pp. 131-32.

3.1.2. TODAS LAS MEMORIAS DEL MAÑANA

La memoria es más bien una facultad que debe repeler el pasado en vez de convocarlo.

Gilles Deleuze, *El Abecedario de Gilles Deleuze*¹

Nada pasará por el recuerdo, todo ha pasado en las líneas, entre las líneas.

Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o ‘¿qué ha pasado?’”²

El efecto combinado de la tecnología de la información y de las formas y procesos sociales inducidos por el cambio histórico, que como hemos visto ha dado lugar a la economía del conocimiento y a su forma red, ha propiciado una transformación de las concepciones del espacio y del tiempo, que viene dada por una alteración profunda de los dispositivos cognitivos de la sociedad, dispositivos como pueden ser la atención o la memoria. Nos centraremos, en este paso, en la memoria, para reflejar el modo en que, dentro del cambio cultural, ésta derivará en una dirección productiva, procesadora y relacional, que presenta unas características específicas que debemos analizar. Estableceremos asimismo, conexiones

¹ *El Abecedario de Gilles Deleuze* es una recopilación en formato video de las conversaciones entre Gilles Deleuze y Claire Parnet grabadas entre 1988 y 1989. Conforme al deseo del autor, las conversaciones no se hicieron públicas hasta después de su muerte, en 1995. Se encuentran extractos de este documento audiovisual en *Youtube* [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://www.youtube.com/watch?v=ii3D5PLc2fl&eurl=>> [Consulta: 18-11-2008]

Asimismo en *Archive.org* [en línea] se halla una transcripción no autorizada en formato texto, del cual hemos tomado esta cita. World Wide Web Document, URL: <http://www.archive.org/details/Abecedario_Deleuze>[Consulta: 18-11-2008]

² Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o ‘¿qué ha pasado?’”, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 210.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

entre dichas características y algunas de las nociones desarrolladas a lo largo de esta investigación.

Hemos sido testigos en las últimas décadas de la inauguración de un nuevo régimen, como relatábamos en el epígrafe anterior, una mutación, que ya describíamos desde otra perspectiva en el epígrafe 1.6., a través de la imagen del *ready-made* de Duchamp, *Eau et gaz a tous les étages*, que con un extraño carácter premonitorio señalaba ya, por medio de la idea de una condición circulatoria, distributiva, y domiciliaria, de la experiencia, hacia esa *sociedad conectada*, esa *sociedad red* a la que nos hemos referido. No cabe duda de que ello supone un cambio cualitativo en el modo de darse ese *paradigma inmersivo* que hemos rastreado a lo largo de esta investigación, y que hemos señalado como una característica fundamental de la transformación perceptiva iniciada en la modernidad. Si como relataba Castells, ahora son las redes desmaterializadas de información las que determinan en gran parte la nueva relación del hombre contemporáneo con el espacio, transformando la base material de nuestra experiencia, se trata éste, como vimos, de un proceso espacial inédito, donde se hacen posibles nuevas articulaciones de *lo público*, rota definitivamente la polaridad que definía dicha noción, es decir, la frontera y división precisa, inapelable, con ese otro espacio de *lo privado*.

Pero ya habíamos descrito este proceso de disolución de la frontera entre lo privado y lo público. Lo hicimos en el epígrafe 2.2.1. desde la idea de *hipervisibilidad*, que ligaba el deseo de iluminación y transparencia con el desarrollo de un ojo público, que encontraba su perfecta realización en la televisión y su flujo continuo de imágenes electrónicas introducidas en todos los hogares. Esta *socio-técnica por excelencia*, como la definió Deleuze, generaba una realidad asfixiante en la que se daba la inserción total del sujeto en una matriz de *hipervisibilidad*, desempeñando así una función esencial como parte del engranaje del poder social. Sin embargo, como vimos en el epígrafe anterior, la *sociedad red* y sus nuevas potencialidades presentaron desde el comienzo elementos diferenciales de esta *tele-realidad*, que introdujeron una nueva dimensión de producción colectiva, traspasando al mercado y a su capacidad de producción de mundos.

Trataremos por tanto, a continuación, de señalar en qué modo se produce, dentro de la *sociedad red*, la posibilidad de una rearticulación de lo común, de lo colectivo, con lo que ello supone; a saber, la capacidad potencial de participar de manera crítica en procesos performativos de la identidad, los procesos que constituyen al sujeto, los cuales, como dijimos anteriormente, se dan precisamente en el espacio de la *visualidad*, de un imaginario que, más que *colectivo*, denominaremos *conectivo*.

Recordamos hoy inevitablemente el sueño de Bertold Brecht en 1927,³ su intuición a partir de un nuevo medio como era entonces la radio, de un espacio común diferente, un tiempo de riqueza, compartido, de *receptores-productores*, una comunidad de la comunicación, colectividad de *productores de medios*. Hoy el punto central de la reflexión brechtiana, a saber, la posibilidad de *feedback* por parte del receptor, se ha hecho finalmente una posibilidad real, una realidad cotidiana, que se cumple, tal y como hemos descrito, por medio de la evolución asombrosa de las tecnologías de la comunicación. Lo que ha venido a derivar en la llamada revolución de las *tecnologías de escritorio conectado (desktop networked technologies)* viene a darse, precisamente, como *utopía* —es decir, sin *topos*, sin lugar, en este *espacio de los flujos*, un espacio cuyos ejes parecen ser temporales, no ya dimensionales.

Así, la nueva *arquitectura relacional* de este *no-espacio* plantea nuevas cuestiones en torno a un sujeto cuyo domicilio, *hogar electrónico*, es ahora potencialmente un *media-lab*, una nave espacial desde la que irradiar experiencia, desde donde proyectarse hacia el otro. Vida que en sí misma busca intensificarse a través de permanentes autorrepresentaciones y registros visuales de su acontecer. El hogar —la lumbre— ha pasado de ser pantalla de TV a un “laboratorio de medios”; utopía del *lectores-productores*, diseminada en redes de mundos editables; comunidades de productores de medios, abiertas a un “efecto de constelación”,⁴ en un espacio de circulación donde todos los sujetos, devienen potenciales

³ Bertold Brecht, *Teoría de la radio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

⁴ José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, p. 17.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

transmisores y procesadores, intermediarios; nodos que constelan una figura colectiva de la experiencia.



Collage de los escritorios conectados de los miembros de una comunidad *online*.

3.1.2.1. DE LA MEMORIA-ARCHIVO A LA MEMORIA-RED

En este contexto descrito, en esta gran transformación cultural en la que las estructuras cognitivas de la sociedad se ven profundamente alteradas ¿en qué sentido se cambia el dispositivo memoria? Se trata de una mutación que resulta especialmente relevante de cara a nuestra investigación. Es por ello que debemos recapitular sobre el papel desempeñado por esta noción dentro de nuestro recorrido particular. Comenzamos refiriéndonos a la memoria ya en el capítulo primero, estableciendo su estrecha conexión con el hecho narrativo; hablamos asimismo del olvido y del mutismo de los cuerpos que invocaba la poderosa imagen ofrecida por Benjamin, para señalar el final de la narración tradicional, como forma de transmisión de experiencia, creadora de comunidad. Recordemos la cita:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos (...). Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.¹

Este cuerpo enmudecido, sometido a terribles fuerzas destructivas portaba la marca del brutal cambio cultural experimentado entonces, que nos trasladó a un paisaje que era un campo de fuerzas movientes, donde el cielo y las fugaces nubes eran el único punto de referencia. Los cuerpos volvían mudos y quebrados. Habían perdido la palabra, la *capacidad de comunicar*

¹ Walter Benjamin, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, p. 112.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

experiencia; y no sólo eso, en el nuevo paisaje deshumanizado, habían perdido también la *memoria*. Esta idea de amnesia y mutismo devino un elemento esencial en nuestro análisis; pudimos observar el modo en que la *imagen-matriz* traía consigo una pérdida de la capacidad mnésica de los individuos, pues se basaba en la provocación de un estado de *shock* donde la memoria se atrofiaba. Se sumergía al individuo en una especie de *limbo prelingüístico*, que operaba una regresión, por medio de un ojo apático sometido a los múltiples impactos de la imagen. Un aspecto éste que también abordamos, desde otra perspectiva, en el capítulo 2 a través del análisis de la idea de *lenguaje universal* ligada al discurso del medio fotográfico, que se engarzaba dentro de la lógica instrumental de la máquina productora de identidad y sus pretensiones de normalización y control, donde la imagen desempeñaba un papel básico en el proceso de colonización global capitalista. La *inmersión prelingüística* en el océano de las imágenes, capaz de hermanar a la humanidad con su supuesta inmanente universalidad del significado, encubría el proyecto eminentemente utilitario de expansión capitalista, que jugaba al olvido fundamental del *con-texto*, extrayendo a la imagen de sus propias condiciones históricas. La memoria – su atrofia– volvía a ser un elemento fundamental en esta operación.

Desde luego, si la pérdida de fe en la representación, el lenguaje de la virtualidad y el simulacro, había menguado toda capacidad del aparato de la imagen para filtrar memoria (aquella veladura, cuadrado negro de Malévich), las nuevas formas electrónicas del actual capitalismo cultural y sus *teletecnologías*, capaces de multiplicar exponencialmente el número de impactos sobre los cuerpos, ha aumentado notablemente el estado de amnesia y apatía de un *ojo-consumidor*. *Los tiempos de recepción* se acortan hoy cada vez más drásticamente. La lectura ha de ser instantánea, superficial. Así, el *continuum* de la *imagen-flujo* de las telecomunicaciones, *ese tiempo real*, mundo 24/7, instauro el dominio de la “actualidad”, la dictadura de las “audiencias” y su realidad convertida en mercancía caduca, en donde el instante presente parece carecer de toda memoria y profundidad.

No obstante, en el reverso de esta atrofia, el mecanismo memoria como conducta de relato encontró en la imagen técnica –en el medio fotográfico y cinematográfico– un nuevo espacio donde insertarse y

evolucionar –tal y como viéramos en los epígrafes 1.3 y 1.2.4–, adquiriendo nuevas potencias, siendo capaz de llevar al pensamiento un paso más allá de los esquemas orgánicos propios del lenguaje. Las potencias de la imagen técnica operaban un cambio cualitativo de los modos enunciativos, que encontraron un nuevo horizonte en la *imagen-tiempo*, en esa imagen que fluía, que se parecía al acto de pensar, que difería de sí misma, que era, en sí, un devenir. La memoria encontró una nueva forma, o dicho de otro modo, emergió *una nueva memoria* que respondía a las condiciones propias de esa *escena del crimen*, al mecanismo de la *imagen-recuerdo*, que introducía una estructura narrativa *acodada*, plegada, fragmentada, no lineal, que partía de una *imagen cuajada*, de una amnesia elemental –¿qué ha pasado?– que, de algún modo implosionaba el sentido.

Se trataba de una *memoria de detective*, procesual, que operaba con los fragmentos conectando registros. No cabe duda de que ésta se corresponde en gran medida con la modalidad de memoria que viene analizando ampliamente José Luis Brea desde diferentes perspectivas durante la última década. En su análisis, sirviéndose del término informático, la distingue con el nombre de memoria RAM, una memoria que se caracteriza por ser, precisamente, operatoria y procesual y que, como muestra el autor, se instala y describe definitivamente la sociedad actual del capitalismo cultural electrónico. Así, en su obra *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007),² Brea apunta toda una constelación de puntos de inflexión en el devenir de esta cultura definida por una memoria de procesamiento, una cultura que, en su deriva, parecería alejarse de toda *idea docu-monumental* de fijación o conservación del tiempo, para devenir “dinamicidad pura y en curso”:

(...)[la memoria] no es más detención del tiempo, suspensión que corta su flujo para retener y conservar el momento perdido. Sino dinamicidad pura y en curso que densifica y carga de potencia al tiempo-ahora, como nuncio y

² José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. GEDISA Editorial, Barcelona. 2007. El autor utiliza este término en oposición a la *memoria ROM* –en la jerga informática la memoria de back-up o de disco duro, de almacenamiento. La *memoria RAM* es por el contrario una memoria de proceso, de interconexión activa y productiva de datos.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

emblema de su propia fuerza –y el porvenir al que prefigura: el porvenir del sistema que enlaza y arquitraba toda la constelación de los saberes posibles, efectivos, en una arquitectura expansiva que, a cada instante, actualiza su competencia, su potencia virtual.³

Constatamos así, ahora desde una perspectiva actualizada, cómo el cambio cultural continúa dándose en estrecha relación con un proceso de alteración fundamental de las estructuras cognitivas sobre las que se sustenta la sociedad. Era esta concepción benjaminiana el punto de partida de nuestra investigación, donde señalábamos ya hacia una mutación que, si bien arranca en el periodo de la modernidad, continúa evolucionando con enorme fuerza en nuestro tiempo, encontrándose íntimamente ligada a aquel momento inaugural en la historia de la percepción, momento que supuso el advenimiento de la imagen técnica –recordemos, aquella *máquina cinematográfica* que “arrolló” a sus inocentes espectadores un 28 de diciembre en el Salón Indien de París–, y que constituyó el primer escenario posible para la aparición efectiva de una *imagen-tiempo*.

Si, en palabras de Brea,⁴ la *imagen-tiempo* es aquella que antropológicamente, puede definirse como “aquel modo de la representación que no se da, en el curso del tiempo, como inalteradamente idéntico a sí, sino como diferencia efectiva que no sólo se distingue del resto de las singularidades, sino que difiere también de sí misma con el transcurrir del tiempo”, veremos ahora cómo estas características específicas de la *imagen-tiempo* pueden, en gran medida, extrapolarse al modo en que se da la mutación del *mecanismo-memoria*.

Hasta hace bien poco –y durante la modernidad, como heredera del espíritu ilustrado enciclopédico– la nuestra había sido una cultura orientada a la *conservación*, basada en preservar, en fijar y repetir lo idéntico, dándose una regulación del presente por el pasado –su aparato básico era la

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ José Luis Brea, “<n*d_a> nuevos* dispositivos_arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico”, *Tiempo Devorador* ciclo de conferencias, edición de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, La Laguna, 2002, p. 34.

institución (el museo o el archivo) y su forma de darse, a través de la imagen estática, idéntica a sí misma, repetible y reproducible– hoy, inmersos en el capitalismo del flujo, la memoria *hardware*, de almacenaje, es decir, nuestra memoria tradicional se encuentra en crisis. En este sentido, dice Brea, nuestra cultura deviene post-archivística, post-enciclopédica, post-monumental. Nos adentramos en una cultura que tiende a sustituir la memoria de archivo, el registro del pasado, por el ensanchamiento del acceso a la memoria de procesamiento, del ROM al RAM. Progresivamente más cada día la nuestra es una cultura que va a gastar menos en asentarse, invirtiendo todas sus energías en acelerar la circulación el flujo. El nuevo capitalismo no es un capitalismo de la acumulación, sino un capitalismo del flujo.

De este modo, la *cultura RAM*, ésta en la que nos adentramos, propia de la evolución de la sociedad red, no se orienta ya a preservar. Ya no depende, para asegurar sus valores, de las *memorias de almacenaje*, sino que ahora son las *memorias de proceso* las que la mueven; depende de la ampliación de los anchos de banda del acceso a las cantidades de conocimiento circulante. Esas memorias ya no se basan en una materialización específica en objetos concretos, sino en el potencial productivo de una máquina social que tiene a la inmaterial como la principal fuente de riqueza, esas *informaciones puras*, sin objeto, que, como hemos visto, suponen la nueva materia prima de la producción.

Por tanto, la *memoria red* funciona como constelación, como una *potencia de relación*, entre segmentos que se alumbran y se apagan, como en un circuito eléctrico de circulación e interrupción, por donde fluye o se coagula el sentido. Esta memoria de procesamiento se define como potencial de trabajo de los sistemas; *software* en continua interactuación y evolución, en estructura abierta. Esta memoria *no fija el pasado para el presente*, sino que *activa el futuro desde lo actual*. Son memorias de lo que viene. En este sentido, no resulta sorprendente que, tal y como adelantábamos en el epígrafe anterior, términos como *propiedad* y *posesión* y su tradicional regulación basada en una economía de la escasez, aplicados al nuevo *producto conocimiento* del capitalismo cultural y su potencial de circulación electrónica, resulten cada vez más obsoletos. Tampoco es de

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

extrañar que se intuya una redefinición radical los objetivos de las instituciones que se dedicaban al almacenaje y preservación de estas *propiedades*. Resulta por tanto evidente, dentro de esta lógica, la obsolescencia del concepto de *museo-como-mausoleo*, que pasa a tener una función residual, pues la pauta cultural del nuevo capitalismo globalizado, inevitablemente, no es ya más la *acumulación de patrimonio*, la conservación de la memoria, sino la aceleración de los flujos de comunicación e intercambio.⁵ Del mismo modo que la mercancía abandona el territorio del objeto, la memoria también abandona su inscripción estática en los cuerpos tangibles, para articularse sobre el flujo, sobre la distribución en red, la circulación de significancia.

⁵ En relación a esta transformación del dispositivo museo, por ejemplo *La Société Anonyme*, en su mencionado manifiesto *Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)* se aventura a describirnos cómo las instituciones públicas no dedicarán sus esfuerzos tanto a la patrimonialización, sino a la generación y desarrollo de entornos de circulación protegida, asistida. Se dará, en este aspecto, una distinción importante entre el museo-memoria-almacén, y el centro de investigación orientado a la producción de actualidad, entendido como *nodo dinamizador* del diálogo, y de la comunicación pública. La necesidad del conocer el pasado de las disciplinas y sus tradiciones no cumplirá más una función crítica o productora de valor de significancia específica, sino una función ya meramente residual, no relevante. Desde luego, no supone hoy un gran esfuerzo imaginar esos nuevos “multicomplejos culturales” y sus subproductos –diseño, espectáculo multimedia, tecnologías relacionales–, que, como señala Brian Holmes, son ya una realidad; desde el Centro Pompidou al múltiple entramado cultural de una urbe como Barcelona. Atrás queda definitivamente la noción modernista de museo como *colección de grandes obras* para ser mostrada en calidad de servicio público. En el capitalismo cultural, los museos son laboratorios proactivos de la evolución social. Que sirvan para algo más que la promoción turística o la activación del consumo y del tratamiento masivo de la atención dependerá, como señala Holmes, de la capacidad de confrontación y crítica constructiva que seamos capaces de infundir en el proceso. *La Société Anonyme, Redefinición de las prácticas artísticas s. 21 (LSA47)*, en *Aleph-arts* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/index.html>> [consulta: 10-11-2008]; Brian Holmes, “Una marea montante de contradicciones. El museo en la edad de la expansión del Estado “Workfare””, *Republicart. Multilingual webjournal* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.republicart.net/disc/institution/holmes03_es.htm> [Consulta: 13-01-2009].

3.1.2.2. LA MEMORIA DEL VIEJO HOMBRE RÍO

Apuntaremos ahora una serie de cuestiones que nos ayudarán a profundizar en la naturaleza de esa nueva memoria red, poniéndola en relación con la noción de dispositivo-memoria como conducta de relato y su evolución dentro del escenario desplegado por la imagen técnica. Contrastaremos asimismo dicha memoria-red con el *paradigma de archivo*, aquella forma-institución de la memoria como fijación, como identidad, que –como ya viéramos en el epígrafe 2.2.3.1.– aliada con el dispositivo de la imagen técnica, funcionaba habitualmente como máquina represiva fuera ésta de corte policial o humanístico. Nuestro objetivo será señalar hacia las implicaciones, hacia el potencial político, crítico, que el hecho de esta transformación del dispositivo memoria conlleva.

¿Suponen acaso las nuevas propiedades de la memoria el abandono definitivo de una memoria de almacenaje, archivística, de una memoria de depósito, de “herencia”? Parece poco probable que la emergencia de una *memoria red*, el aumento exponencial de sus capacidades, suponga necesariamente el fin de la otra. Se da más bien una reubicación, donde *la memoria-depósito* positivista parece pasar a un segundo plano, parece *sumergirse*.

El archivo se sumerge. Con esta afirmación hacemos referencia a un caso que desde luego puede resultar emblemático, el caso del archivo *Corbis*, compañía privada del presidente de *Microsoft*, Bill Gates. La empresa *Corbis* arrendó 10.000 pies cuadrados dentro una mina de piedra caliza en Pensilvania, a 60 millas al noroeste de Pittsburg, para almacenar allí un enorme archivo subterráneo de fotografías sepultadas a 220 pies de profundidad –entre las cuales se encuentra el archivo Bettmann al completo, un alijo de imágenes que Otto Bettmann se llevó de la Alemania Nazi en dos

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

baúles de barco en 1935, y que luego organizó en una enorme colección de importancia histórica, comprado por *Corbis* y extrañamente puesto a “buen recaudo”, junto con otras tantas imágenes, inaccesibles, lejos del alcance de cualquier historiador, investigador o editor. Una vasta ciudad subterránea dirigida por *Iron Mountain/Almacenaje Subterráneo Nacional*, un moderno *subcero*, a salvo de los estragos del tiempo.

Tanto Allan Sekula en su artículo “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”,¹ como Arthur Kroker en su texto “La Imagen Matriz”,² ambos textos ya citados anteriormente, relatan esta historia, que adquiere en los dos casos un alto contenido simbólico. Sekula apunta cómo es tan sólo una pequeña parte del archivo la que se muestra al público en la web de *Corbis*,³ –digitalizada y sujeta a las etiquetas y categorías de búsqueda en que las imágenes se clasifican y hunden dentro de tópicos–, mientras que el verdadero archivo permanece oculto, sumergido; un mausoleo que representa el *gran docu-monumento*. Una imagen del poder sumergido que nos impide olvidar cómo el archivo, y su naturaleza instrumental es el modelo que subyace bajo las imágenes que construyen nuestro mundo. Por otro lado, debemos pensar que la entidad del archivo y su institución, su sistema positivista, distribuidor, indéxico, que desplegaba una retícula de equivalencias sobre el mundo, es un modelo que se extiende y evoluciona en nuestros días, al abrirse en él nuevas posibilidades propiciadas por la era electrónica de la computación, que relanza la ciencia bibliográfica y su modelo utópico de clasificación de las “colecciones”, así como su propio modelo narrativo de representación. El archivo como entidad presenta hoy, sin duda, toda una problemática que repercute en debates tan importantes como el de las formas de acceso al conocimiento.

¹ Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102, otoño 2002, p. 9.

² Arthur Kroker, *La Imagen Matriz*. En *aleph-arts* [online]. World Wide Web document, URL: <http://aleph-arts.org/pens/imagen_matriz.html> [Consulta:06-03-2008].

³ *Corbis.com* [en línea]. World Wide Web, URL: <<http://www.corbis.com>> [Consulta: 07-03-2008]

Una vez hechas estas consideraciones, hagamos de nuevo, con otras palabras, la misma pregunta: ¿se podría deducir de este estadio en alza de la memoria, de esa *memoria RAM*, un posible destierro del *dispositivo-memoria* como *significante despótico*?, ¿acaso esta emergente modalidad de la memoria puede adivinarse capaz de hacer frente a la violencia simbólica de un pasado, que ejerce sobre el presente la tiranía de *lo Mismo*? Dicho de otra forma, ¿es capaz esta *memoria red* y su específica arquitectura relacional de abrirnos a la *posibilidad de lo nuevo*? En parte parecería que sí, como apunta José Luis Brea. Pareceríamos tener al alcance de la mano aquel *ahora-tiempo*, o *tiempo-en-acto* salvífico, que Benjamin imaginara bajo el nombre de *jetztzeit*.⁴ No cabe duda de que, a esta nueva forma de la memoria, podríamos denominarla como *una memoria de lo Otro y de los otros*, una memoria del devenir, de la diferencia. En su diferir, en sus vagabundeos nómadas, generará un efecto de actualidad, de potenciación sincrónica y transitiva de un presente como promesa de comunidad. Así lo describe Brea:

Aquí memoria es reciprocidad y comunicación, la resonancia del otro y su diferencia en cada singularidad articulada. Aquí la memoria es tensión y experiencia de red y organicidad, código de intercambiabilidad –y sincronicidad.⁵

Pero ¿qué ocurre entonces con aquella memoria que Benjamin –sabiéndola necesaria– veía languidecer?, ¿qué será de *Mnemósine* – recordemos, madre de todas las musas y fuente viva de las inspiración, a la vez que caudal fluyente en el inframundo–, la memoria que sustentaba el acto narrativo?, ¿es élla la que desaparece, la que queda relegada?, ¿residía en ella acaso el “significante despótico”, tiranía de *lo Mismo*?. Diríamos que no, pues *Mnenósine*, recordemos, es la *memoria-música*, la memoria como duración, ese río del inframundo, que alimentaba a Sherezade, la narradora, y su red de historias infinitas.

⁴ Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la Historia*, Taurus, Madrid 1973.

⁵ José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, pp. 17-18.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Una cultura que deja de ser detención del tiempo, fijación y conservación del acontecimiento, para devenir “dinamicidad pura y en curso” es una cultura de la *memoria como duración*. Recordemos cómo en el epígrafe 1.3. hablamos de Bergson y de su metáfora musical, que daba cuenta de una cualidad entretejida, continua, del devenir del tiempo, de la duración. Para Bergson, la duración era esencialmente memoria. Una memoria que constituía *un resorte hacia el futuro*, un dispositivo de lo que viene; que nos hace comprender –o poder mirar– el presente para proyectar el porvenir. *Mnemósine* es una *memoria-río*, que se da ahora, más que nunca, como caudal en fuga que linda con la muerte. De la piedra al agua, del monumento al flujo. De la reificación del pasado en lo *docu-monumental* a la efusión en tiempo real por medio de miles de circuitos que entretejen nuestro presente y prefiguran un tiempo por venir. Dice Brea, “*Memoria red* más que memoria de *documento*; una *memoria constelación*, fábrica, y no más una memoria consigna, *almacén*”.⁶ Esta memoria de proceso y conectividad, genera *un efecto de constelación*, más que *de consignación*, que prefigura la potencia de dibujar el mapa de una *nueva política*, de una nueva esfera pública más allá del capital como significante último de todo intercambio, de toda relación.

Pero detengámonos en la descripción de este *efecto de constelación*. ¿Cómo funciona? En su interconexión de multiplicidades, esta *memoria red*, *memoria-música*, convertirá el “entre” en el lugar de la significación. “Conectar y hacer hablar a inscripciones que en su distancia y fragmentación nada por sí mismas dirían”, señala Brea. Los procesos de significación electrónica tienen lugar *entre* las líneas. Recordemos aquí aquel “¿qué ha pasado?” deleuziano,⁷ que ha acompañado el curso de esta investigación. El acontecimiento y sus posibles sentidos es *potencia de constelación*, efecto o afecto que cada parte de un sistema proyecta sobre otra, ese “entre” las líneas de codificación, de enunciación, un “entre” en constante mutación, que se da como *memoria-río*, como *memoria-música*, como memoria en fuga.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Gilles Deleuze, “1874-Tres novelas cortas o “¿qué ha pasado?”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp. 209-210.

Así este “entre” es devenir, es juego. El progreso tecnológico cumple hoy sin duda la revolución juvenil del siglo veinte, al tiempo que hace efectivo un desplazamiento, aquel que describió Flusser,⁸ del *homo sapiens* al *homo ludens*. Ese ser dedicado, ya no a ser *depositario* del conocimiento, sino a la producción simbólica activa, al juego de los símbolos, dirigido hacia otros; enlace o célula procesadora dentro de campos de posibilidades cruzadas, donde la memoria es reciprocidad y *resonancia del otro*.⁹ En este sentido la nuestra es, en gran medida, una cultura que se acerca a aquella condición *rizomática* que describieron Deleuze y Guattari. Una cultura del *entre*: “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo”.¹⁰ Y recordemos, *hacer rizoma* es borrarse, es borrar el rostro, la identidad, destruir las líneas de código que hacen legible al sujeto, que lo fijan en la matriz de legibilidad. Nada permanece inalteradamente idéntico a sí, todo es diferencia que también difiere de sí misma con el transcurrir del tiempo. *Memoria-río* pues, para devenir mundo, y seguir rodando, como el viejo hombre río de la canción – *Old man river*– que nos recordaron Deleuze y Guattari en su capítulo dedicado a la estructura *rizoma*:

*He don't plant taters
Don't plant cotton
Them that plants them is soon forgotten
But old man river he just keeps rollin along*¹¹

Devenir mundo, olvidar lo plantado. Pluralidad y olvido. Los contornos fijos de la identidad se diluyen en el rizoma, cuyo tejido es el de la conjunción. Potencia de relación, de adición, “y...y...y...”. “En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser”, dirán Deleuze y Guattari. Lo importante *es lo que pasa*, lo que atraviesa, lo

⁸ Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2002.

⁹ José Luis Brea, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Introducción: Rizoma”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 29.

¹¹ *Él no planta papas / Él no planta algodón / Lo que planta lo olvida pronto / Pero el viejo hombre río sigue rodando*. [Traducción de la autora]. *Cit.* Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Introducción: Rizoma”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 29.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

que cambia. El río. La lógica de la vida no es una lógica del *ser* sino de la relación, del devenir, de la adición. Potencia asubjetiva; tachadura, denegación de la subjetividad impuesta como línea dura. Se trata ésta de una noción que ya rastreamos a lo largo del segundo capítulo, que subyacía, recordemos, como núcleo mismo del *crimen*, del crimen como diferencia, ese espejo velado del *flâneur*, que escapaba a la operación subjetivizadora.

Ningún nombre posible, ninguna sujeción. El rizoma multiplica las relaciones colaterales. Pero *entre* las cosas no define una “relación localizable” que va de la una a la otra y recíprocamente, sino “un movimiento transversal *que arrastra a la una y a la otra*, arroyo sin principio ni fin que *socava las dos orillas* y adquiere velocidad en el medio”.¹²

Del mismo modo, nuestra cultura, la posibilidad de una esfera pública viva, su sentido de comunidad, encuentra sin duda su mayor potencia en la posibilidad de trascender las individualidades codificadas, y reflejarse en el encuentro de los “tiempos compartidos”, de “todas la memorias”, de esa efusión de memorias en juego, que son hostilidad hacia la *tiranía de lo mismo*. Una memoria que es capaz de repeler el pasado, como la describiera Deleuze, al afirmar que hace falta tener una enorme memoria para olvidar.¹³ Tiempos compartidos, por tanto, en el *entre* de cada una de las partes de una diversidad de “comunidades deslocalizadas”. Sin duda la imagen de una constelación siempre en movimiento, de una multiplicidad que cambia a medida que aumentan sus conexiones, puede reflejar esa fuerza circulante de la vida, del deseo que se hace posible a través de la *memoria-río*.

¹² *Ibid.* [Las cursivas son de la autora].

¹³ “El Abecedario de Gilles Deleuze”, *Op. cit.*

3.2. LOS *FRAMES* DE LA PERCEPCIÓN O LA PELÍCULA DESMONTADA. UNA LECTURA EN TORNO A LA PRAXIS DE ALLAN SEKULA

No todos los realismos entran dentro del ámbito policial.

Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”¹

Tener imagen no implica tener voz.

Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”²

A partir de este punto nos centraremos en el análisis concreto de ciertos “casos prácticos”, no con una intención ilustrativa, sino más bien con el deseo de poner a circular lo pensado en busca de resonancias, pues, tal y como ya afirmamos, es desde la experiencia que la práctica genera, desde donde nos será posible aprehender con mayor efectividad ese mecanismo de suspensión, ese “procedimiento técnico de impugnación productivo” que, decíamos al comienzo de este capítulo, constituye la crítica.

Así, en primer lugar, será el análisis de la práctica del artista y teórico contemporáneo Allan Sekula,³ el que sirva de hilo conductor a través

¹ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 184.

² Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003, p. 79.

³ Fotógrafo, realizador de cine, escritor y crítico, nació en Pensilvania y se crió en la ciudad portuaria de San Pedro en Los Ángeles. Enseña en el Instituto de las Artes de California desde 1985. Está considerado pionero en reprocessar lo que se conoce normalmente como “realismo social” en un nuevo modelo que él denomina “realismo crítico”. Su trabajo explora los sistemas económicos globales, reconstruyendo el imaginario, ampliando la perspectiva de los acontecimientos, de las imágenes.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

de las “turbulentas aguas del presente”. La metáfora no es gratuita, pues la idea de la “inmersión” es una noción constante y de gran importancia en el pensamiento de este autor, a cuyo trabajo teórico ya nos hemos referido en epígrafes anteriores.

En su ensayo “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”,⁴ explora profusamente la idea de inmersión para usarla como modo metafórico de aproximación a una visión de la fotografía, herramienta esencial en el proceso de colonización global capitalista. La metáfora inmersiva viene a manifestar aquel movimiento regresivo que, al hilo de la investigación de Sekula, describíamos en el epígrafe 2.2.3.2. dedicado al lenguaje universal; recordemos que una regresión al estado de felicidad infantil operaba en el interior de *The Family of Man*, infantilización por la imagen que se correspondía con el fallecimiento del sujeto político en el sentido clásico ilustrado, y con la emergencia de los nuevos sujetos-consumidores.

Sekula retoma el análisis de *The Family of Man* efectuado en su anterior artículo “The Traffic in Photographs”,⁵ para darse cuenta de la existencia de una enorme abundancia de imágenes de inmersión acuática – de hecho, el libro termina con una fotografía del océano. “La añoranza regresiva de la inmersión viene a nosotros recursivamente según nos movemos a través de la exhibición”, afirma Sekula, “se trata quizás de la pan-religión confesional de *The Family of Man*”.⁶ Pero si la sensación oceánica subyace bajo todo sentimiento religioso, el mar también es el “elemento de la asfixia”, el arquetipo de un mundo hostil, que liga con el instinto de muerte.

⁴ Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, pp. 3-34.

⁵ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol. 41, n° 1, Photography and the Scholar/Critic. College Art Association, primavera 1981, pp. 15-25, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198121%2941%3A1%3C15%3ATTIP%3E2.0.CO%3B2-8>> [Consulta: 6-06-2008].

⁶ En palabras de Steichen: “las fotografías tienen que ver con la religión más que las religiones” *Ibid.*, p. 25.

Si bien en determinados momentos de esta investigación nos hemos acercado al pensamiento de Sekula por medio de sus ensayos, queríamos demorarnos ahora en su práctica artística, para obtener una visión de conjunto que nos de una idea del modo en que funciona lo que Carles Guerra ha denominado su “dispositivo de visualización”.⁷

A poco que se profundice en la praxis de Allan Sekula, observaremos que se trata de un autor que trabaja fundamentalmente con eso que aquí hemos querido denominar “tiempo crítico del relato”, como tiempo de interpretación y de lectura. Dos devenires se trenzan en su praxis, el de escritor y el de fotógrafo, consiguiendo plantear toda una redefinición de la *forma-documental*; una redefinición que presenta, de algún modo, un punto de tensión, de resistencia, en una cultura donde, como afirma Carles Guerra, “la imagen ha desbancado por completo al texto que la acompañaba”.⁸

Sekula –como Martha Rosler– participó en los debates del primer postmodernismo, que encuentra sus orígenes, como ya señalamos en el epígrafe 2.3.1.2. titulado “La doble articulación realidad-ficción”, en el discurso de Roland Barthes a partir de los años 70, en torno a la complejidad de la imagen como mensaje y la puesta en crisis de la idea documental. La caída del mito de imparcialidad, y la problematización del valor testimonial de la imagen documental, dejaba una tierra quemada, que debía ahora ser retomada mediante lo textual. Este enfoque definía radicalmente la práctica fotográfica como una serie convenciones lingüísticas, aptas para ser analizadas y transformadas. Fue la de Sekula una generación de artistas que, en palabras de Benjamin Buchloh, “llevó a cabo un análisis crítico de los sistemas de representación, de la cultura en el sentido de producción y consumo de cultura cotidiana”, cuya aportación fue, por tanto, interesante, “no sólo desde el contexto del desarrollo de una historia crítica de la

⁷ Carles Guerra, *Op. cit.*, p. 75.

⁸ Es Carles Guerra quien hace esta afirmación, al final del texto que presenta la tesis de la exposición “Después de la noticia. Documentales posmedia”, realizada en el CCCB en el año 2003 y comisariada por el autor. Si dicha muestra se interrogaba sobre las nuevas formas de documental en la denominada era postmedia, dentro de ella se incluían dos trabajos puramente textuales –una novela y un *weblog*– señalando así el modo en que aparecen en nuestra cultura nuevas formas documentales –formas imprevistas por la lógica de los grandes medios de comunicación hegemónicos– que, paradójicamente, se basan más en textos que en fotos. Carles Guerra, *Op. cit.*, p. 80.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

fotografía, sino como una práctica artística inscrita en un momento del postconceptualismo con una lectura de las formas de producción y distribución de las imágenes de masas”.⁹

En un momento en que los *estudios visuales* apenas comenzaban a despuntar, una generación de autores encontró en la semiótica visual de la imagen una valiosa herramienta de trabajo. La noción de interdisciplinariedad era una baza esencial: el creador podía moverse a su antojo empleando toda suerte de imágenes procedentes de distintos medios, analizando, relacionando y utilizando en su especificidad todo el conjunto de los sistemas de signos visuales. La idea presente era visibilizar la complejidad del sistema, el modo en que los diferentes contextos tácticos o reales de una fotografía y las explicaciones que la acompañan condicionan su significado, como en el caso de los pies de foto y el mito de la neutralidad subyacente en las imágenes periodísticas. O como en el caso de la polémica crítica e histórica, que fija, de un modo paradójico, la autonomía de la fotografía artística con respecto al texto. Optar por un enfoque contextual y abierto de la semiótica de la fotografía, requería necesariamente considerar tanto el texto como la imagen.¹⁰

De este modo, Sekula adopta en muchos momentos la forma híbrida de *ensayos fotográfico-textuales* que, a menudo, toman la forma de un libro, como un instrumento mucho más poderoso que cualquier forma de purismo fotográfico a la hora de aproximarse a la complejidad del discurso fotográfico. Si hoy la cultura del libro, que en los años veinte y treinta era básica, se ve como algo secundario –como guías de una exposición o de una colección, como *catálogo de cosas a la venta*, y no como proyectos autónomos–, Sekula ha pretendido dotar de integridad al libro entendido como una obra de arte independiente.¹¹

⁹ Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier y Catherine David, “El potencial político del arte (y II)”. *Acción Paralela. Ensayo, Teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, nº 5, enero del 2000, pp. 14-15.

¹⁰ Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, La Fábrica, Madrid, 2006, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

Sin embargo, si este estilo híbrido se da a menudo en el formato libro, también encuentra salida a través de instalaciones espaciales. Ellas constituyen lo que Sekula bautizaría –a raíz de su instalación *Aroespace Folktales* (1973)– con la denominación de “película desmontada”. Constituida por elementos distintos y separados –una grabación de entrevistas que hace las veces de banda sonora, unas series de imágenes como secuencias cinematográficas, títulos escritos, un comentario similar al que hace un narrador en *off* en una película– suponía ésta una forma entonces novedosa de aproximación a la idea de montaje cinematográfico.¹² Digamos que podríamos definirlo como una aproximación, horizontal y desplegada, a la *línea de tiempo*, a la duración, al relato que nos ofrece una película. Las paredes constituyen un simulacro espacial de la temporalidad de la película. Observemos cómo esta espacialización u horizontalidad del montaje, este despliegue espacial del relato, responde, sin duda, a la necesidad de ofrecer una visión privilegiada o consciente, de optar por la mirada del *testigo*, y ser capaz de ofrecer un *testimonio* de los recodos de la narración.

Pero además, y hablamos ahora en general, de su método de trabajo, en su *operación*, Sekula habitualmente se convierte en un auténtico cirujano, cuya mirada penetra con lentitud el espesor de la realidad, desarrollando un tipo de mirada perseverante, expandida en el tiempo, que no deja de impresionar. Parece de este modo luchar contra una instantaneidad, haciendo del acto de la demora y del despliegue, una forma de resistencia.

Mediante este acto de despliegue, ese “desmontaje horizontal” al que somete al objeto de su investigación, Sekula es capaz de establecer un

¹² Si bien este trabajo adquirió también la forma de foto ensayo publicado en forma de libro, la instalación *Aroespace Folktales* (1973) estaba compuesta por 142 copias fotográficas en blanco y negro y textos agrupados en secuencias narrativas, más una banda sonora consistente en 75 minutos en *loop* con cuatro conversaciones que van de lo anecdótico a lo polémico, sonando, según la ocasión, desde una pequeña habitación contigua a la sala principal de la exhibición, o desde detrás de unas palmeras en macetas situadas dentro de la sala. Este trabajo se centraba en examinar ciertos temas que rodean a la industria aeroespacial en el sur de California, a través de una mirada sociológica centrada en las “historias folklóricas” que relatan el entorno vital de la propia familia de Sekula (su padre era militar ingeniero aeroespacial y la familia residió en una base militar). Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Viena, 2003, pp. 92-161.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

sistema de *marcos* que, combinando enunciados e imágenes, confieren profundidad, *abren nuevos espesores a la percepción*. Un mecanismo que, sin duda, encuentra afinidades con aquella idea de *cuadro clínico*, como forma híbrida de lo visual y lo textual, como correlación entre lo visible y lo enunciable, que describimos en el epígrafe 2.2.2, “El ojo forense”. La *película desmontada* de Sekula conforma, sin duda, un conjunto de *frames*, cuadros o marcos conceptuales donde *el ojo habla*, pues es la mirada, la mirada de Sekula, la lentitud de su recorrido sobre las cosas –la fuerza de su penetración, la forma en que las lee en su visibilidad– lo que conforma una estructura a la vez espacial y verbal, al tiempo legible y visible –como lo era, recordemos, aquel *cuadro clínico* propio de la mirada médica.

Sin embargo, si la objetividad analítica supuesta del *cuadro clínico* se reducía finalmente a la repartición de lo visible en el interior de una configuración conceptual dada –que permitía a lo sumo *reconocer*, y nunca conocer–, los *marcos* que Sekula despliega tienen como objetivo la problematización de la propia configuración conceptual, de la propia estructura en la que se inscribe el cuadro. Desde luego, no es inocua en Sekula la herencia del arte conceptual, en cuyo territorio el autor se movió con soltura durante los años sesenta. Observamos así cómo el circuito de alimentación mutua entre lo visible y lo enunciable queda, en cierto modo, colapsado en sus obras. Dice Sekula: “Ninguno de esos dos elementos es ya fundamental. La imagen no es la depositaria de una realidad frente a la que el texto es un comentario, un apunte subjetivo, y el texto tampoco sirve ya para expresar una verdad que la imagen no logra captar”.¹³ Por otro lado las imágenes se duplican y triplican introduciendo a menudo intervalos en la escena. “El positivado de negativos contiguos deslegitima el instante aislado, desautoriza la imagen única y recuerda, por el contrario, el tipo de fluidez en la que se desarrolla el trabajo del fotógrafo”.¹⁴

Esta forma de trabajo, que rompe con toda la tradición fotográfica del dominio de la imagen única –del instante decisivo o el momento crucial–

¹³ Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, p. 22.

¹⁴ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”, p. 75.

, consigue dotar de tensión a la imagen sobre la base de *sus relaciones*. Es el “entre” –esa *potencia de relación o constelación* que analizábamos a lo largo del epígrafe 3.1.– la pauta que subyace en su trabajo con las imágenes y los enunciados. Algo que prolonga, en gran medida, esa idea propia de la teoría cinematográfica, que Eisenstein denominara “montaje de asociaciones”, abocada a focalizar las tensiones semánticas y formales dentro de las propias imágenes. Así, en una conversación con Carles Guera, Sekula comenta el procedimiento en *Aroespace Folktales*:

El hecho de llamarlo “película desmontada” cuando el trabajo no había sido nunca una película, podía ser visto, en cierto modo, como un engaño, o tal vez como una útil metaficción, en la línea de un proyecto posterior en el que propongo un libreto para una ópera que no existe. De modo que, en lugar de presentar la proyección de diapositivas como una síntesis subcinemática, terminé por crear una obra basada en una separación analítica de imágenes y voces, unas voces que surgen de detrás de unas palmeras, y unas imágenes que se muestran, en secuencias escalonadas, sobre una pared.

La obra daba mucha importancia a los intervalos y al espacio ¿en qué modo se puede mostrar claramente en una pared o en una página la presencia de un lapso mayor o menor entre imágenes? ¿cómo hacer para que una serie de imágenes fijas dispuestas con la economía propia de una secuencia acaben creando el equivalente semántico de lo que en una película requeriría una o varias tomas sin interrupciones?¹⁵

Podemos además observar que, en el planteamiento de esta obra como “película desmontada”, y en general, en la obra de Sekula, se propicia un potente elemento de ambigüedad entre realidad y ficción que pone en juego un extrañamiento consciente, una “potencia de lo falso”, potencia cinematográfica donde veracidad fotográfica y artificio luchan en un campo de batalla situado entre los ojos y la mente del espectador.

Se trata éste, sin duda, de otro elemento fundamental de su aparato de visualización. La fragilidad de la objetividad queda patente, bien por la

¹⁵ Carles Guerra y Allan Sekula, *Op. cit.*, pp. 33.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

adopción de un enfoque artificialmente distante –*Aerospace Foolktales*, donde adopta una posición de objetividad científica de etnógrafo para acercarse a una realidad profundamente familiar–, o por la utilización de la performance para provocar situaciones e imágenes de ambigüedad –como ocurrirá, por ejemplo, en otra obra que nos interesará comentar más adelante, *Dear Bill Gates* (1999).¹⁶ Así Sekula afirma:

Si entiendes que el discurso incluye los textos que rodean o están detrás de las imágenes, entonces es sencillo ver el interés en jugar con las convenciones de las leyendas, jugar deliberadamente con los grados de autonomía de las imágenes, los grados de ficción y de validez documental.¹⁷

Si el elemento ficticio juega un papel decisivo en la obra de Sekula, éste atraviesa, no sólo las imágenes, sino también el texto. Sekula recurre a diferentes géneros literarios que conciben diferentes voces narrativas.¹⁸ Así, si el género epistolar preside su obra *Dear Bill Gates*, en su obra *Marea Negra: fragmentos para una ópera* (2002-2003) Sekula dará la forma de un libreto de ópera –de una ópera que no existe– al texto que acompaña la serie de imágenes tomadas durante la catástrofe del *Prestige* en las costas gallegas. De este modo, la utilización ostensible del género literario introduce un elemento ficticio que sirve para crear un tenso contraste con las fotografías de estilo documental. “La realidad no se encuentra ni en la imagen ni en el texto, sino que queda como en suspenso entre ambos”.¹⁹

La dialéctica creada entre los textos y la llamada fotografía documental se aleja de una visión purista tanto del texto como de la imagen. Ensayos cortos, cartas, transcripciones de discursos, pies de foto expandidos, apuntes para libretos, propuestas de argumentos para novelas

¹⁶ Un proyecto de acción documentada, en donde, a partir de una carta dirigida a Bill Gates y una serie de fotografías, se nos relataba la visita efectuada desde el mar por un hombre rana, amante del arte, a la mansión en Seattle del magnate fundador del imperio Microsoft. Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Viena, 2003, pp. 306-309.

¹⁷ Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, p. 12.

¹⁸ Parafrasear, citar, simular voces, son métodos que forman parte de la capacidad crítica de las personas en la vida cotidiana. En este sentido Sekula afirma interesarse por el vínculo entre polifonía de la novela y los modos de habla habituales. *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

ilustradas y ensayos largos. Sekula trabaja con multitud de estilos textuales, y sin embargo declara que no le parece adecuado que se le presente como un antagonista absoluto de la autonomía pictórica,²⁰ ya que también ha realizado obras en las que el texto no ha intervenido para nada. Más bien podemos ver su obra como un corpus de fuerzas en movimiento que tratan de destruir las falsas oposiciones arte-documento, modernidad-postmodernidad, política-estética, escritura-pintura, para generar, en palabras del autor, “ejemplos contra-intuitivos”,²¹ experimentos mentales que invaliden los discursos binarios, que no son más que paradigmas de evaluación dominantes, que conforman una estructura conceptual, cerrada y coercitiva:

Lo que más me interesa de la tradición documental no es el abstracto compromiso epistemológico con la verdad, sino el esfuerzo sostenido por inventar estrategias retóricas (o configuraciones de imagen y texto) que resulten socialmente convincentes (...). Para mí, la actitud de desinterés escéptico o desdén axiomático que impera hoy en día con relación a esta búsqueda de la verdad social es un síntoma más de que a la sociedad sólo le interesa la realidad del mercado.²²

Mediante estas “estrategias retóricas”, Sekula trata de generar *una vibración* entre texto e imagen, un movimiento, una relación que no es, en absoluto, meramente de reciprocidad. Las imágenes son *pretextos* para el texto que viene a continuación –como es patente, por ejemplo, en su obra *Meditations on a Triptych* (1973-1978).²³ Entre ellas y el texto –que es, a un tiempo, una lectura de las imágenes y una invitación a mirirlas con mayor atención– hay un tránsito, un *desplazamiento*, por el cual la imagen

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ Afirma Sekula: “la intuición se rige, cada vez más, por la cobardía frente al mercado, que siempre combina el guante de seda de una innovación de moda con el puño de acero de la rigidez categórica”. *Ibid.*, p. 46.

²² *Ibid.*, pp. 22-23.

²³ *Meditations on a Triptych* (1973/1978), Allan Sekula. Consiste en un tríptico compuesto por tres fotografías familiares de sus padres y una reflexión ensayística. Su forma espacial, una puesta en escena de la relación entre texto e imagen, consistía en una instalación formada por el tríptico enmarcado y colgado de una pared ante la cual hay una mesa y una silla donde el espectador se sienta a leer el ensayo. Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Viena, 2003, pp. 164-181. Imagen montaje pp. 180-181.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

fotográfica se somete a una especie de proceso alienante. Si la densidad de la descripción eclipsa a la fotografía, su fin último es generar una vibración, obligar a transitar al lector entre la imagen y el texto:

(...) pretendía que el lector-público pusiese a prueba mi texto comparándolo con las imágenes y, simultáneamente, hiciese lo mismo con las imágenes leyendo el texto. El cambio de punto de vista que separa la mesa de lectura del díptico enmarcado en la pared es crucial; es una de las puestas en escena de la relación entre texto e imagen con la que he venido experimentando durante años.²⁴



Meditations on a Triptych, 1973-1978, Allan Sekula. Vista del montaje de la obra en la Generali Foundation, Viena, 2003.

Por un lado podemos establecer una relación entre esta idea que propone Sekula de la imagen como *pretexto* y aquella noción deleuziana del *enunciable*, que tratamos en el epígrafe 1.2.4.²⁵ Por otro lado también

²⁴ Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, pp. 20-21.

²⁵ Recordemos cómo bajo la óptica de Deleuze la masa plástica visual era una materia a-significante y a-sintáctica, aún no lingüísticamente formada. Los enunciados y narraciones, el

podemos señalar, sin duda, una analogía entre el dispositivo que despliega Sekula y aquella función del *intruso* o el *vidente*, que, como vimos en el capítulo 1, constituía el *elemento cinematográfico puro* que inducía un proceso de extrañamiento en el acto de ver. Más allá incluso, como ya apuntamos al principio de este epígrafe, podríamos personificar en Sekula, en cierto modo, aquella figura que hemos definido como el *testigo*, aquel *flâneur mutado*, que daba testimonio de la bifurcación del tiempo –de la complejidad de la red y su infinito potencial de significados.

Sekula se sitúa, por tanto, en ese borde movedizo y conflictivo que ya señalaba Benjamin, donde la imagen y el texto se miran, logrando desarrollar un aparato de visualización que responde como una herramienta cognitiva. En este dispositivo, la potencia iconográfica no se subsume a un icono sintético y consensuado, como es habitual en la práctica fotoperiodística, que resume y comprime instantáneamente el acontecimiento en una sola imagen, sino que por el contrario se concentra como fuerza de penetración, de reflexión y de apertura a un tiempo expandido del acontecimiento.

La máquina de Sekula sirve para formular problemas, más que para articular respuestas, para establecer relaciones, para *señalar una constelación de puntos relevantes*. Es por ello mismo que es plenamente un instrumento cognitivo, en aquel sentido que Foucault señalara escribiendo sobre Deleuze: el pensamiento como descentramiento, desplazamiento y serie, como problema, como constelación.²⁶

Así, Sekula consigue desplazar las formas del realismo social hacia una nueva práctica que él ha definido bajo el nombre de “realismo crítico”, cuya primera premisa podría ser la de “evitar la síntesis de cualquier situación descrita”, evitar el “corazón”, el centro, el punto de vista privilegiado. “No hay corazón, sino un problema”.²⁷ De este modo, la fragmentación de los pareceres, de las miradas, de las opiniones y las

texto, era una consecuencia que emanaba de la reacción entre ese “enunciable” o “pretexto” y la lengua.

²⁶ Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, pp. 8-9.

²⁷ *Ibid.*

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

expresiones se mantiene por encima de cualquier tentación de reducir la realidad y condensarla en símbolos. El tiempo se bifurca, la mirada se dilata, establece conexiones de puntos lejanos, y se retrasa en las periferias del acontecimiento.

Sekula utiliza a menudo imágenes de su archivo personal tomadas años o, incluso, décadas antes. “Los indicios cambian”, afirma el autor, “los significados se disponen en modos diferentes”.²⁸ Mirada dilatada, ojo que se demora. El falso periodista, el falso detective, el *flâneur* mutado, trabaja lejos del marco temporal y espacial dictado por “la noticia”, lejos del *hotspot*, del calor del acontecimiento mediático. No ejerce una “reconstrucción de los hechos”, ni trata de “verificar” lo acontecido. No se trata de una investigación “científica”; el reduccionismo positivista que tradicionalmente acompañó al documento como memoria-depósito, como *significante despótico*, así como el esencialismo universalizante y totalizador subyacente bajo los proyectos catalogadores –bajo esa máquina identitaria que genera los discursos coercitivos, la matriz de inserción del sujeto en el engranaje del poder– deviene ahora complejidad, multiplicidad, singularidad, puesta en diálogo de las partes; una producción intertextual, una estructura abierta de relación.

²⁸ Carles Guerra y Allan Sekula, *Op. cit.*, p. 91.

3.2.1. REMONTANDO EL ACONTECIMIENTO DESDE DENTRO. EL *TEMPO* CRÍTICO EN *MAREA NEGRA: FRAGMENTOS PARA UNA ÓPERA*

Dos acontecimientos con una dimensión política específica se encuentran ligados a dos trabajos concretos de Allan Sekula, en los que querríamos a continuación detenernos. El primero de estos trabajos está estrechamente relacionado con una exposición producida por el CCCB en el año 2003, *Después de la noticia. Documentales posmedia*,¹ en la que su comisario, Carles Guerra, planteaba un interesante análisis sobre los media y las economías de la representación del acontecimiento.

Con las obras que agrupaba en la muestra trataba de introducir una reflexión sobre el *tempo* del acontecimiento como noticia, y tal y como el título resume, dirigir una mirada hacia ciertas prácticas artísticas actuales que reeditan la forma documental, abordando cada una a su modo una mirada del *después de la noticia*; visiones que ponen su atención sobre las partes oscuras, no iluminadas por los focos. Estas prácticas documentales actuales pueden leerse como el reverso de unos medios de comunicación obsesionados por la “actualidad” y por la creación de una “opinión pública” en la que el “público” se encuentra inserto en la maquinaria como un producto más. De este modo Carles Guerra miraba hacia aquellas prácticas que tratan de salir de la “dictadura de la noticia” y su régimen particular de administración del acontecimiento, para ofrecer una visión más dilatada, un tiempo expandido del relato, un tiempo crítico de lectura.

La propia iniciativa de la exposición partía de un acontecimiento concreto que había sido “noticia de portada” en nuestro país meses antes, así

¹ “Después de la noticia. Documentales postmedia” comisariada por Carles Guerra. 23 de julio al 2 de noviembre de 2003, CCCB, Barcelona.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

como de la necesidad perentoria de repensar las economías mediáticas en un clima de crisis mundial, en el año en que se había perpetrado la invasión de Irak –y su consecuente y espectacular despliegue del circo mediático-, invasión encabezada por el gobierno estadounidense –y apoyada, entre otros, por el gobierno español–, ante la insólita fuerza de una oposición civil globalizada que no tenía precedentes en la historia.²



Imagen que circulaba en los medios digitales que reflejaba la situación de crisis como se vivía en España como una grieta abierta en el consenso neoliberal.

El acontecimiento al que nos referimos es el naufragio del petrolero *Prestige* en las costas gallegas el 19 de noviembre del año 2002, que sería posteriormente documentado por Allan Sekula, en una coproducción entre el CCCB y el suplemento “Cultura/s” del periódico *La Vanguardia* bajo la mediación de Carles Guerra, y que tuvo como resultado una obra que ya hemos mencionado, *Marea Negra: fragmentos para una ópera* (2002-2003).³ Como relata Carles Guerra, cuando Sekula llega a Galicia, el *chapapote* dejaba de ser ya una novedad, y de constituir el máximo polo de atracción mediática, eclipsado por nuevos sucesos. Casi dos meses más tarde, el fotógrafo viene para documentar la catástrofe del hundimiento, cuando la noticia ya ha sido totalmente “cubierta” por los medios de

² La movilizaciones civiles masivas del 2003 contra la invasión de Irak por EE.UU. supusieron un hit en la historia de la sociedad civil, no sólo España sino a nivel mundial, expresando con enorme fuerza el definitivo *devenir global* del movimiento contra la hegemonía neoliberal y su aplicación salvaje de las reglas del mercado, así como una insospechada potencia de comunicación y autoorganización de la sociedad, que de alguna manera rearticulaba la noción de esfera pública.

³ Allan Sekula, *Marea Negra: fragmentos para una ópera*, en *Cultura/s*, La Vanguardia, nº 34, 12 de febrero de 2003, pp. 2-7. Coproducida por el CCB.

3.2.1. REMONTANDO EL ACONTECIMIENTO DESDE DENTRO

comunicación con el despliegue que la tragedia ecológica requería, cuando ya se ha consensuado el icono que resume en un instante eterno al acontecimiento sumido en la noticia.

En este trabajo Sekula lograba introducir una nueva duración en el relato, un tiempo extra, que no busca ya la inmediatez del acontecimiento como mercancía, sino que es capaz de ensanchar la narración, de mirar lo que ocurre *un poco después*, aquello que se queda en una periferia, fuera del “momento de las cámaras”. Situar el acontecimiento en una narrativa que va más allá de la “noticia de actualidad”, es dotarlo de un tiempo con el poder de alterar el significado de las percepciones locales e instantáneas.

En su trabajo, Sekula sitúa el acontecimiento del *Prestige* en el marco de un discurso sobre el tráfico global de mercancías, dando visibilidad a un comercio que discurre a espaldas de las regulaciones internacionales. Es ésta una “estrategia conectiva” que sirve de ejemplo del modo en que funciona el dispositivo de visualización que este autor ha desarrollado a lo largo de años de trabajo, centrados en la exploración del sistema económico global. Así, por ejemplo, su exhaustiva serie *Fish story* (1989-1995) se expande en el tiempo para establecer lecturas cruzadas, trazar trayectorias que ofrezcan una visión más allá de la instantaneidad; tomando la forma de un libro, y a través de una forma fragmentada, logra ofrecer un impresionante esfuerzo de comprensión global de la economía, el trabajo y la geografía del capitalismo avanzado.⁴ Igualmente, *Marea Negra: fragmentos para una ópera*, arrojaba una mirada dilatada sobre el significado y las prolongaciones que emanaban de un acontecimiento como el hundimiento del *Prestige*. Era esta *mirada dilatada*, este específico “tempo del relato” lo que Guerra señalaba como tesis general de su muestra, como trasfondo común de las obras presentadas en su exposición.

⁴ Allan Sekula, *Fish Story*, Richter Verlag, Dusseldorf 1994. En esta obra Allan Sekula examina la iconografía del paisaje, como espacio social, explorando la geografía material e imaginaria del capitalismo avanzado. Las imágenes y textos, escritos por el propio Sekula, que componen este trabajo, son el resultado de seis años de viajes por ciudades portuarias, cuyo intenso tráfico de mercancías las convierte en escenarios ideales para analizar la transacción entre mercado y naturaleza. Barcos, muelles, marineros, grúas, pescado, comerciantes, el mar, los horizontes, el sol, son los protagonistas de una prolongada investigación acerca de la economía del mar.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Un análisis particular de cada una de ellas permitirá a Carles Guerra apuntar hacia ciertas características que se acercan a definir lo que podría denominarse como *nuevas prácticas documentales posmedia*,⁵ señalando que, si bien éstas se presentan hoy bajo una enorme diversidad, su característica común es que ejercen una crítica a la máquina de visualización hegemónica, tratando de desmontar su funcionamiento. Esa mirada dilatada, la introducción de una *duración específica*, de una verdadera *imagen-tiempo* como parte del proceso de cognición será algo absolutamente esencial en esta operación crítica. Veamos al respecto una cita de las palabras del realizador cinematográfico Joaquín Jordá, que Carles Guerra introduce en su texto:

Intentar reconstruir la verdad (...) es un error. Se trata de ejercer una mirada en la que el tiempo debe tener un peso fundamental. Tiene que haber una intervención permanente (...) Pero no puedes salir a buscar lo que quieres encontrar. Si se puede hablar de un estilo nuevo que une el documental clásico y el cine de ficción, éste debe encontrar el punto en el que los acontecimientos se desarrollen frente a la cámara y sigan su curso.⁶

Se da, en este planteamiento, en esta mirada en la que el tiempo “alberga un peso fundamental”, una evidente negación de cualquier idea de síntesis. Se pone en juego, más bien, un proceso *de adición*, de amontonamiento, que, recordemos, se corresponde con aquella *memoria de constelación* que describíamos al comienzo de este capítulo, en consonancia con la *estructura rizomática* y su forma conjuntiva (y...y...y). Práctica aditiva que responde a la imposibilidad, al rechazo de consensuar un icono

⁵ El término *posmedia* o *postmedia*, que Guerra utiliza citando a José Luis Brea, define el nuevo escenario donde las tecnologías de la comunicación y principalmente la aparición de Internet han propiciado una proliferación sin precedentes de las posibilidades de distribución pública, mediante una multiplicación exponencial de los canales mediáticos en un panorama abierto y desjerarquizado. José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de Arte Salamanca, 2002.

⁶ Carles Guerra, “Entrevista a Joaquín Jordá, ‘Intentar reconstruir la verdad es un error’”, en *Cultura/s*, nº 19, La Vanguardia, 23 de Octubre de 2002, Barcelona, p. 3. Cfr. Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”, p. 79.

3.2.1. REMONTANDO EL ACONTECIMIENTO DESDE DENTRO

sintético, de una totalidad, de retener o fijar un momento y un lugar como rasgos esenciales y eternos, idénticos, que representen el acontecimiento.

Esta imagen-tiempo sustituye la visión pragmática por una visión en profundidad, que penetra o se sumerge en el acontecimiento, que no lo desarrolla a la manera histórica, longitudinalmente en un tiempo sucesivo pasado-presente-futuro, sino que es capaz de conectar todos los presentes en una constelación que revela el tiempo interior del acontecimiento, el tiempo de una memoria que ya no es histórica. Dice Deleuze:

Según la bella fórmula de San Agustín, hay “un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado”, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables. Del afecto al tiempo: descubrimos un tiempo interior al acontecimiento, que está hecho de la simultaneidad de estos tres presentes implicados, de estas “puntas de presente” desactualizadas.⁷

Así, si la historia consiste esencialmente en “pasar a lo largo del acontecimiento”, *la memoria*, esta memoria que aquí ocupa nuestro análisis (aquella memoria bergsoniana que Deleuze ligara definitivamente al cine, a su *imagen-tiempo*), consistiría entonces esencialmente en, estando dentro del acontecimiento, ante todo, no salir de él; en *quedarse en él y remontarlo desde dentro*.

⁷ Gilles Deleuze, “Puntas de presente y capas de pasado”, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p.138. Así Deleuze señala cómo Bergson distingue claramente la visión espacial “que pasa a lo largo del acontecimiento” de la visión temporal “que se hunde en el acontecimiento”. Henri Bergson, *Matière et mémoire, Oeuvres*, Presses Universitaires de France Paris, 1959, p. 285.

3.2.2. LAS AGUAS (TURBULENTAS) DEL PRESENTE. UNA APROXIMACIÓN A *WAITING FOR TEAR GAS (WHITE GLOBE TO BLACK)*

La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría diciendo: esto es lo que tienen que hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo lo existente. Debe ser utilizada en procesos de conflicto, de enfrentamiento, de tentativas de rechazo. No tiene que dictar la ley a la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío a lo existente.

Michel Foucault, "Table ronde du 20 mai 1978"¹

A continuación nos centraremos en analizar otro trabajo de Allan Sekula que se encuentra también ligado a un acontecimiento de gran espesor político. El análisis de dicho acontecimiento, así como de la obra de Sekula, nos permitirá derivar un punto más allá en el estudio de la transformación del modo de darse un imaginario colectivo en la sociedad red, profundizando en nuestra comprensión de lo que supone la emergencia de aquello que hemos querido llamar imaginario conectivo.

Nos referimos a los eventos ocurridos en Seattle el 30 de Noviembre del año 1999, en los cuales Allan Sekula participaría y documentaría con una obra compuesta por una secuencia de 81 diapositivas que titularía *Waiting for Tear Gas (white globe to black)* (1999).² Lo que más tarde se

¹ Michel Foucault, "Table ronde du 20 mai 1978", *L'impossible prison: Recherches sur le système pénitentiaire au XIX siècle*, ed. de Michelle Perrot, Editions du Seuil, col. L'Univers Historique, París, 1980. *Cit.* Gerald Raunig, "¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales." *Transversal. The art of critique*. Agosto 2008. Multilingual webjournal, [en línea]. World Wide Web Document, URL:<<http://transform.eicpc.net/transversal/0808/raunig/es>> [Consulta: 03-02-2009].

² *Waiting for Tear Gas (white globe to black)*, Allan Sekula, 1999. Título cuya traducción sería *Esperando el gas lacrimógeno (del globo blanco al globo negro)*. Una selección de dicho

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

denominó el *30-N* o la *Batalla de Seattle*, supuso sin duda un punto de inflexión en el escenario político internacional. Veamos en qué consistió este acontecimiento, que efectos propició, y qué supone de cara a nuestra investigación.

trabajo fue publicada en: Jeffrey St. Clair Alexander Cockburn y Allan Sekula, *5 Days That Shook the World. Seattle and Beyond*, Verso, Londres, 2000, pp. 121-154. El MACBA adquirió en el año 2007 la instalación de este trabajo, formada por 81 diapositivas proyectadas.

3.2.2.1. REVUELTAS DE LA CONDUCTA. SEATTLE Y LA RECOMPOSICIÓN COGNITIVA

El 30 de noviembre de 1999, entre 50.000 y 100.000 personas convocadas por una multiplicidad de organizaciones (sindicatos, organizaciones ecologistas, profesionales, anarquistas) e iniciativas individuales, se movilizaron durante varias jornadas en las calles de Seattle contra la OMC (Organización Mundial de Comercio) hasta hacer fracasar la llamada Ronda del Milenio. La revuelta, que se desarrolló desde una multiplicidad, al margen de cualquier organización partidista, despliega una importancia histórica mundial que radica en que este evento está considerado como el inicio del movimiento alterglobalizador (que se había ido gestando a lo largo de la década de 1990, también denominado “movimiento de movimientos” por formarse de una heterogeneidad de sujetos sociales). Existe un consenso generalizado en que a partir de ese momento se produce una bisagra en la dirección que traía el proceso de globalización corporativa, ya que hasta ese momento, durante la década de los años 1990, la globalización era presentada con un lenguaje exclusivamente comercial por las empresas multinacionales y los grandes grupos financieros mundiales.

Las *revueltas de la conducta* de los activistas de Seattle logran llamar la atención sobre el hecho de que la globalización no es un proceso “natural”, sino una decisión política. De este modo emerge con fuerza un debate público en torno a los modos específicos del proceso globalizador, y se pone de manifiesto cómo, en gran medida, éstos están conformados por poderosos intereses económicos e ideológicos de una élite global dominante.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

“No era a la globalización *per se* a lo que se oponían los activistas, sino a esta clase específica de globalización”.¹

En una suerte de “efecto especular”,² como lo define Castells, que en cierto modo parodia o desafía la capacidad de reunión de las instituciones y la élite mundial que gestionan la globalización, a partir de Seattle se producirá de manera repetida un modelo de revuelta que ha venido a denominarse modelo contracumbre,³ que sigue un patrón de acción similar, y cuyo objetivo principal es bloquear o *impugnar* un encuentro institucional, erigiéndose así en *espejo* de la globalización corporativa, que muestra su *otro* al tiempo que revela las profundas injusticias y desigualdades del orden global impuesto por los intereses económicos de la élite mundial. De este modo, miles de personas se reúnen repetidamente a lo ancho del mundo para boicotear las cumbres de las organizaciones internacionales que funcionan como instrumento administrativo y legislativo del dominio de las multinacionales sobre la economía del planeta.

Debemos tener en cuenta, como ya adelantamos, que una característica básica y diferencial de este movimiento que vemos emerger en Seattle es su profunda composición heterogénea.⁴ Se trata, afirma Castells, “de un movimiento red en el que la unidad es la red”;⁵ una nueva forma de resistencia que surge en respuesta a las nuevas formas de dominación, de acuerdo con las reglas básicas de la dinámica de las sociedades humanas. De este modo, “el despliegue de una sociedad red global, caracterizada por la

¹ Manuel Castells, “La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global”, *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol 2, Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 176.

² *Ibid.*

³ Pablo Iglesias Turrión, “Los movimientos globales de Seattle a Praga. El modelo contracumbre como nueva forma de acción colectiva.” *Pablo Iglesias Turrión Professional website* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.sindominio.net/~pablo/papers_propios/Los_Movimientos_Globales_de_Seattle_a_Praga.pdf> [Consulta: 13-04-2009].

⁴ Manuel Castells referencia abundantes detalles sobre la composición heterogénea de los manifestantes de Seattle: *Cfr.* Manuel Castells, “La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global”, *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol. 2., pp. 178-179. Por otro lado, también Franco Berardi Bifo hace hincapié en dicha diversidad como elemento que brinda fortaleza en el movimiento. *Cfr.* Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid, 2003, p. 159.

⁵ Manuel Castells, *Op. cit.*, p. 177.

dominación estructural de intereses y valores específicos, políticamente aplicados y gestionados, habría de encontrar la resistencia de un movimiento red global”.⁶ Así, este *giro* conseguido en el *discurso* de la globalización, se encuentra inseparablemente ligado a este carácter heterogéneo y múltiple, que supone la irrupción de un nuevo *actor político*, a saber, la multiplicidad social de *la multitud*.⁷

La noción de *multitud* rehúsa la idea de unidad o voluntad única ligada a las nociones de “masa”, “muchedumbre” o “pueblo”, para conservar su naturaleza múltiple y heterogénea, y adquiere gran relevancia en los movimientos sociales desde los años 60 hasta la fecha, pues, para ellos, además de ser un concepto de clase, supone un concepto filosófico que hace referencia a una *potencia ontológica* que se reconoce capaz de *producir mundo*. Esta capacidad productiva se estructura esencialmente sobre la red, y se basa en gran medida en la potencia aditiva y en la capacidad relacional que ya hemos analizado como propia de la conectividad global. La posibilidad de comunicación y expresión que los medios electrónicos, en conjunción con dicha capacidad social y productiva de la *multitud*, abrieron la posibilidad de construir un imaginario independiente, crítico, común, un *imaginario conectivo*, construido en base a esa arquitectura de interconexión que ya describíamos a lo largo del epígrafe 3.1.

Las jornadas de Seattle suponen precisamente la primera revuelta de la denominada *net culture*. La literatura alrededor de este fenómeno, como señala Castells, es creciente,⁸ y existe un amplio consenso en torno a la idea de que esos “cinco días que sacudieron el mundo” fueron un punto de inflexión y una verdadera catarsis dentro de un largo camino colectivo de trabajo activista de amplios sectores de la izquierda política para lograr un cambio social que se opusiera a las condiciones materiales del neoliberalismo sobre el mundo. Pero, tengamos en cuenta que, si los acontecimientos de Seattle constituyeron un hito, fue principalmente porque

⁶ *Ibid.*

⁷ *Multitud* es un concepto que pertenece tanto a la ciencia política y al Derecho Constitucional, como a la filosofía (Spinoza). Representa la multiplicidad social de sujetos que son capaces de actuar en común como agente de *producción biopolítica* dentro del sistema político. Cfr. Paolo Virno, *Gramática de la Multitud*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

⁸ Manuel Castells, *Op. cit.*, nota 68, p. 175.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

lograron articular y *dar visibilidad*, con una enorme potencia comunicativa, a una respuesta colectiva civil al proceso de colonización global capitalista. Si su punto de apoyo fue el *general intellect*, la *inteligencia colectiva* y *conectiva*, la clave de su fuerza será su carácter global propiciado por un uso de medios de comunicación globales, y su logro, una repolarización imprevista del imaginario global. Al respecto, Franco Berardi Bifo señala:

Este es el primer movimiento social global, una onda que atraviesa el circuito productivo del semiocapital, introduciendo en él un principio de autoorganización social de la inteligencia conectiva. Desde este punto de vista, podemos decir que Seattle ha sido la primera revuelta de la net culture.⁹

De este modo, y con el horizonte de efectividad que les brindan los medios digitales de la *sociedad red*, la *multitud* asumirá masivamente las –no tan– viejas propuestas mediactivistas,¹⁰ y ya no tratarán de “aparecer en la TV” para recibir unas migajas de atención en la mesa del espectáculo, sino que desde su heterogeneidad, el movimiento crítico de contestación adquirirá el compromiso de crear nuevas formas de comunicación e información, utilizando las nuevas tecnologías y estrategias de colaboración. Así, será el surgimiento una nueva máquina de expresión y comunicación lo que hará posible una repolarización imprevista del imaginario. Como señala Maurizio Lazzarato:

En las jornadas de Seattle tenemos un agenciamiento corporal, una mezcla de cuerpos (con sus acciones y sus pasiones) compuesta de singularidades individuales y colectivas (multiplicidad de individuos, de organizaciones –marxistas, ecologistas, sindicalistas, troskistas–, los activistas mediáticos, las brujas, el black-block, etc., que practican relaciones específicas de cofuncionamiento corporal); y tenemos un agenciamiento de enunciación, un

⁹ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid, 2003, p. 161.

¹⁰ Esa forma cultural, artística, política, que esencialmente empezó en los años 70 con la revista *Radical Software* y que viene a culminar a comienzos del año 2000, tras la contaminación con la cultura punk y *hacker* y el activismo digital o *tactical media*, impulsado por la revolución de la electrónica de consumo y por la fuerza de las formas de distribución en la era de Internet. Se caracteriza por tratar de transformar la sociedad transformando los medios de comunicación, generando plataformas autónomas y descentralizadas que cambien el control unidireccional de los medios al servicio de las corporaciones.

régimen de expresión constituido por una multiplicidad de regímenes de enunciación (los enunciados de los marxistas no son los mismos que los de los activistas mediáticos, los ecologistas o las brujas, etc.). Los agenciamientos colectivos de enunciación no se expresan solamente por medio del lenguaje, sino también por medio de las máquinas de expresión tecnológicas (la red, los teléfonos, la televisión, etc.). Los dos agenciamientos se construyen en relación a las relaciones de poder y de deseo actuales.¹¹

Así, como veremos en el siguiente epígrafe, a partir de Seattle y con una enorme fuerza y poder organizativo, la dimensión política refluye sobre la apropiación de los medios mismos de producción de imaginario colectivo y de esfera pública, relanzándose con inusitada fuerza y con una efectividad inmediata todas las aspiraciones –al menos las materiales– de la tradición mediactivista, generándose una red multiplicada y descentrada de canales para la enunciación de la diversidad.

Uno de los más importantes efectos que se produjo en Seattle, en cuanto a su capacidad de intervención histórica –hecho que resulta crucial de cara a nuestra investigación– fue la forma en que desde este episodio se generó una mutación en el modo de aprehensión del acontecimiento, un desplazamiento ligado a una transformación de su régimen de representación. Pues si las jornadas de Seattle suponen un “verdadero acontecimiento político” que produce, como señala Carles Guerra, una “mutación de la subjetividad”,¹² es porque sin duda marcan el momento de una alteración profunda de las estructuras visuales y enunciativas que hasta entonces regían el relato del acontecer en el mundo.

El siglo –y también el milenio– terminará en Seattle con la emergencia de nuevos procesos de resingularización política que responden a la *recomposición cognitiva* operada dentro de la *sociedad red*. Al respecto, analizando este proceso emergente en Seattle, Murizzio Lazaratto señalará la

¹¹ Maurizio Lazzarato, “Lucha, acontecimiento, media”, *Republicart*. Multilingual webjournal[en línea]. World Wide Web Document, URL:<http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm> [Consulta: 22-12-2008].

¹² Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”, *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003, pp. 74-75.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

gran importancia de la *dimensión semiótica*, el modo en que será a través de las imágenes en conjunción con los enunciados, desde donde se libre la verdadera confrontación política:

La mutación de la subjetividad debe inventar los agenciamientos espacio-temporales que velen por esta reconversión de los valores que una generación, crecida tras la caída del Muro y en la gran expansión estadounidense y la new economy, ha sabido crear. Doble creación, doble individuación, doble devenir. Los signos, las imágenes y los enunciados juegan un rol estratégico en este doble devenir: contribuyen a hacer surgir los posibles, y contribuyen a su realización. Es así como el “conflicto” se confronta con los valores dominantes. La realización de nuevas posibilidades de vida se enfrenta a la organización existente del poder y a sus valores establecidos.¹³

Imágenes, signos, que ya no son *representaciones*, pues el imaginario posee ahora una potencia que no es representativa sino *preformativa*, es capaz de *hacer mundo*. En este sentido podemos observar cómo el lema entonces creado, *otro mundo es posible*, es sintomático de esta metamorfosis de la subjetividad y de su sensibilidad, de la definitiva emergencia de una constelación conceptual diferente. El contraste, en relación con otros movimientos políticos del siglo que acaba de finalizar, es radical. Pues el acontecimiento de Seattle no remite, por ejemplo, a la lucha de clases y a la necesaria toma del poder. No nombra al sujeto de la Historia, *la Clase obrera*, ni a su enemigo, el *Capital*, y la lucha mortal que deben librar. Se limita a anunciar que *se ha creado algo posible*, que hay nuevas posibilidades de vida y que se trata de realizarlas; *que un mundo posible se ha expresado y que se debe cumplir*.

La política adquiere un *carácter situacional*, pues las nuevas formas de socialidad hacen suya la política sin mediaciones, rechazando toda delegación con respecto a la decisión sobre los asuntos comunes, rechazando toda representación y reconducción de lo múltiple a lo uno. “Ya no hay, por tanto, un centro único (y exterior) organizador de sentido (como podía ser la “utopía obrera”), sino que el sentido de la experiencia se

¹³ Maurizio Lazzarato, “Lucha, acontecimiento, media”.

construye sobre una exigencia *interna a la experiencia*, que es motora de radicalidad, en la medida en que determina una ruptura con respecto al estado de cosas presente”,¹⁴ en la medida en que actúa como *mecanismo de impugnación*, suspensión y crítica de lo existente.

Es fácil observar cómo este *modelo contracumbre* que pone en marcha el movimiento global, y que arranca en Seattle, es fundamentalmente un *mecanismo de suspensión*, de impugnación o de denegación (no a la cumbre de la OMC, no a las condiciones materiales del liberalismo sobre el mundo, no a esta existencia material dada) que opera mediante la afirmación de lo *otro* (otro mundo). Un mecanismo que ya mencionábamos al comienzo de este capítulo, cuando lo ligábamos a la noción de *crítica* y de resistencia, y que, asimismo, ha acompañado el curso de esta investigación como elemento clave dentro del análisis de la transformación de la modalidad perceptiva y narrativa, que describimos bajo la noción de la *escena del crimen*. Por otro lado, ya en el epígrafe 1.2.3. analizábamos el corte fotográfico como *arte y técnica de la suspensión*, su cualidad psicológica específica capaz de operar una impugnación, una *coagulación del sentido*.

Esta idea de *suspensión*, hilo conductor esencial de esta investigación, recordemos, nos venía a ofrecer una *imagen-tiempo* específica (aquella que quisimos llamar *la temporalidad del fantasma*), un tiempo como presentimiento, un tiempo rico de espera como apertura del horizonte de posibilidades. Es ese tiempo específico el que, sin duda, impregna el acontecer en Seattle, el que permite hablar de esa apertura, de ese *otro posible*, de esa virtualidad que comienza a realizarse. Pero además, debemos reparar en algo esencial que caracteriza la *cultura red*: este *virtual posible* que se abre, que comienza a realizarse, no es una *superestructura* que nos ofrezca una *representación*, como una especie de *mapa que reproduce el*

¹⁴ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno 2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, [en línea]. World Wide Web Document, URL: < http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf >[Consulta: 5-02-2009].

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

territorio de la realidad, sino que se da en la *sociedad red* como un terreno de prácticas sociales reales:

Los acontecimientos producidos por el movimiento global desde Seattle muestran que tampoco desde el punto de vista cultural y social lo virtual es una representación, ni un mapa que reproduce las facciones, los límites, las asperezas o las marañas del territorio real. Es un terreno de prácticas sociales reales, el lugar de una producción económica específica, un lugar de producción de valor. Por eso, lo que sucede en el plano virtual no debe entenderse en absoluto como la consecuencia, la superestructura o la representación de lo que sucede en el mundo físico, en la sociedad territorializada. Por el contrario, los procesos decisivos de la presente época, los procesos decisivos de la producción, el intercambio, la relación social, la cultura y, también, del movimiento social y político se desarrollan y se desarrollarán cada vez más en un espacio que no es físico sino virtual.¹⁵

Será esa la premisa principal de la *net culture*: la acción cultural, social y política que se desarrolla en la red telemática global no es un proceso *superestructural*, una simple comunicación de símbolos que remiten a un territorio de referencia –el territorio físico, de la economía industrial o de las acciones en la calle. Teniendo en cuenta, como ya vimos, que lo fundamental del proceso económico contemporáneo se desarrolla en el plano de la producción de signos, de información y de saber –espacio del semicapital– la clave para una efectividad crítica consistirá, por tanto, en la capacidad de atravesar los circuitos de la comunicación global, desestructurar los circuitos establecidos de infoproducción. “No hay, pues, acción política más eficaz que la que recorre como contratendencia el circuito entero de la comunicación global. En eso consiste, en esencia, el significado y el éxito del movimiento global desde Seattle”.¹⁶

Así, mientras que por medio de esta *presencia especular* y acción directa de miles de personas en las grandes cumbres y encuentros de la agenda de la élite global, se produce en el terreno simbólico una crisis de la

¹⁵ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, colección mapas, Madrid, 2003, p. 169.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 169-170.

ideología globalcapitalista, al mismo tiempo, otros tantos millones de personas amplifican, recombinan, y construyen la experiencia recibiendo mensajes y visitando sitios web del movimiento global, intercambiando opiniones, o discutiendo en enloquecidas listas de correo. “Todas estas personas, que participan en una asamblea permanente sentadas frente a su ordenador, trabajan en el ciclo del trabajo cognitivo, viven en la red como su ámbito privilegiado de trabajo y usan la red como espacio de autoorganización social”.¹⁷

Se trata de la primera revuelta de la clase de *trabajadores inmateriales* –los trabajadores de esa sociedad terciarizada donde el conocimiento es la mercancía– que constituye lo que ha venido a denominarse *cognitariado*.¹⁸ Debemos, pues, tener en cuenta que el núcleo esencial de la movilización crítica iniciada en Seattle es la toma de conciencia en torno a la necesidad de producir una ruptura del dominio que las grandes empresas globales tienen sobre la producción de conocimiento, sobre el imaginario mediático, pero también sobre la investigación y la tecnología, y en general, sobre la clase de los *trabajadores inmateriales*. “El global riot del 30 de noviembre de 1999 fue la primera gran manifestación por la recomposición cognitiva, antes incluso que la social, del trabajo inmaterial. La recomposición entre trabajo técnico científico y su uso social requiere la autonomía de la investigación científica frente a los intereses de los mercaderes”.¹⁹

No es, desde luego, extraño e inesperado que los medios oficiales entonces, encargados de administrar el imaginario colectivo, se encargaran de minimizar la importancia y significación del surgimiento de un movimiento de contestación social sin precedentes, que encontró sus propias vías comunicativas.

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ Emmanuel Rodríguez y Raúl Sánchez, “Entre el capitalismo cognitivo y el Commonfare”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid, 2004, p. 28. El término reflejaría la transición del proletariado, que designa a la tradicional clase trabajadora del capitalismo industrial hacia la nueva clase de los trabajadores inmateriales, denominada el *cognitariado*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

De hecho, que la revuelta como hemos dicho, partiera en gran medida desde la sensibilidad de los *trabajadores inmateriales* fue una de las razones que explican la efectividad y el alcance de la capacidad comunicativa y expresiva del movimiento de protesta, la activación y repolarización de la red con signos de un fuerte valor simbólico. Hay una conciencia clara de que la efectividad o la potencia del acontecimiento no se mide tanto en las calles como en los efectos comunicativos que la acción produce. Sin embargo, debemos tener en cuenta que cuando en este contexto se habla de comunicación, no se trata ya de lo que muestran los periódicos y las televisiones. Ni tampoco se trata de que *lo simbólico* muestre de *lo real*. Se trata del modo en el que la red de trabajo cognitivo global se polariza en torno a un signo capaz de producir una reestructuración del campo imaginario en su conjunto.

Tal signo no era otro que la batalla material en las calles, en los cuerpos. Un signo múltiple para ser vehiculado por la red, cuya función fue decisiva, pues era éste episodio el que ligaba los cuerpos y los nodos de la red, el que actualizaba la impugnación del orden existente. Pues sólo el acontecimiento en su materialidad, en su localidad, en su concreción o particularidad, podía abrirse un nuevo horizonte no dado, operando una recomposición cultural, política y social. Veamos en el siguiente epígrafe el sentido de esta afirmación.

3.2.2.2. EL CARNAVAL DE LOS CUERPOS PRESENTES: LA EMERGENCIA DEL *FANTASMA*

Y si aún existe algo infernal y verdaderamente maldito en estos tiempos es complacerse artísticamente en las formas, en vez de ser como unos condenados que son quemados vivos y que hacen signos desde la hoguera.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*¹

Detengámonos ahora en el aspecto profundamente semiótico del movimiento que emerge en Seattle, y que *toma cuerpo* en el mismo núcleo donde el poder hace acto de presencia. Veremos cómo la noción de *carnaval*, dentro de la lógica de una *política situacional*, jugará un papel fundamental en el desarrollo del acontecimiento que polarizará las energías cognitivas para, al borde del nuevo milenio, reestructurar el campo del imaginario.

Es Carles Guerra quien describe las jornadas de Seattle como una suerte de parodia de la capacidad de reunión de los poderosos, haciendo hincapié en su esencial carácter performativo o teatral:

En las manifestaciones de Seattle estalló un acontecimiento cuya dinámica era desconocida hasta entonces. De repente, una cumbre cerrada a la participación ciudadana fue interrumpida por la multitud. El cordón que protegía la fluidez del acontecimiento político se vio amenazado por una presencia real y no televisual, en el mismo lugar y durante los mismos días. Entre el 28 de noviembre y el 3 de diciembre de 1999, miles de manifestantes protagonizaron una insólita aproximación al núcleo del poder económico. La contestación que

¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

irrumpe en Seattle parodia la capacidad de reunión y concentración de la que hasta entonces sólo habían gozado los representantes del gobierno y otros mandatarios.²

Capacidad de reunión y concentración, más parodia; la multitud de Seattle se sabe partícipe de una suerte de *teatro sin teatro*, donde la ciudad, el espacio público de la calle, es el lugar donde se negocia la representación. Lo teatral, y su categoría fundamental, *la presencia*, retorna así como un elemento que se filtra para incorporar aquellas actitudes de lo performativo que han atravesado las inquietudes artísticas del siglo XX;³ el tiempo real, la acción en sus múltiples vertientes, el cuerpo, lo efímero y la fiesta, la música y el carnaval.

De este modo, propiciado por este esencial carácter semiótico del movimiento contra la globalización capitalista, viene a reeditarse una especie de *sentido carnavalero*, como parte de una “cultura del acontecimiento” ligada a la ciudad y el espacio público, entendido éste como un teatro en el que se dirimen los antagonismos sociales. Un sentido donde, en gran medida, los cuerpos, libres de sus sujeciones, fuera de los códigos y las identidades, devienen capaces de producir otras realidades.

Los cuerpos son en Seattle indudables protagonistas. Cuerpos crudos, básicos, que exhiben su animalidad, su antigüedad, que se muestran extrañamente materiales y desafiantes a los invisibles flujos del poder abstracto del capitalismo global. No cabe duda, y Seattle y toda la estela de acciones que siguen este mismo modelo,⁴ vienen a confirmarlo. Una lucha angustiosa se

² Lo que como ya dijimos ha venido a denominarse el “modelo contracumbre”. Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”, pp. 74-75.

³ VV. AA., *Un teatro sin teatro*, MACBA / Fundação de Arte Moderna e Contemporanea - Coleção Berardo, Lisboa, 2007.

⁴ Ver al respecto: Manuel Castells, “La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global”, *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol. 2, p.176. Cfr. Pablo Iglesias Turrión, “Los movimientos globales de Seattle a Praga. El modelo contracumbre como nueva forma de acción colectiva.” Comunicación presentada al VIII Congreso de la Federación española de Sociología (Grupo 20). Alicante, 23/25 de Septiembre de 2004. Pablo Iglesias Turrión Professional website [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.sindominio.net/~pablo/papers_propios/Los_Movimientos_Globales_de_Seattle_a_Praga.pdf> [Consulta: 13-04-2009].

3.2.2.2. EL CARNAVAL DE LOS CUERPOS PRESENTES

despliega tradicionalmente entre los cuerpos y las *imágenes ideales*, los *tópicos* generados por el espectáculo cultural.⁵ Ya lo vimos desde otra óptica, a lo largo de capítulo 2; el cuerpo es la encrucijada donde se reúnen la pobreza, la enfermedad, el delito, la muerte. Y aunque el cuerpo es, por definición, *lo que está presente*, los cuerpos están a menudo *descolocados*, como ese cadáver interrumpiendo el sentido, como ese crimen último, que no se deja codificar, que no se deja leer. Fuera de lugar, como estos cuerpos desobedientes que tropiezan en las calles de Seattle. En ellos, en su *espesor material y visible*, recordemos, reside una potencia irreductible y asubjetiva, anida la estructura de la descomposición.



Waiting for Tear Gas (white globe to black), Allan Sekula, 1999.

Pero además, reparemos en otro aspecto fundamental que atañe a una definición fundamental del cuerpo, a saber, su carácter profundamente poroso, aplazado, móvil. Como afirma David Harvey,⁶ el cuerpo constituye

⁵ Santiago Alba Rico, “El simulacro y su doble. La amenaza de los cuerpos crudos” *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*, Ediciones Simbióticas, Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura y Gobierno de Aragón, 2007, p. 353.

⁶ David Harvey, “Sobre los cuerpos y las personas políticas en el espacio global”, *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 120-121.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

un *proyecto inacabado*, histórica y geográficamente maleable. No es una entidad cerrada y sellada, y su carácter es esencialmente relacional, sostenido en un flujo espacio-temporal de procesos múltiples. “Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo”,⁷ es la frase que Deleuze repite en sus escritos haciendo referencia a la exclamación formulada por Spinoza en su *Ética*.⁸ Porque, un cuerpo, según Deleuze, no se define por *su pertenencia a una especie*, sino por los *afectos* de los que es capaz, por el grado de su potencia, por los límites móviles de su territorio. Se trata ésta de una concepción profundamente *cinética* del cuerpo, entendido como relación de velocidades y lentitudes. Los cuerpos son fuerzas, juego de superficies, nada más que fuerzas en relación con otras, la capacidad de afectar y ser afectado, dirá Deleuze.⁹

En este sentido nos resulta interesante recordar aquel pasaje de Benjamin, con el que comenzábamos el epígrafe 3.1.2.1. dedicado a la memoria.¹⁰ En él, sin duda el cuerpo era un elemento esencial que portaba un significado especial, pues en cierto modo confería la *escala* y la fuerza a ese paisaje brutal de cambio cultural que Benjamin nos comunicaba. En aquel “paisaje como campo de fuerzas”, la representación del cuerpo humano, afectado, quebrado, enmudecido, se afirmaba ya en su *concepción cinética*, en ese juego de superficies, de afectos, de relaciones.

Hemos dicho que los cuerpos, durante los eventos de Seattle y en las siguientes manifestaciones del movimiento global y su *modelo contracumbre*, en su capacidad preformativa y semiótica, devienen herramienta crítica productora de una realidad (otra), instrumento crítico que vehicula una *política situacional*, que deviene necesariamente en *políticas corporales*. Quisiéramos avanzar despacio, para observar el mecanismo que se pone en marcha en el interior de esta *operación de los cuerpos*, ya que

⁷ Gilles Deleuze, “Las potencias de lo falso”, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 251.

⁸ O también por Nietzsche cuando exclama “lo sorprendente es el cuerpo”. “De las velocidades del pensamiento. Spinoza. 02/12/1980”, *Les cours de Gilles Deleuze* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=210&groupe=Spinoza&langue=3>> [Consulta:04-11-2008]

⁹ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 188.

¹⁰ Cita 3. Walter Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, p. 112.

éstos, como potencia de descomposición, pero también como porosidad o abertura que conecta el afuera y el adentro,¹¹ potencia de relación, como veremos, devienen capaces de hacer brotar el *fantasma* desde el interior del acontecimiento.

Ellos mismos parecerían emerger desde adentro, desde el interior mismo del acontecer, para mostrar su pura superficie, para retornar como piel y juego de máscaras, como payasada que impugna el sentido, que inscribe lo existente en un plano coagulado. Los cuerpos de Seattle nos recuerdan sin duda a aquellos mimos al final de *Blow-Up*. Cuerpos payasos que impugnan el sentido, cuerpos como potencia asubjetiva, que no puede codificarse, anterior a los discursos, a los enunciados, al nombramiento de las cosas. Se trata de *cuerpos crudos*, simple y pura potencia de afección, campos de fuerzas en relación, juego de superficies donde se hace posible la emergencia del *fantasma*. Pero debemos formular dos cuestiones esenciales. En primer lugar, ¿qué queremos decir con *fantasma*?, y en segundo lugar ¿qué supone esta *emergencia del fantasma* que, decimos, los cuerpos hacen posible en su juego de superficies, en su mascarada de lo visible? Desde luego, si tal idea de la *emergencia del fantasma* a través del espesor coagulado de lo visible en su pura superficie, se desprende de la *Presentación de Sacher-Masoch* de Deleuze,¹² en la que basáramos el epígrafe 1.2.3., efectuamos, sin embargo, esta afirmación al amparo de Foucault, cuyos comentarios en torno a Deleuze en su citada obra *Theatrum Philosophicum* nos resultan esclarecedores, al ofrecer una visión muy particular de la noción del *fantasma* deleuziano:

Prestemos atención, en los epicúreos, a todos estos efectos de superficie donde se desarrolla su placer; ondas que provienen de la profundidad de los cuerpos, y que se elevan como jirones de niebla —fantasmas del interior rápidamente reabsorbidos en otra profundidad por el olfato, la boca, el apetito; películas extraordinariamente delgadas que se desprenden de la superficie de los objetos y vienen a imponer en el fondo de nuestros ojos colores y perfiles (epidermis flotantes, ídolos de la mirada); fantasmas del miedo y del deseo

¹¹ David Harvey, *Op. cit.*

¹² Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Mutaciones, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

(dioses de nubes, bello rostro adorado, “miserable esperanza llevada por el viento”). Hoy es preciso pensar toda esta abundancia de lo impalpable: enunciar una filosofía del fantasma que no esté, mediante la percepción o la imagen, en el orden de unos datos originarios, pero que le permita tener valor entre las superficies con las que se relaciona, en el retorno que hace pasar todo lo interior afuera y todo lo exterior adentro, en la oscilación temporal que siempre le hace precederse y seguirse, en suma, en lo que Deleuze puede que no permitiría llamar su “materialidad incorporeal”.¹³

Hablamos por tanto de un *fantasma desilusionado*, ese fantasma que “forma la incorporeal e impenetrable superficie del cuerpo”, que “no prolonga los organismos en lo imaginario”, sino que “topologiza la materialidad del cuerpo”. Fantasma materialista liberado de la dialéctica *realidad-ilusión*; *fantasmas-ondas* que hacen pasar lo interior afuera y lo exterior adentro. Para entenderlo hemos de liberarnos del pensamiento disyuntivo, del dilema verdadero-falso, ser-no ser, simulacro-copia. Y para ello también, sin duda, hemos de evocar esa *memoria-rizoma*, cultura del “entre”, potencia de constelación, que –como señalamos en el epígrafe 3.1.2.2.–, abría la posibilidad de una *anulación subjetiva*. Esta idea es señalada por Lacan en su Seminario *14 La lógica del fantasma*,¹⁴ donde, llevando un punto más allá la teoría psicoanalítica freudiana, indica cómo el sujeto no puede ser enteramente definido por un significante que vendría a representarlo, pues se encuentra reenviado sin cesar de un significante al otro, y si debe situarse en algún lado, es justamente *en ese intervalo*, en este corte *entre dos* significantes. Anulación subjetiva. En este “entre” transitivo el *fantasma* es el soporte del deseo, y el sujeto se halla en ese lugar donde el significante falta.

Sigamos con la segunda cuestión: ¿qué supone esta *emergencia del fantasma* que los cuerpos hacen posible en su mascarada de lo visible? Se trata de un mecanismo que nos resultará sin duda familiar. Si los cuerpos, en su superficialidad material, devienen *actores mediúmnicos* que hacen emerger el *fantasma*, éste llega para instaurar una temporalidad específica,

¹³ Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, p. 12.

¹⁴ Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, libro 14. La lógica del fantasma*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

ese *tiempo del fantasma*, que decíamos, era capaz de operar una coagulación del sentido. *Máquina de suspensión*, aplazamiento que –recordemos el epígrafe 1.2.3.–, abría un tiempo psicológico que era propio del corte inmóvil fotográfico. Plano coagulado que impugna la legitimidad de lo que es. Las contracumbres, y en ellas los cuerpos como mascarada y elemento crítico clave, oponiéndose al orden de lo dado, son planos coagulados, son mecanismos de congelación, fotografías en sí mismas, en el sentido de que son arte de la suspensión, dilación del flujo discursivo dentro del mismo acontecimiento, tiempo del *fantasma*, que hace posible la apertura a un horizonte no dado, la recomposición de la máquina textual.

Pero no olvidemos la noción teatral que impregna ese *sentido obtuso* o carnalesco de los cuerpos; hemos dicho *actores mediúmnicos* que hacen emerger el *fantasma*, y hemos hablado de lo que supone esta emergencia. Pero, mas allá de este *efecto de detención* que produce ¿qué *interpretan* estos *actores*? ¿cuál es el objeto de este teatro sin teatro, teatro del absurdo? Tal y como señalaba Carles Guerra, los cuerpos en Seattle vienen a *interpretar* la reunión, el encuentro.¹⁵ Y es éste otro elemento fundamental en el análisis de esta *operación de los cuerpos*, el que le confiere un carácter eminentemente *productivo*. Así, por encima o, más bien, a través de este *plano coagulado*, de esta situación de crisis donde se produce la impugnación del juicio –la crítica– se produce la *dimensión de lo colectivo*, de lo común. Se liberan las ondas de lo que podría ser un *fantasma colectivo fundamental*. Emerge ese *pueblo* que, como diría Deleuze “es lo que falta”,¹⁶ ese *pueblo-fantasma* que ahora estalla en minorías; el *pueblo* en devenir, el *pueblo* de los átomos de un cuerpo.

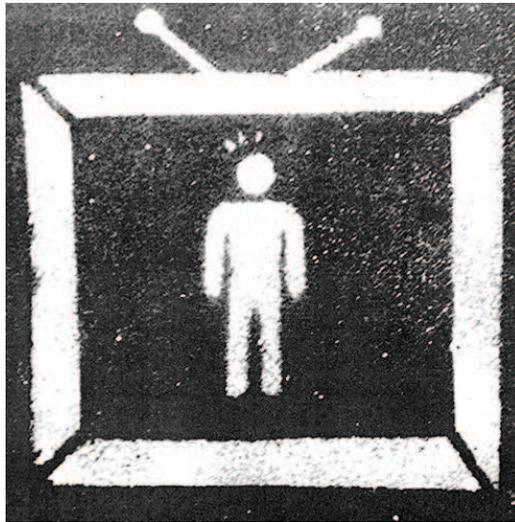
Para terminar no podemos evitar recordar por contraste, aquellas *otras reuniones de cuerpos* que nos ofrecían a menudo las imágenes de Weegee, que representaban esa *sociedad anónima de mirones* y el advenimiento de la cultura de masas. En ellas los espectadores apiñados fugazmente en una esquina, como aves de rapiña en las calles, compartían la

¹⁵ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, pp. 74-75.

¹⁶ Deleuze, Gilles (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 287

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

tensa espera antes de deglutir el acontecimiento. Asimismo, los cuerpos en la oscuridad envolvente del *movie theatre*, participaban juntos de la breve escapada que supone la duración del relato del film. Carne de público, que finalmente, bajo el régimen electrónico de la imagen y su interrealidad conectada a través de los nuevos *medios participativos*,¹⁷ en la era de la *postelevisión*, se contempla a sí misma en un complejo acto narcisista, inserta inexorablemente en el ojo *técnico-social*.



Graffiti callejero. Fotografía tomada en el barrio del Toscal, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

Constatábamos, sin embargo, en estas imágenes una absoluta y abrumadora presencia de los cuerpos, de sus materialidades, sus tejidos y fluidos, sus superficies. Es la tremenda sensación de corporeidad, esa pura energía animal y cruda, presente, que destilan los cuerpos aglutinados de Weegee, lo que alberga ya en su interior el germen de una potencia de

¹⁷ Pero si el espectador anónimo toma ahora la palabra, “participa”, habitualmente lo hace en un contexto manipulado y fragmentado. Las nuevas –y claustrofóbicas– formas narrativas de la denominada *telerrealidad* son un claro ejemplo de ello. Desde el punto de vista enunciativo, se trata de un mero *efecto de democratización* del discurso, al generarse en un contexto donde el sentido se diluye en el juego de las formas, y donde todo significado es finalmente absorbido por la preeminencia del espectáculo, la prevaencia de la mercancía.

denegación de ese *platonismo desatado* de la imagen pura, de esa *imagen-matriz* y sus tópicos o representaciones depotenciadas. Así, en las fotos de Weegee era ya posible percibir el modo en que la masa destilaba una energía animal que pertenecía enteramente al significado del cuerpo, un significado en el que hemos tratado de adentrarnos en este epígrafe.

Hay una diferencia evidente y esencial, no obstante, entre el público representado por Weegee y los cuerpos que se juntan en Seattle. Pues éstos últimos lo hacen desde una plena conciencia política, desde una *política corporal y situacional* que trata de impugnar el régimen de atomización individual del sistema-mundo neoliberal, produciendo una nueva dimensión de lo común, redefiniendo una nueva categoría de *lo público*. Deniegan así la inserción y el absoluto aislamiento, e impugnan un paisaje social cuya realidad dada es la de la asunción absoluta del sujeto en una industria que produce y regenta los procesos identitarios, bajo el horizonte único del mercado. Pero además *interpretan* la reunión, redefiniendo –produciendo– así una esfera pública –que falta–, un espacio-tiempo de comunidad ausente.

Si pareciera, en principio –sólo dentro de una lógica dicotómica– que esta idea de *localización absoluta* que hemos apuntado, este *polo material* del apiñamiento de los cuerpos, de su energía animal, se opone a aquel carácter *deslocalizado*, inmaterial, que, como vimos, llegaba a adquirir la noción de presencia dentro de la economía del régimen electrónico de la *sociedad red*, no supone ello, sin embargo, una contradicción real y válida. Pues no olvidemos –recordemos, por el contrario, el apiñamiento masivo de los mirones alienados de Weegee– que si este extremo de materialidad puede darse de tal modo, con tal fuerza y capacidad política, con tal autoconciencia y resonancia, ello ocurre sólo dentro de esa *net culture*, de esa *cultura RAM*, y a partir de la sinergia propiciada por la nueva *economía red* y sus potenciales comunicativos, por la eficacia del dispositivo-memoria como capacidad de relación, como potencia de constelación. Es ahí donde se gesta la energía política de *la multitud*, y su *inteligencia colectiva*, esa fuerza movедiza capaz de hacer “correr cuerpo a cuerpo la energía de una vida

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

psíquica que sólo lo es en cuanto ocurriendo en común”,¹⁸ esa energía que es apta para decidir el sentido y la forma de inscripción del acontecimiento que “tiene lugar”, esa potencia susceptible de operar la suspensión del juicio, y de producir una realidad (otra). De este modo, la localización, la presencia, ese *tener lugar* del acontecimiento, ese encuentro de los cuerpos en el espacio, se revela entonces como otra capa, quizás la más contraída –la que “contiene todos los circuitos”, tomando la expresión de Deleuze–, de todos esos *tiempos compartidos*, de toda esa arquitectura relacional que la sustenta.

¹⁸ José Luis Brea, *Multitud e “intelección general”*, 2004, [texto a raíz de los atentados de Madrid del 11 de marzo, que circuló por distintos medios electrónicos]. *Réplica21* [en línea]. World Wide Web Document, URL:< http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/333_brea_multitud.html > [Consulta: 15-12-2008].

3.2.2.3. AL BORDE DEL FUTURO: *WAITING FOR TEAR GAS* (*WHITE GLOBE TO BLACK*)

Queremos centrarnos ahora en el trabajo fotográfico que Sekula realiza en Seattle, para analizar el modo en que éste dialoga con el acontecimiento que acabamos de describir. La lectura que estableceremos tratará de poner en relación diversos puntos relevantes de esta investigación.

Decíamos a comienzos de este capítulo 3 cómo nuestro objetivo era centrarnos en profundizar en la noción de *inmersión* –de la que nuestro *flâneur* era una figura representativa– desde una perspectiva contemporánea. Al comienzo del punto 3.2. señalábamos asimismo cómo la idea de *inmersión* era una constante en el pensamiento y la obra de Allan Sekula, quien se valía de esta noción para describir el paradigma del capitalismo global y su *espacio de los flujos*. Así, si dicha idea sería puesta en juego de un modo literal e incluso humorístico en su obra *Dear Bill Gates* (1999),¹ donde el protagonista es un “hombre rana” amante del arte, que pregunta al magnate por el motivo de la adquisición de una pintura de unos náufragos pescadores por el precio de 30 millones de dólares, esta idea de *inmersión* acuática será, como ya mencionamos, desarrollada de manera compleja a lo largo de su ensayo “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”.²

¹ Un proyecto de acción documentada, en donde, a partir de una carta dirigida a Bill Gates y una serie de fotografías se relataba la visita a nado desde el mar por un hombre rana amante del arte a la mansión en Seattle del magnate fundador del imperio Microsoft. La carta, que estaba fechada el 30 de Noviembre de 1999 (30-N o día de la “Batalla de Seattle”), muy concisa, planteaba algunas preguntas a Bill Gates. Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Viena, 2003, pp. 306-309.

² Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102, otoño 2002, pp. 3-34.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

En dicho ensayo, la mirada de Sekula centrada en el mar y en la idea de inmersión, recorrerá un amplio registro de elementos y situaciones, que abarca desde el análisis de la utopía erótica del retorno al mar oculta tras el *telos* de *The Family of Man* –que, recordemos, filtraba la añoranza regresiva del sumergirse y un sentimiento oceánico *cuasi* religioso–, a una revisión del significado metafórico de los mitos del *Titanic* o de *Nemo*, imágenes ambas que ligan las nociones de tecnología, poder, e inmersión. Si Sekula señala cómo el mar representa la línea capitalista del progreso y el negocio, también analiza las superproducciones espectaculares e ideológicamente instrumentalizadas de Hollywood sobre el mar (*La tormenta perfecta*, *Waterworld*, o *Titanic*) donde éste retorna como pura simulación, para filtrar discursos militaristas y románticos, reflejos del bien pensante neoliberalismo americano, o para manifestar un retorno postmoderno y quasiromántico al mar como desafío por la supervivencia, como imagen de la *hipersoledad*, y de la extrema *extraterritorialidad*. El mar, definitivamente, funciona en el pensamiento de Sekula como un complejo y ambiguo elemento en el que convergen, real o metafóricamente, las fuerzas que definen el paisaje socio-económico pero también psicológico del capitalismo.

En el mismo ensayo, esta noción acuática de inmersión también se encuentra presente con relación al análisis de los acontecimientos de Seattle y a la obra que nos ocupa, *Waiting for Tear Gas (white globe to black)*. Así, Sekula hablará refiriéndose a Seattle de un “teatro de anacronismo marítimo”, un circo líquido de gas y lágrimas, en el que los *desobedientes* protegen sus ojos con gafas de natación, igual que el anónimo escritor de la carta a Bill Gates.³ Pero la metáfora marina, tan tentadora en una ciudad eminentemente portuaria como Seattle, no es utilizada sólo por Sekula. Éste menciona cómo el titular de un artículo publicado durante los eventos de Seattle en el *New York Times* rezaba: “Naufragio de Seattle”. El título, que venía a quitar importancia a la propia cumbre en sí, respondía a la dinámica de los medios oficiales, que no prestaron atención, o se encargaron de minimizar la significación del surgimiento de un movimiento de resistencia y contestación social sin precedentes, que tomaba cuerpo(s) en

³ *Ibid.*, p. 6.

el mismo núcleo donde el poder hacía acto de presencia, para plantearle sus cuestiones de manera directa.

En cualquier caso, la idea de inmersión que Sekula desarrolla en referencia a Seattle refleja los aspectos más represivos que la máquina de control ejerce sobre *los cuerpos descarriados*, los aspectos más coercitivos del dispositivo de *bio-poder* propio de la sociedad del control en que se inserta al sujeto. Este sumergimiento represivo en gas lacrimógeno recuerda a los cuerpos que, como el cadáver de la escena del crimen, están fuera de lugar.

Si Sekula comenta en su artículo el titular del *New York Times*, lo hace porque sabe que es importante poner sobre la mesa la idea de la fuerte conciencia sobre parcialidad mediática que impregna el acontecimiento de Seattle. Es ello lo que el autor, más allá de su denuncia o su queja, evidencia en su ensayo. Es además evidente que no sólo Sekula, sino la totalidad de los participantes en los movimientos de Seattle son plenamente conocedores de la invalidez de las mediaciones de representación oficiales. Desde el propio epicentro del acontecimiento, y muy pronto, la multitud se da cuenta del hecho de que los medios de comunicación administran de modo interesado el relato de lo que ocurre, de lo que se está desarrollando en Seattle.

Es, como ya dijimos, la asunción colectiva, masiva, de la necesidad de autorrepresentación, de generar una potencia comunicativa directa, lo que caracteriza la inflexión en la economía de la representación que tratamos de analizar. Así, los cuerpos que caminan por las calles de Seattle tienen una enorme conciencia narcisista; proyectan su propia imagen, actores *mediúmnicos* del *teatro sin teatro* de la acción política. Se saben asimismo inevitablemente insertos en el ojo, transformados ya previamente por éste en personajes de ficción, caracteres para el *reality show* del *mundo editado*. Pero han decidido, sin embargo –a diferencia del público televisivo que aceptaba y participaba pasivamente de su inserción– cuestionar las condiciones de la propia representación, y devenir “comunidad productora de medios”.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Es notable cómo, en su secuencia fotográfica sobre Seattle, Sekula, igual que Weegee, gira constantemente la cámara hacia los receptores. Casi siempre la acción “central”, el evento, queda fuera de campo, en la periferia, y vemos representado el rostro de los que miran hacia allí. Como ocurría con Weegee, la noticia es el eco de la noticia, es su reflejo en el otro. Pero en este caso la masa espectadora y mirona de Weegee ha devenido multitud productora, red de cuerpos en relación, en acción, capaces de afectar y ser afectados.

Así, Sekula evita ostensiblemente los aspectos más espectaculares y sensacionalistas de los acontecimientos que están teniendo lugar, en una especie de movimiento contrario al de Weegee, en una denegación del placer voyeurístico:

Sekula es bien consciente del poder y maleabilidad de la fotografía. Rehúsa el sensacionalismo del medio y los extremos retóricos, evitando asimismo la promesa del dominio vía último modelo tecnológico. No se nos ofrece nunca un único y definitivo disparo, tampoco una imagen impactante ilustrando alguna cabecera emotiva. Más bien se nos muestra en un lento desplegable una secuencia de imágenes que complican cualquier intención narrativa o ideológica.⁴

Las imágenes de Sekula son imágenes que optan por permanecer dentro, con la “debilidad” que ello conlleva. Son imágenes que van más allá del fotoperiodismo, que son tremendamente críticas con las estrategias que éste despliega,⁵ que se hallan impregnadas de una conciencia social masiva que se sabe inserta en la matriz de producción de sujetos. Participan de ese descontento social, que incluye ahora la insatisfacción derivada del modo en que funcionan los medios de comunicación, del modo en que se construye la

⁴ Christina Barton, “Allan Sekula’s Waiting for Tear Gas”, *Visit*, nº 8, verano/otoño 2006. *Visit Online* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.govettbrewster.com/Publications/Visit+Online/waitingForTearGas.htm>> [Consulta: 14-04-2009]. [Traducción de la autora]

⁵ Sekula a menudo reflexiona sobre el modo en que el fotoperiodismo forma parte de una gran empresa burocrática controlada por grandes grupos de comunicación capitalista, y supone el triunfo del tópico cifrado sobre la idiosincrasia sin cifrar de las imágenes más atípicas. Cfr. Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, pp. 93-94.

“opinión pública”, de la forma en que se “produce el mundo”, del funcionamiento de ese ojo, ese conjunto de dispositivos visuales y enunciativos al servicio del poder. Imágenes que son conscientes de la mutación operada en el imaginario, de esa nueva estructura descentrada y multiplicada de canales para la enunciación de la diversidad.

Esta estructura de red multiplicada, este juego de mil espejos reflejados que irrumpe en la economía de la representación del acontecer, colapsando la unidireccionalidad de los medios hegemónicos, es una estructura que impregna absolutamente el planteamiento de *Waiting for tears gas*. En este sentido señala Christina Barton:

La forma en que la gente actúa en las calles de Seattle es indicativa del hecho de que el acontecimiento en el que toman parte no tendrá una representación adecuada en los medios de comunicación. Por eso asumen, como lo hará Sekula, que no existe un icono sintético que reduzca el acontecimiento; que éste sólo se puede representar como una pluralidad de cuerpos y estrategias de expresión; que la estadística y la cantidad de personas, a fin de cuentas, no será lo más importante, y que es necesario olvidarse del instante como símbolo.⁶

Pluralidad irreductible, reflexividad compleja, ejercida por una diversidad de actores y actrices interrelacionados, interconectados. No se trata ya de una simple “reunión de identidades en red”, sino de un puro circuito, de una *memoria-río*, donde cada nodo es también grupo, multiplicidad. Donde cada parte del sistema se proyecta sobre toda otra, y es, como definía Brea, “resonancia del otro”:

(...) cada elemento o signo tiene memoria y “sabe” de las otras partes porque ello es justamente la condición de “engranaje” con ellas: tanto cada una resuena en las demás como el sistema –el conjunto orgánico de esa red de reciprocidades– lo hace en cada una de las partes, sentenciando las “valencias” que le hacen posible participar ahí, comunicarse.⁷

⁶ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”, p. 75.

⁷ José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, pp. 17-18.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Memoria como tensión y experiencia de red, como dinamicidad pura, definida por Brian Holmes bajo aquella figura del *diagrama del enjambre* que precisara al comentar el trabajo de Ricardo Basbaum: “condición dinámica de variación que es irrepetible, estrictamente local e intensiva, que consiste en relaciones singulares que generan cualidades afectivas”.⁸

Así podemos ver cómo la secuencia fotográfica que Sekula realiza en Seattle revela una extrema conciencia de “ese fragmento puesto en relación”. Las imágenes están impregnadas de esa condición dinámica, son imágenes conscientes de la necesidad de permanecer *dentro del acontecimiento* –tal y como señalábamos en el epígrafe anterior– para así fluir con él, a través de su tiempo interno. De este modo, con frecuencia las fotografías se acompañan de un texto breve donde Sekula se pregunta por el lugar que debe ocupar el fotógrafo, y donde el autor toma explícitamente partido por *una visión sumergida* dentro del flujo de la multitud; una visión fragmentaria que no trata de registrar a toda costa una imagen que defina una violencia dramática, un punto de vista privilegiado o distante, sino una visión *desde dentro*, que se deja llevar por los empujones de la multitud, captando los intervalos de silencio, y la espera de los cuerpos, las cosas más banales y *superficiales* del acontecimiento, una acontecimiento que ya no es *veraz* ni es *pasado*, que no es la respuesta a un problema, sino el problema mismo, la apertura de las posibilidades –el mañana en el presente.

Vemos en ello claramente aquella concepción, que ya describimos en el capítulo 1, que definía la memoria como *función o conducta de futuro*. Lo que hace de esta obra algo tan especial es el modo en que Sekula admite abiertamente, en el texto que la acompaña, que “avanza con el flujo de la manifestación que documenta”, abriendo de este modo una experiencia temporal específica. Así lo señala Carles Guerra en su entrevista a Allan Sekula:

⁸ Brian Holmes, “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. n° 7, diciembre 2006, Madrid, p. 123.

Lo dejas claro en el texto que acompaña a la obra. No te adelantas ni te quedas rezagado, y ni siquiera esperas a esa especie de clímax que suele darse en este tipo de acontecimientos. Es como si ofrecieses una forma de comprender las cosas a medida que suceden. Lo que quiero decir es que es una obra que ocurre, por decirlo de alguna manera, al borde del futuro.⁹

“A medida que suceden”, “al borde del futuro”. La memoria no es ya concebida como una especie de *historia de anticuario*, sino algo que logra “preservar la inmediatez del presente y la incertidumbre del futuro”.¹⁰ Se trata de una memoria que es fragmentada, recombinatoria, conectiva. Una memoria de la pluralidad, que, por tanto no puede ser reducida o sintetizada, reconducida a una totalidad o esencia. En consecuencia, no es posible esperar que de la recomposición cognitiva surja la formación de una subjetividad central o de un icono sintético que represente a un movimiento global de contestación, del mismo modo que ninguna imagen del trabajo de Sekula se arroga el poder simbólico de sintetizar *lo que tiene lugar*. “El trabajo cognitivo conectivo no es una subjetividad ni aspira a serlo”.¹¹ Es, más bien, una función transversal, la *función que atraviesa* y continuamente recombina el entramado social emitiendo signos que reestructuran el campo semiótico, que producen mutaciones conscientes.

Finalmente, y en resumen, a lo largo del epígrafe 3.2. hemos querido, mediante el análisis del trabajo de Allan Sekula, esbozar el desplazamiento operado en el imaginario poniéndolo en relación con la recomposición cognitiva que se opera dentro de la sociedad red, donde se produce una alteración profunda de las estructuras enunciativas, una reorganización de los regímenes de signos.

En un *mundo editado* donde el referente ha cambiado definitivamente y ya no se confrontan los acontecimientos, sino los signos, donde la lógica de la interpretación desplaza en gran medida a la de la verificación,

⁹ Carles Guerra y Allan Sekula, “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid, 2003, p. 174.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

es, tal y como vimos, la práctica autorreferencial y situacional –aquella que *permanece dentro*, la que se *localiza* hasta el extremo, y que a la vez consigue ampliar la perspectiva sobre el acontecimiento, logrando desarrollar su tiempo interno, su relato–, la que alberga la mayor potencia crítica, la mayor capacidad de transformación.

Quisimos concentrar en Sekula aquella figura del *flâneur mutado*, del testigo, pues hallamos en él a alguien que, a través de su rechazo a una mirada psicológica, sentimental o intimista que acompaña tan a menudo a la metafísica del artista, y de la *ejecución bella*, trataba eminentemente de *construir otro tipo de público*, al tiempo que era capaz de utilizar el medio fotográfico consiguiendo no caer en una definición reductora de éste. Sekula tenía en cuenta la complejidad de la cultura burguesa a la que la fotografía pertenecía, considerando el modo en que esta cultura se genera en un medio de fuerzas contradictorias. Además no se limitaba tampoco a sugerir, de manera reductora, que la práctica fotográfica fuese inseparable y estuviera enteramente limitada por las relaciones sociales capitalistas, sino que era capaz de formular la cuestión, a nuestros ojos, crucial, de preguntar si la fotografía, si la imagen, “puede ser otra cosa”.¹²

Así, el *detective* o *espía revolucionario*, términos que él mismo apuntara al final de su ensayo “El cuerpo y el archivo”,¹³ señalan hacia un tipo de práctica artística que responde críticamente a las condiciones de un sistema global de poder en el que el régimen de los signos forma una pieza absolutamente fundamental.

¹² Al final de su texto *Traffics in photographs*, Sekula introduce una última anécdota: una enorme foto de una zona rural irlandesa, retroiluminada, enorme, colgada sobre la estación central de trenes de Nueva York. Acompañando a la foto hay una frase: “fotografía: el lenguaje universal /Eastman Kodak 1880-90”. A continuación Sekula describe como Geroge Estman –el inventor de la película en carrete, y además pionero en la integración en el *marketing* global masivo de bienes de consumo– relata en una entrevista la procedencia onomatopéyica del nombre Kodak, apelando a un lenguaje primitivo, infantil, agresivo –el discurso imaginario de la máquina. Es entonces cuando el autor señala que la pregunta crucial queda por ser contestada: “¿puede ser la fotografía otra cosa?”. Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol. 41, nº 1, pp. 15-25.

¹³ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 181.

Recordemos, además, el epígrafe 2.2.3.4., donde relatamos cómo el *detective* devenía *testigo*, aquel que ha dejado de ser mera extensión del ojo de control social generado a través de la mirada del otro, aquel que *mira la descomposición*, que escapa a la operación subjetivizadora. Aquel que es capaz de leer en las imágenes, de generar otros textos, abiertos, problemáticos, que activen el circuito de sentido entre lo visible y lo enunciable, sin acomodarse en un sistema conceptual preestablecido, a un régimen de signos dado.

Si, desde luego, todo ello encaja con la praxis general de Allan Sekula, también hemos apuntado el modo en que, concretamente, en la obra *Waiting for tear gas*, se hace especialmente patente un *tempo* específico, que expresa una cualidad determinada de la *memoria* que en este capítulo hemos descrito, que la define como función o *conducta de futuro*. Al borde del futuro. Evoquemos aquí de nuevo a Benjamin, y su empeño en definir al fotógrafo como augur,¹⁴ figura sin duda emparentada con aquella otra deleuziana del *visionario* o el *vidente* que, como vimos en el epígrafe 1.2.4., venía a expresar la posibilidad de alcanzar *la potencia de una imagen que piensa*,¹⁵ y conseguir –como un augur que lee los signos en sus piedras– “leer la imagen cristalizada” que se hunde por debajo del texto, para adquirir la profundidad de una *imagen-tiempo*; vislumbrar al futuro anidando en el pasado, en el presente que pasa.

¹⁴ Citado en el epígrafe 1.2.2. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, pp. 66-67.

¹⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 114.

3.3. FANTASMAS DE LO NUEVO. TÁCTICAS DEL HÁBITAT EN EL IMAGINARIO CONECTIVO

Para el hombre privado el interior representa el universo.
Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en
el teatro del mundo.

Walter Benjamin, "Luis Felipe o el interior"¹

En los epígrafes que siguen profundizaremos en ese hecho fundamental que se cuaja en Seattle, y que se desarrolla inaugurado el nuevo milenio, la repolarización imprevista del imaginario, posible por el surgimiento una nueva máquina de expresión y comunicación, una red multiplicada y descentrada de canales para la enunciación de la diversidad, que hacen posible lo que hemos denominado un imaginario conectivo. Nos interesa prestar atención particular a dicha máquina de expresión, observándola en su aspecto puramente situacional y autorreferencial, localizado en extremo. Describiremos por ello el caso concreto de la creación de la red *Indymedia*, que tal y como señala Manuel Castells,² supone un elemento clave dentro de la máquina comunicativa puesta en marcha por el movimiento de la globalización desde abajo. Nuestra aproximación a este caso práctico concreto nos servirá para observar el modo y el sentido en que se produce dicha apropiación de los medios de producción de imaginario colectivo y esfera pública, como producto de la recomposición cognitiva operada en la sociedad red. Analizaremos, por tanto, la emergencia de la red *Indymedia* abordándola como un proceso pionero en la implementación de un uso dinámico, social y participativo de

¹ Walter Benjamin, "Luis Felipe o el interior", *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Taurus, Madrid, 1980, p. 182.

² Manuel Castells, "La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global", *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol. 2, pp.188, 460.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

la web –nociones que como veremos marcarán radicalmente la evolución y los usos de Internet en su faceta de explotación económica durante la primera década del siglo XXI–, un uso esencial en el desarrollo de lo que entendemos como *imaginario conectivo*. Tras ello, en el siguiente epígrafe, nos centraremos en una experiencia local de producción colectiva, una *experiencia de red* que generaría una imagen *específica de resistencia* cuyos puntos relevantes trataremos de analizar, y que, como veremos, será capaz de resonar y funcionar través de la propia red *Indymedia* y de su nodo local en Canarias.

Nos interesa en última instancia, aplicar localmente las ideas desarrolladas, pues debemos derivar necesariamente en nuestro recorrido hacia esa autorreferencialidad del imaginario como *práctica política situacional* –recordemos, aquella que localizándose hasta el extremo, *permanece dentro* y es capaz de desarrollar un tiempo interno de relato–, dentro de un mundo hecho cine, de un *mundo editado* y ahora también *editable*, avanzando así un paso más allá en nuestra interpretación de ese *espacio inmersivo* al que está dedicado este capítulo tercero.

Con este movimiento no trataremos, por tanto, de afanarnos en introducir la usual dualidad *global-local*,³ más bien nuestro objeto será encontrar una vía interpretativa que se sirva de la diversidad de escalas como instrumento de análisis, en un desplazamiento que tenga en cuenta las *espacialidades diferenciales* que constituyen el mundo actual. Consideraremos a estas dos *experiencias prácticas* la expresión viva de aquella *memoria-río* que, tal y como describiéramos en el epígrafe 3.1.2.2, es puro devenir en curso, cultura del “entre”, del *rizoma*. Una estructura que Deleuze y Guattari señalaran capaz de borrar el *rostro* destruyendo las líneas de código que fijan al sujeto en una matriz de legibilidad. Así apuntaremos a estas experiencias, más que como a nuevos ámbitos de subjetivación, a espacios *de a-subjetivación* creativa en el imaginario conectivo.

³ Que David Harvey ha descrito como “tramposa cuestión”, en el sentido que implica una polarización entre lo singular y lo general, entre lo homogéneo y lo heterogéneo, entre la particularidad y la universalidad. Nos interesará, como apunta Harvey, encauzar ese último epígrafe desde una dialéctica relacional donde “cada parte esta siempre interiorizada e implicada en la otra”. David Harvey, *Espacios de Esperanza*, Akal, Madrid, 2003, p. 28.

3.3.1. CASA TOMADA (TOCA HABITAR EL AFUERA)

Si al comienzo del capítulo 2, para adentrarnos tras el *flâneur* en el “escenario del crimen”, evocábamos, guiados por Benjamin, el relato de Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud*, antes de pasar a abordar el análisis de los mencionados “casos prácticos” que acometeremos en este punto 3.3., queremos hacer alusión a otro conocido relato de suspense, otra *short story*, el primer cuento publicado por Julio Cortázar que tiene por título *Casa Tomada* (1946).¹

Pero ¿por qué evocar otro relato de suspense? y ¿por qué a Cortázar? Desde luego, si se pudiera afirmar que hay un heredero contemporáneo de Poe, ese sin duda sería Cortázar. En muchas ocasiones éste manifestó la gran influencia que Edgar Allan Poe ejercía en su obra, y no es casual que años más tarde Cortázar fuese el traductor al castellano y el autor del prólogo de la edición de los cuentos completos de Poe.² Sin embargo, no serían estas las razones que responderían a nuestras preguntas y justificarían la evocación de la historia.

No cabe duda de que a poco que observemos, en general, la obra de Cortázar, resultará evidente que se encuentra completamente impregnada por esa estructura del suspense que hemos descrito a lo largo de esta investigación, y su relación directa con ese *vistazo instantáneo, visual puro* de una imagen fotográfica; apertura al inconciente óptico –que describíamos

¹ *Casa tomada* fue publicado en primer lugar en la revista "Los Anales de Buenos Aires", a instancias de su director, Jorge Luis Borges, en el año 1946. Entonces Cortázar todavía era desconocido dentro del panorama literario sudamericano. Más tarde, con su inclusión en *Bestiario* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951), y hasta el día de hoy, este cuento ha sido objeto de multiplicidad de análisis.

² Realizada en el año 1970 por Alianza Editorial. Edgar Allan Poe, *Cuentos 1 y Cuentos 2*, trad. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

ya en el capítulo 1. En su obra, el mecanismo de suspensión y la apertura del *tiempo del fantasma* toman una enorme autoconciencia, una gran densidad psicológica, y diríamos quizás, una mayor orientación *interior* que en sus antecesores. Pero si estos argumentos comienzan ya a tener mayor peso, el motivo central de nuestra voluntad de mencionar en este punto dicho relato, se centra en la imagen que éste es capaz de convocar; que, de un modo tremendamente inquietante, expresa ese proceso de *reversibilidad* del afuera y el adentro, del espacio público y del espacio privado, que, tal y como hemos visto en anteriores epígrafes, es el resultado del plan de *hipervisibilidad* del ojo *técnico-social* y su *matriz inmersiva*. Una imagen que, como veremos, articula asimismo una impugnación radical de la noción de identidad a través de la puesta en escena de una extraña fuerza, una potencia asubjetiva, que, tal y como señala el título, *toma la casa*.

No será, por tanto, nuestra intención establecer y fijar una interpretación en toda regla, tan sólo pretendemos evocar la imagen que condensa, que nos resulta especialmente resonante en ese último capítulo. Haremos, pues, caso de Borges cuando decía –comentando precisamente la obra de Cortázar– que *un cuento es un cuento*, un texto que consta de determinadas palabras en un determinado orden, y si tratamos de resumir su argumento, o de fijar una interpretación válida, verificaremos sin duda que algo precioso se ha perdido.

Debemos tener en cuenta que ya habíamos mencionado a Julio Cortázar en el transcurso de esta investigación, concretamente en el epígrafe 2.1.2. dedicado a *Blow-up*. Recordemos, él fue el autor del relato original que dio lugar al film. En dicho punto, por primera vez introdujimos la noción de la *descomposición*, la idea de la ruptura del sentido, del texto, la imposibilidad del lenguaje, y más allá, el sentido *obtuso* o *payaso*, antes de la descomposición total como características intrínsecamente fotográficas. Era este salto en el tejido, en la trama, lo que atormentaba al *detective*, el elemento que se situaba como *signo secreto* en el corazón del relato, abriéndonos a aquello que Barthes denominara *sentido obtuso de la imagen*,³

³ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 15.

un desplazador del significado, un comodín. El *jóker*, el payaso de la muerte, inidentificable, inmodificable; *lo que no se puede leer*, algo que nunca termina de fijarse, siempre en permanente deslizamiento.

Potencia asubjetiva, que también tratamos desde otras perspectivas tanto en el punto 2.2.2, donde nos aproximamos a la mirada instrumental que denominamos *mirada forense*, como, con mayor amplitud, en el punto 2.3., dedicado al cadáver como elemento esencial en el análisis de la “escena del crimen”. Del mismo modo que el *flâneur*-detective chocaba con la opacidad impenetrable del rostro del crimen del hombre de la multitud, el médico-cirujano se hundía en una *realidad-cadáver* que a la postre, igual que en el relato de Poe, *no se deja leer*. “Soporte biológico de lo humano cuando la vida ha dejado de habitarlo”, ente intolerable, en el límite de toda trama narrativa; la fuerza de penetración del dispositivo visual, su capacidad inmersiva, la *vía de tactilidad* que fue capaz de abrir, nos vino a revelar una irreductibilidad última del espesor de lo visible.

Como un agujero negro que sustrae el sentido, el cadáver era el gatillo de la desintegración, el hallazgo primero y último del *flâneur*, el resultado final y el comienzo de su viaje, esa inmersión total en la imagen; desplazamiento al adentro de la imagen, visión macro, que venía a expresar la forma de la evolución del ojo *técnico-social*, el modo en que desplegaba su matriz envolvente, expresión del proyecto de control, del plan de transparencia panóptica basado en la iluminación de cada rincón cuyo resultado final sería un estado absoluto de reversibilidad de lo público y lo privado, del interior y el exterior, que recordemos, encontraba el instrumento perfecto, en primer lugar en el *flâneur* y su mirada codificadora, y más tarde en el aparato televisivo y la intrusión definitiva del *mundo editado* en los hogares. Asimismo vimos cómo, si el *mundo hecho cine* se presentaba en la producción fotográfica de Weegee, el gran *voyeur*, con abrumadora autoconciencia, presagiando la inserción de los hogares en el espectáculo masivo –a través de la llegada de la TV– como paso definitivo en la realización del ojo *técnico-social* inmersivo,⁴ también el cadáver, como

⁴ Epígrafe 2.3.1.1. “Lo real producido. Dispositivos espaciales cinematográficos. El *set* y el *movie theatre*.”

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

elemento constante en sus imágenes, venía a expresar, más allá de ese brutal *mundo hecho cine* y su *realidad decantada*, la prevalescencia de un *cuerpo asubjetivo*, desorganizado, la victoria de una inquietante *presencia neutra* sobre la mente, la razón y el lenguaje orgánico. La potencia de muerte se refugiaba y se concentraba en el corazón de la imagen.

Descubrimos así cómo esta presencia muda, presencia cadavérica, era consustancial a la imagen fotográfica,⁵ cuyo carácter *indicial* teorizado por Rosalind Krauss abría, precisamente, la posibilidad a este “estatuto de lo inarticulado”.⁶ Enunciado en suspense, pura potencia de *a-plazamiento*, de *des-plazamiento*, el mecanismo del *índice* era un dispositivo que señalaba, a la postre, “al otro del sentido”.

“La imagen fija no tiene reposo”, decía Blanchot, igual que el cadáver es “la posición de lo que permanece porque le falta el lugar”. De ese modo, tanto el cadáver, como la imagen fotográfica “arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él, y en esta disolución ataca, aún para nosotros que quedamos, la posibilidad de una *residencia*”.⁷ Potencia de desplazamiento, por tanto, que abisma el sitio que ocupa; fuerza asubjetiva de descomposición que nos ataca, que ataca la posibilidad de una residencia. Nos quedaremos con estas dos últimas ideas que apuntara Blanchot, que enlazan de manera sorprendente con el relato de Cortázar. Pues *Casa tomada* es también, igual que *El hombre de la multitud*, un extraño *travelling*, un desplazamiento.

Para matizar el paralelismo cinematográfico, diríamos que, en este caso el relato, posee la estructura básica de un *travelling de retroceso*, hacia atrás, un movimiento estructural que atraviesa —esta vez— un espacio interior, *el espacio privado de una casa*. Recordemos cómo, por el contrario, el movimiento estructural del relato de Poe consistía en un *travelling* obsesivo y persecutorio siempre hacia delante, a través de un frío exterior, el

⁵ Maurice Blanchot, “las dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992. p. 248.

⁶ Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002, p. 76. Epígrafe 2.3. “*Corpus delicti: el cadáver o la presencia muda*”.

⁷ Maurice Blanchot, *Op. cit.*

insomne paisaje urbano londinense que reflejaba un incipiente capitalismo industrial. En este caso, el relato, sin embargo, se centra en el espacio privado, en el lugar que define al *individuo*, ese *estuche de la identidad*, como definiera Benjamin la evolución de la casa burguesa en la modernidad.⁸

“Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo”.⁹ Es ésta precisamente la cita que elegimos para dar comienzo a este epígrafe, donde Benjamin describe el proceso de *consumación del interior* propio del proyecto modernista, sobre cual se fundamenta en gran medida nuestra economía de la identidad. “La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo”, dirá Benjamin.¹⁰ Desde luego, en el relato de Cortázar, ese estuche simbólico, *la casa* es en sí un personaje, pues tiene un valor significativo propio que expresa esta concepción del hogar como forma arquetípica de lo interior, de la privacidad y de la identidad.¹¹

Vemos cómo se trata efectivamente de una casa antigua, una casa emblemática, reflejo de toda la genealogía que ha vivido en ella. Un espacio que contiene el peso del pasado, *la herencia* como un rumor denso y cargado que se deposita en miles de estratos sobre los dos únicos habitantes, dos hermanos de sexo distinto, que siempre han permanecido juntos y que han dedicado su vida al mantenimiento y cuidado de este tercer personaje del relato que, como hemos dicho, es en sí la casa. La *identidad* y la

⁸ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 61-62.

⁹ Walter Benjamin, “Luis Felipe o el interior”, *Iluminaciones II*, p. 182.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ El hogar, *Hestia*, constituye desde tiempos antiguos al arquetipo espacial de “lo privado” expresado a través del domicilio griego. La descripción de la estructura del domicilio griego que hace José Luis Pardo en su obra *Las formas de la exterioridad* nos muestra que se trata de un sistema compuesto y complejo. Como una cáscara de cebolla o como una muñeca rusa, posee varios estratos que articulan las relaciones con el exterior. A modo de intermediarios, funcionan como “filtros graduales” de ese exterior. En el centro de la casa, llamado *okios*, se encuentra, propiamente, el *hogar*, que viene a representar la esencia, lo fijo, lo cerrado, lo interior, *el repliegue del grupo humano sobre sí mismo*. Es aquello que diferencia, pero también aísla, separa, pues opone una casa con respecto a la otra: define un espacio interior en que ningún extraño puede penetrar. José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, pre-textos, Valencia, 1992.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

inmovilidad son los elementos esenciales que impregnan al espacio y a los personajes que lo habitan. No tienen descendencia, pues ninguno de los dos se ha casado, inocente por incestuoso, absorbidos completamente por la red meticulosa de costumbres, por la rutina y el tiempo propio que marca la casa, como un rumor sordo que los mantiene adheridos a ella. Los dos hermanos son los últimos de una larga genealogía que está condenada a sucumbir porque no han contraído matrimonio. He aquí un pasaje del relato que refleja tal situación:

Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos (...) Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa.¹²

Pero su mayor preocupación es el destino de la mansión, su mayor miedo es que tras su muerte primos lejanos la vendan o la destruyan para enriquecerse. Es precisamente este interrogante angustiante sobre el futuro destino de la casa lo que vendrá a resolverse en el relato de un modo catártico. Pues, de manera gradual, la casa va *siendo tomada* por una *presencia indeterminada*. La mayor potencia del relato radica en esa *fuerza neutra* que nunca se define. Así la naturaleza de la intrusión permanece en una completa ambigüedad. Se trata de una fuerza asubjetiva, de una multiplicidad informe que, poco a poco, se extiende como una mancha dentro de la morada.

El narrador del relato es uno de los hermanos; no es casual que este punto de vista interior que ofrece un narrador intradiegetico se corresponda con esa visión tremendamente subjetiva, con ese uso perverso del *travelling*, ese punto de vista interior, plano subjetivo sostenido –del que ya hablaríamos en relación con Weegee–, que es capaz de hacernos partícipes de una cualidad eminentemente mental de la mirada. “Tuve que cerrar la puerta del

¹² Julio Cortázar, “Casa Tomada”, *Los relatos*, Tomo 3, Alianza Editorial, Madrid, 1992. pp. 7-8.

pasillo. Han tomado parte del fondo”.¹³ Los hermanos continúan viviendo un tiempo replegados a sus habitaciones y poco más, hasta que finalmente, una noche, la presencia (ruidos sordos, indeterminados) se nota del otro lado de la puerta que los aislaba del resto de la casa ya tomada. Los hermanos sorprendentemente, como si estuviera tácitamente acordado, sin dudar, sin resistencia, abandonan la casa con lo puesto, tirando la llave por la alcantarilla. “No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”.¹⁴

El *sentido absurdo* se filtra por completo en la lógica del relato imprimiendo sin duda malestar. Y es que, aún más allá, es esa descomposición del sentido la que materialmente penetra en la casa como una potencia sin forma, sin sujeto, imprimiendo a sus habitantes un desplazamiento que los arrastra irremisiblemente hacia el *afuera*, que descompone sus *líneas de código*. Fuerza que, recordemos a Blanchot, “arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él” y en esta disolución ataca para los que quedamos, “la posibilidad de una *residencia*”. Perverso movimiento que abisma el espacio, efecto de reversibilidad que trastoca por completo las nociones de interior y exterior. Es esta idea el substrato esencial del relato de Cortázar, una imagen absolutamente contemporánea. Pues, como hemos visto a lo largo de este tercer capítulo, en la *sociedad red*, no era otro el devenir de ese “salón del hombre privado como una platea en el teatro del mundo”. El ascenso del *hogar electrónico* mediante la introducción de las tecnologías de la comunicación en la cotidianeidad privada de los hogares rearticulaba por completo las esferas de lo *público* y lo *privado* –llevando un punto más lejos el proceso intrusivo comenzado por la TV– y también redefinía las economías de las identidades en la nueva *cultura rizoma*, pues,

¹³ El plural impersonal utilizado por el narrador para referirse a ese algo indefinido, la ambigüedad de la naturaleza de la ocupación, aumenta evidentemente de manera exponencial la polisemia de un relato del cual se han establecido múltiples interpretaciones, que van desde la del advenimiento del peronismo y las referencias a la situación de Argentina a final de los años cuarenta, a lecturas psicoanalíticas en torno al incesto. *Cfr.* Valentín Pérez Venzalá, “Incesto y especialización del psiquismo en ‘Casa tomada’ de Cortázar”. *Especulo*. Revista de estudios literarios, n° 10, noviembre 1998-febrero 1999. Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid. Revista Electrónica Cuatrimestral [en línea]. World Wide Web Document, URL: < http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html > [Consulta: 26-01-2009].

¹⁴ Julio Cortázar, “Casa Tomada”, p. 12.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

si el individuo se transformaba en *actor*, también devenía nodo activo de una red.

Cultura rizoma, cultura del “entre”. Fuerza asubjetiva que nos empuja a *habitar el afuera*. ¿Coincidiremos tal vez con José Luis Pardo en que *la interioridad no ha sido nunca otra cosa que la mínima expresión del exterior?*¹⁵ Desearíamos también preguntarnos si no portará esta mínima expresión, a modo de dilución homeopática, una *microvibración* que, de algún modo, logre articular ahora ese espacio devastado del afuera como espacio *habitable*. Parecería ser éste el destino forzoso que le queda a la pareja expulsada de la *casa tomada* en el relato de Cortázar.¹⁶ Habitar el afuera.

Desde luego la conexión con el mito original del Edén es evidente, reeditándolo de modo especular. Pues si el pecado original no es otra cosa que *la cópula*, es decir, el lenguaje (que esencialmente es poder decir *esto es otro, copular*, el comienzo de la enunciación y con ella de los procesos que constituyen la identidad), lo que arroja a la pareja fuera del paraíso, la nueva expulsión en Cortázar actúa en sentido inverso, pues proviene de la descomposición, de la filtración del sentido absurdo, de no poder decir nada, de la pérdida de la identidad –la casa y todas sus líneas de código, como un rumor de rutinas heredadas–, que es *tomada* por algo que no se puede decir, que *no se puede leer*.

No es, por tanto, otra cosa lo que veremos a continuación a través del análisis de las dos experiencias prácticas que hemos elegido. Pequeñas *tácticas del hábitat* para el afuera. *Micropolíticas* donde lo privado se vierte sobre lo público, donde el interior se derrama en el exterior, abriéndolo a una multiplicidad de usos, una multiplicidad nueva de significados. Con este epígrafe hemos querido poner de relieve este punto crucial que, desde la noción de una potencia de descomposición de la máquina textual que rige

¹⁵ José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, pre-textos, Valencia, 1992, p. 26.

¹⁶ La conexión con el mito original de Edén es evidente, reeditándolo. Si el pecado original supone *la cópula*, es decir, el lenguaje (que esencialmente es poder decir esto es otro, *copular*, el comienzo de la enunciación y del proceso identitario), la nueva expulsión actúa en sentido inverso, pues proviene de la descomposición, del sentido absurdo, de no poder decir nada.

los procesos identitarios, desde ese movimiento que pone de revés el interior, demanda ahora, necesariamente, una inédita *habitación de lo público*. Pero ¿puede acaso *lo público* ser *habitado*? ¿No es el habitar una pura operación de interior?. “Habitar es dejar huellas”,¹⁷ decía Benjamin. Huellas, o rastros que son en última instancia producto del *volcado* de las subjetividades, de ese esparcirse, dejarse arrastrar por la *memoria-río*, por la lógica del *rizoma*, de la relación, de la adición. Pasar, atravesar, cambiar, no permanecer *idénticos*, estáticos. Eso es imprimir rastros, dejar huellas. Y acaso también eso sea *habitar*: devenir mundo, devenir otro.

¹⁷ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 183.

3.3.2. MÁS ALLÁ DE LA INSERCIÓN: PRÁCTICAS *POSTMEDIALES*. EL CASO DE LA RED *INDYMEDIA*

No es nuestro propósito aquí extendernos en un análisis detallado del funcionamiento interno y la evolución de la red *Indymedia*, sino más bien, como ya hemos señalado, deseamos servirnos de ella como caso paradigmático, como pieza que encaja dentro de nuestro recorrido, ya que la experiencia que ofrece da forma efectiva a una evolución específica del paradigma de un imaginario inmersivo dentro de la sociedad red. Una evolución que, frente a la inserción coercitiva del individuo en un sistema de control –recordemos, basado en el doble resorte identificación e incitación– desarrolla un nuevo potencial narrativo crítico basado, por un lado, en la generación radical de una nueva categoría de público –algo que, recordemos, ya habíamos señalado respecto al trabajo de Allan Sekula–, y por otro en la producción de un elemento que hemos venido señalando a lo largo de esta investigación: la creación de un tiempo expandido, de un tiempo crítico de procesamiento, un tiempo de escucha activa, de participación, donde las imágenes y los enunciados son fragmentos de un espejo roto que refleja asimismo otros tantos, en un circuito de relación abierto, problemático.

Durante las jornadas de Seattle tiene lugar una experiencia completamente novedosa, que, como ya vimos en el punto anterior, supone una expresión del proceso emergente de esa categoría política que ha venido a denominarse la *multitud* global. Nos referimos específicamente a la creación del primer Centro de Medios Independientes, también denominado *Indymedia*, originado durante el acontecimiento de Seattle con el propósito de proporcionar un aparato de visibilización radicalmente diferente al de los medios hegemónicos, para ofrecer así otros relatos más allá de la “cobertura” mediática espectacular.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Tal y como señalamos en el punto 3.2.2.1., la conciencia de la parcialidad mediática y la asunción colectiva de la necesidad de autorrepresentación, sumada a las nuevas condiciones materiales de la sociedad red, serán los resortes que impulsarán dicha experiencia. *Indymedia* se hace posible por la alianza entre activistas tecnológicos –o *hackers*–, activistas mediáticos tradicionales de la vieja escuela, y las redes de los movimientos sociales, que empiezan a trabajar conjuntamente a finales de la década de los 90. En Seattle se aprovecharán las innovaciones tecnológicas introducidas por un nuevo lenguaje de programación denominado *PHP*, que permitía –de manera entonces absolutamente novedosa y sorprendente– la publicación abierta e interactiva en Internet. La potencia de esta posibilidad, su poder de transformación cualitativa, es algo que hoy, incluso para los que hemos vivido en este cambio, cuesta entender, en un mundo que en menos de una década, como veremos, se ha convertido en un *Mundo 2.0*. Pero tengamos en cuenta que el primer centro *Indymedia* en Seattle se creó en un estadio de Internet en el que el correo electrónico era la principal vía participativa de la red. Este novedoso espacio *online* actuó en 1999 como punto de encuentro abierto y público, donde la información fluía en tiempo real, integrando a través de una página web, una diversidad de tecnologías y formatos mediáticos: textos, fotografías, audios, vídeos.

Así, la experiencia de *Indymedia* en Seattle fue pionera en generar un espacio de publicación abierto escindido del mercado, independiente, que además servía como espacio de coordinación para la acción política. La adquirida potencia de autorrepresentación, la potencia comunicativa directa de la *multitud* sirvió, de forma muy efectiva, como *feedback*. A su vez, ese poder comunicativo, además de reforzar la red, sus conexiones, era capaz de crear nuevos circuitos de relación entre las partes, de amplificar eso que ha venido a denominarse *multitud conectada*,¹ añadiendo a la categoría de multitud la idea de conectividad a través de los medios electrónicos.

¹ José Pérez de Lama, “Geografías de_la_multitud_[conectada]: entre la espacialidad de los flujos y la ciencia ficción”. *Hackitectura* [en línea]. World Wide Web Docuemnt, URL:<http://www.hackitectura.net/osfavelados/txts/sci_fi_geographies.html>[Consulta: 17-12-2008].

Pero la experiencia de Seattle no quedó circunscrita a sus circunstancias originarias, al calor del post-Seattle *Indymedia* devino red global, se reprodujo con rapidez –diríamos que *víricamente*–, hasta el punto en que, actualmente, a diez años de su fundación, la red *Indymedia* está compuesta por más de 190 Centros de Medios Independientes o *Indymedias* repartidos por los cinco continentes.² Con un enorme índice de participación de voluntarios –se dice que el mayor del planeta– conforma una red horizontal basada en desarrollar una potencia comunicativa directa, cuya estructura organizativa es descentralizada. Sus nodos plenamente autónomos se organizan a partir de grupos locales que, al compartir recursos, permiten la creación de una *infraestructura social y digital* que es independiente del poder Estatal y del Mercado. Se trata así de un dispositivo cuya naturaleza –siendo una red conectada a nivel mundial– se da en base a problemáticas extremadamente locales y autorreferenciales, definiéndose la mayoría de sus nodos por las áreas urbanas donde son creados. La cohesión de la red se fundamenta en un conjunto de líneas que describen una serie de objetivos y criterios básicos comunes, y que funcionan como guías para la participación.³ En una comunidad en red que continuaba desarrollando su propio *software* según la evolución de sus necesidades, la integración de diferentes tecnologías fue en aumento; a la variedad de formatos ya existentes se sumaron otros como la radio web, el video streaming,⁴

² Asimismo nacerían otras tantas iniciativas similares, como el proyecto *New Global Vision* [en línea]. World Wide Web Document, URL: < <http://www.ngvision.org/>>[Consulta: 9-06-2009].

³ Toman forma en dos documentos que suponen una especie de “pacto” entre los participantes de la red, permitiendo que esta exista. Son denominados “Principios de Unidad” y “Criterios de Participación”. *Indymedia Documentation Project* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://docs.indymedia.org/view/Global/PrinciplesOfUnityEs>> y <<http://docs.indymedia.org/view/Global/MemberShipCriteria.es>> respectivamente [Consulta: 17-12-2008]

⁴ El *video streaming* o *streaming media*. Streaming se refiere a una tecnología (*streaming*) orientada a un modelo de distribución de contenido multimedia por Internet que supone ver u oír un archivo directamente en una página web sin necesidad de descargarlo antes al ordenador. Con la tecnología del *streaming* un archivo puede ser descargado y reproducido al mismo tiempo, con lo que el tiempo de espera se reduce ostensiblemente. Actualmente es un modelo muy extendido. Es utilizado en sitios como el célebre *Youtube*. El *streaming* se erige desde sus inicios como modelo operativo de las nuevas formulaciones que determinan el grado de conectividad y el crecimiento eclosivo de Internet, prefigurando importantes cambios en la comunicación *on line*, cambios que hoy ya estamos palpando. Antoni Mercader señala cómo ello supone quizás un nuevo modo de producción. Es muy interesante el análisis que establece del proceso de *streaming*, de su *textura* específica, ya que en él una información determina la siguiente con aquello que induce en el intersticio entre ambas “No se trata de una operación de asociación, pero

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

integración de la publicación automática de mensajes de texto e imagen vía telefonía móvil, canales televisivos comunitarios o incluso televisión por satélite.⁵ Un impresionante repertorio multimedia participativo en un momento en que la *Web 2.0* aún no había siquiera nacido. En el siguiente subepígrafe nos aproximaremos a lo que supone dicha concepción de *Web 2.0*, así como lo que ello conlleva de cara a un activismo digital que trata de enfrentar de forma crítica el giro comercial y hegemónico de la web participativa y social, para poder así plantear un *post dos punto cero*.

Pero centrémonos por el momento en visualizar el resorte principal de la experiencia productiva de *Indymedia*: ese potencial intersubjetivo, propio de una memoria red, donde los sujetos irradian experiencia y conocimiento, donde los hogares devienen laboratorio de medios, y la dimensión política del trabajo *afectivo-intelectivo* del sujeto de conocimiento y experiencia reside tanto en una lógica cooperativa y comunitarista, escindida del espacio del mercado, acorde con la filosofía de la *free culture*,⁶ como en la conciencia de la actuación enunciativo-interpretativa como forma de resistencia a los imaginarios y narrativas dominantes. Así lo afirma José Luis Brea:

Dimensión [política] que seguramente proyecta su mayor aspiración en el reto de prefigurar modalidades de ecuanimidad –o diríamos acaso mera justicia– en cuanto a la participación en los juegos de comunicación en los que se gestan y componen tales narrativas: y ello en fórmulas de apropiación de los medios

sí de diferenciación y disipación (*vanishment*). A más movimiento, más diferenciación y disipación”. Así Mercader diferencia una forma específica de movimiento en el modelo *streaming*, que se da en el interframe o interficie entre dos imágenes contiguas. Citando a Deleuze señala que “con el streaming media nos situamos ante la interpretación de una “imagen-tiempo” (de acuerdo con las tesis de Deleuze) que registra, guarda estados en el tiempo de idéntica manera a como el régimen de la “imagen-movimiento” del primer cinematógrafo –según el mismo autor– hace lo propio con posiciones en el espacio”. Antoni Mercader, “Arte digital: ¿un supuesto válido?”, *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 56, segunda época, julio-septiembre 2003. Fundación Telefónica. *Telos* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.campusred.net/telos/home.asp?idrevistaant=56&rev=56>> [Consulta: 28-01-09].

⁵ *Indymedia Newsreal* [en línea]. World Wide Web, URL: <<http://satellite.indymedia.org/>>

⁶ Lawrence Lessig, *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, The Penguin Press, New York; *Free Culture* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.free-culture.cc/>> ; trad. cast. *Elastico* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.elastico.net/archives/001222.html>> [Consulta: 01-04-2009].

3.3.2. MÁS ALLÁ DE LA INSERCIÓN: PRÁCTICAS *POSTMEDIALES*

mismos de producción de esfera pública, de emisión a ella de la libre expresión del pensamiento (en figuras como la de la comunidad de productores de medios fantaseada en los usos independientes de la radiofonía imaginados por Brecht, ahora en sueños más verosímiles en las multiplicadas redes de *indymedias*).⁷

Efectivamente resulta inevitable recordar el sueño de Bertold Brecht en 1927.⁸ Su deseo de llevar a los consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en escribientes o actuantes fue cumplido. Cuando Brecht imaginó, a partir de un nuevo medio como era entonces la radio, un espacio común diferente, su proyecto implicaba toda una esperanza emancipatoria, un tiempo de enorme riqueza que prefiguraba una *comunidad de la comunicación*, una *comunidad de productores de medios*. Desde luego, el cumplido acceso a las tecnologías de la información y a una *arquitectura red* por parte de los estratos sociales que conforman los movimientos de resistencia o movimientos sociales críticos con el *sistema-mundo* vigente, es algo que, como señala Manuel Castells,⁹ podría sin duda resultar decisivo como elemento transformador de la sociedad en su conjunto, que dé salida a una situación de crisis –ese final de la autocomplacencia de la *new economy* y del optimismo global que de hecho ya vivimos– de un sistema que ha devenido tanto insostenible como intolerable –tocado ya el techo de la “falsa prosperidad”, fachada de una especulación desahogada. Así, la denominada *era postmedia* se presenta como un tiempo de gran potencial crítico, donde aquella *flagrante subjetividad* voyeurística que, recordemos, detectábamos en el devenir cinematográfico de Weegee, *plano subjetivo sostenido* expresión de la inmersión total, se transforma en apertura productiva y creativa, que alberga el potencial de alumbrar una redefinición de la esfera pública. En este sentido, Carles Guerra señala:

La era postmedia no permite imaginar esferas autónomas. La buena noticia, sin embargo, por lo que respecta a las prácticas documentales que se

⁷ José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, p. 30.

⁸ Bertold Brecht, *Teoría de la radio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

⁹ Manuel Castells, “El cambio social en la sociedad red”, *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol. 2. Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 460.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

pueden desplegar, es que ya no son patrimonio del informador profesional. Reúnen periodistas, artistas, cineastas, realizadores de documentales, novelistas, antropólogos visuales, etnógrafos *amateurs* y ciudadanos que ponen en circulación sus imágenes, utilizando como medio el potencial de conexión. A diferencia de lo que sucede con los medios de comunicación dominantes, estos documentales solapan el momento de la información y el debate. Dejan de obedecer a un imperativo deontológico que pretende separar sistemáticamente los hechos de su valoración; identifican información y opinión y desmantelan la retórica de la objetividad. En este escenario postmediático, noticias y acontecimientos equivalen a episodios de solidaridad. Producirlos, tanto como representarlos, es tarea de los medios.¹⁰

Emergencia, por tanto, de un nuevo *principio de realidad* que rompe definitivamente con la ilusión de un supuesto fin de la historia que anunciaría que habíamos llegado al mejor (y al único) de los mundos posibles. Esta apertura prefigura una *nueva politicidad*, que, como hemos dicho, emerge con ese final de un eufórico *optimismo global* de los años de la *new economy*.¹¹ Una *nueva politicidad* que se da, en ese escenario postmediático, a través de “unas formas de socialidad que son inmediatamente políticas, y unos modos de hacer que alían intelecto y acción y un uso creativo y mitopoiético de la comunicación”.¹² Así, frente al poder coercitivo de una máquina de control global en la que el individuo se encuentra inserto *como producto*, es interesante observar cómo las voces críticas y los movimientos de resistencia, presentan una nueva composición, que les hace asumir su *situación interior*, parecen haber interiorizado por completo *el paradigma inmersivo*, y, eliminando viejas dicotomías de antagonismo dialéctico, tipo amigo-enemigo,¹³ actúan ahora *desde dentro*, *desde la misma matriz*, en una forma de resistencia productiva, recombi-

¹⁰ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, pp. 76-77.

¹¹ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno 2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf>[Consulta: 5-02-2009].

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 208.

nante, que es capaz de crear nuevos mundos, de construir nuevos códigos culturales, nuevas *subjetividades móviles*.

Si bien es posible señalar un claro precedente en el acceso a la tecnología de la información por parte de movimientos críticos con el neoliberalismo, en el uso que hace de Internet el movimiento zapatista de Chiapas en el año 1994,¹⁴ se trata de un hecho que comienza a generalizarse a nivel mundial dentro de una *onda global* contra el neoliberalismo,¹⁵ a partir del *global riot* del 30 de noviembre de 1999 en Seattle. Esa primera gran revuelta operará, como ya dijimos, el inicio de una recomposición cognitiva, que encuentra su mayor logro en la reestructuración del trabajo inmaterial. De este modo la *inteligencia colectiva* será el punto que sirva de apoyo al nuevo *pueblo de la red*, surgido al calor de Seattle, una multitud de *trabajadores inmateriales* que, a partir de una toma de conciencia de la necesidad de romper el domino que las grandes empresas globales tienen sobre los medios de comunicación, la investigación o la tecnología, “crearon las condiciones para que la revuelta estallase con fuerza en el corazón del sistema mediático mundial”.¹⁶ Es desde esta perspectiva como podemos entender la emergencia de la red *Indymedia* como la puesta en práctica de esta necesidad.

Durante la revuelta de Seattle, por tanto, es de vital importancia lo que ocurre *en paralelo* a las acciones que se desarrollan en las calles, lo que se produce en el terreno simbólico como puesta en crisis, suspensión, de la ideología globalcapitalista. Millones de personas se mantienen conectadas participando, intercambiado, debatiendo, constituyendo una comunidad de *receptores-productores*, una asamblea en permanente ebullición de individuos sentados frente a su ordenador que “trabajan en el ciclo del trabajo cognitivo, viven en la red como su ámbito privilegiado de trabajo y

¹⁴ El movimiento zapatista se convirtió en 1994 en la primera guerrilla informacional sabiendo utilizar hábilmente Internet y obtener resonancia en los medios de comunicación mundiales. Manuel Castells, “El poder de la identidad”, *La era de la Información*, vol. 2, p. 105.

¹⁵ Tomo el término prestado del artículo ya citado “Ingredientes de una onda global”. VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*.

¹⁶ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, col Mapas, Madrid, 2003, p. 159.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

usan la red como espacio de autoorganización social”.¹⁷ Es esa la clave misma de la fuerza de la revuelta, en la que se inscribe la experiencia particular de la red *Indymedia*: su carácter global, su uso de los medios de comunicación globales y su estímulo de una repolarización imprevista del imaginario global.

No sólo fue Bretch, muchas esperanzas se han vertido, sin duda, en torno a la idea de la transformación de los consumidores en *productores de medios*. Así, Debord focalizaba en la posesión y el uso de los “instrumentos modernos de construcción de la vida cotidiana”, la posibilidad de pasar de un “arte revolucionario utópico” a un “arte revolucionario experimental”.¹⁸ De otro lado, estas *revueltas de la conducta* que operan de manera drástica una reestructuración de las economías que rigen el sistema mediático, encuentran claras resonancias en las propuestas de Hardt y Negri, orientadas a la conversión de la *multitud en agente autónomo de producción*, que pugna por el libre acceso y control de los medios primarios de producción *biopolítica*.¹⁹ En este contexto discursivo, la *máquina de expresión* puesta en marcha a través de la experiencia pionera de la red *Indymedia* durante las jornadas de Seattle, prefigura toda una constelación de agenciamientos colectivos de enunciación por venir, donde la mayor potencia del trabajo cognitivo no será ya poder establecer nuevas líneas de codificación que sustituyan las ya existentes, sino que será su capacidad transversal *de recombinar*, de emitir signos móviles que reestructuren constantemente el campo semiótico.

Su operatividad, haciéndose eco de aquella *memoria red* o *memoria río*, memoria de relación que describiéramos al comienzo de este capítulo, no consistirá por tanto en “reinventar o en dar nueva finalidad a la totalidad, sino, como señala Franco Berardi Bifo, “en el *desplazamiento* de uno o varios elementos”.²⁰ Es, por tanto, la actividad de *combinación productiva* la que pone en funcionamiento un régimen de expresión que está constituido

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ Guy Debord, “Tesis sobre la revolución cultural”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid, 1977, p. 122.

¹⁹ Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

²⁰ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, p. 174. [Las cursivas son de la autora].

por una multiplicidad mutante de regímenes de enunciación, acorde con esa red multiplicada, heterogénea, en movimiento constante. Así, la diversidad irreductible de los miles de afectos y tiempos compartidos, como ya vimos que señalaba Carles Guerra, impugnarán la visión única, harán imposible la fijación del acontecimiento en la sola perspectiva *de la versión oficial* que detentan los medios hegemónicos subsidiarios del *tempo* propio del mercado, para ofrecer, en cambio, la diversidad irreductible de miles de miradas no oficiales, que conforma ese nueva *principio de realidad*.

Debemos además tener en cuenta otro factor fundamental, aunque ello ocurra en el terreno virtual de la *infoesfera*, se trata de un proceso de producción absolutamente real. Pues aquí, desde el punto de vista cultural y social, *lo virtual* no es una representación, ni un mapa que *reproduce* las facciones, los límites, las asperezas o las marañas del territorio real. Es, en cambio, un terreno de *prácticas sociales reales*, así como el lugar de una producción económica específica, un lugar de producción de valor:

Por eso, lo que sucede en el plano virtual no debe entenderse en absoluto como la consecuencia, la superestructura o la representación de lo que sucede en el mundo físico, en la sociedad territorializada. Por el contrario, los procesos decisivos de la presente época, los procesos decisivos de la producción, el intercambio, la relación social, la cultura y, también, del movimiento social y político se desarrollan y se desarrollarán cada vez más en un espacio que no es físico sino virtual.²¹

Así la red *Indymedia* refleja desde el comienzo este cambio cualitativo, que supone el paso a un modo de entender la acción cultural, social y política que se desarrolla en la red telemática global, no ya como un proceso *superestructural*, a saber, como una simple comunicación de símbolos que remiten a un territorio de referencia, que sería el territorio físico. Sino, por el contrario, en la radical toma de conciencia del desplazamiento del conflicto al terreno de los signos, pues, como ya viéramos, lo fundamental del proceso económico contemporáneo se desarrolla en el plano de la producción de signos, de información y de saber

²¹ *Ibid.*, p. 169.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

—ese semiocapital globalizado. La comunicación, la puesta en circulación de imágenes y enunciados, es un dato productivo concreto que produce mundo. El *imaginario conectivo* deviene así más que nunca una forma específica de existencia que alberga una evidente dimensión *biopolítica*:

Como discutían los compañeros del Global Project, ya no se puede hablar sobre comunicación como algo superestructural, supeditado a otra cosa, que sería lo verdaderamente importante (organización, programa, línea política), sino que hay que tomar la comunicación como un dato productivo concreto.²²

La red *Indymedia* supuso la expresión sobre el terreno de dicha dimensión *biopolítica*, una superación práctica —y no meramente discursiva— de la concepción tradicional de la comunicación como mera *superestructura*. Estrenando el nuevo milenio, se presentaba como un espacio público, fértil, abierto, en construcción permanente, horizontal, recombinatorio, multiplicado. Una forma experimental de *comunicación productiva*, que no sólo daba importancia a la naturaleza de los mensajes, sino a su misma factura, al uso emancipador de tecnologías abiertas, a la emisión y distribución sobre la base de plataformas cooperativas. La ruptura de la concepción y la práctica de la comunicación política de la izquierda tradicional estaba servida, pues el lenguaje, la capacidad expresiva de los movimientos, no era “ya sólo una ‘tubería’ a través de la que lanzar mensajes ‘críticos’ o ‘revolucionarios’, sino un espacio político que hay que construir”.²³

Tengamos en cuenta que, si en Seattle se hubiese producido una simple revuelta de la conducta en un plano físico, una batalla callejera para alterar una reunión de funcionarios de la OMC, no habría tenido demasiada trascendencia. Y aunque efectivamente la OMC no pudo reunirse como

²² VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, p. 218.

²³ Amador Fernández-Savater, “Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión: una entrevista con Franco Berardi Bifo.”, septiembre de 2004, en *El Viejo Topo*, n° 203, febrero, Barcelona, 2005. *Biblioweb* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/EntrevistaBifoVTopoCast.html>> [Consulta: 02-04-2009].

quería esos días, eso no bloqueó su funcionamiento: los burócratas se pudieron reunir en los días siguientes en diversos lugares, y, desde luego, los procesos de sometimiento del trabajo planetario bajo la regencia capitalista no se interrumpieron porque unos miles de personas levantasen barricadas en las calles. El efecto Seattle fue, en esencia, algo diferente: el desarrollo de esa máquina de expresión, potencia comunicativa capaz de una movilización del circuito global de la *infoproducción*, así como el desplazamiento fundamental de la reivindicación política al terreno de los signos:

El *media system*, el circuito de la investigación científica, la cadena de montaje inmaterial de la producción en red, los cien millones de fragmentos que componen la clase virtual planetaria oyeron sonar la campanilla, levantaron la cabeza y se pusieron a intercambiar signos en una dirección alternativa a la del semiocapital globalizado.²⁴

Por tanto, la función decisiva de la batalla en la calle radicó en funcionar en el terreno semiótico, en devenir signo móvil –pregnante imagen del conflicto– capaz de ser vehiculado por la red –a través de *Indymedia*, pero también a través de múltiples redes, correos electrónicos, *chats*, listas de distribución de noticias, foros, *microcomunidades*– y servir de elemento de recomposición imaginaria, cultural, política y social.

Una recomposición del imaginario no actúa como, ni genera, un *sujeto central* en un proceso social de agregación, sino que, como hemos señalado, es una actividad recombinatoria productiva propia del proceso cognitivo que se da en la *net culture*. No es, por tanto, una herramienta de producción de consenso, una nueva etapa en una programación. La comunidad que produce es *diaspórica*,²⁵ y no trata ya de esperar a la formación de una *subjetividad central* que sustituya, por ejemplo, a la que en el siglo XX la izquierda y el movimiento obrero atribuyeron a la *clase obrera*. “El trabajo cognitivo conectivo no es una subjetividad ni aspira a serlo”, señala Bifo, “es, más bien, una función transversal, la función que

²⁴ Franco Berardi Bifo, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, p. 169.

²⁵ Esa modalidad de “éxodo constituyente” que inaugurara el movimiento zapatista.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

atraviesa y continuamente recombina el entramado social”.²⁶ Así, el *imaginario conectivo*, su potencial *biopolítico*, resuena a través de esa memoria como río, esa estructura *rizoma*, cultura del “entre”, que impide cualquier subjetivación. Para esa comunidad *dispórica*, todo ha de pasar *entre* las líneas de codificación, en ese reflujo de una memoria procesadora, de una *memoria de lo nuevo*, que repele el pasado; nada quedará fijado en una memoria como significante despótico.

Es ésta la operatoria de la comunicación biopolítica en la sociedad red. “No se trata de un sujeto ni de un objeto (orgánico, de límites y contornos definidos), sino más bien de una onda discontinua pero persistente que ha cambiado el contexto”.²⁷ Y si, desde luego, la *facticidad* será una característica definitoria de los nuevos movimientos críticos –su irrupción masiva en la esfera pública a través de la producción de *situaciones*, así como de la creación de espacios y redes de autoorganización y producción de valor–, la mayor invención política de dichos movimientos, residirá precisamente en esa *comunidad disapórica*, como una figura que nunca se presentará de forma nítida, pura y acabada. *Esa ontología del pasamontañas* que el movimiento zapatista comunicara con habilidad bajo el pregnante símbolo de Marcos,²⁸ –borramiento del rostro, desplazamiento, máquina de alteridad (“todos somos Marcos”)– se convierte en el signo definitorio de un movimiento crítico que, interiorizado por

²⁶ Franco Berardi Bifo, *Op. cit.*, p. 174.

²⁷ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, p. 206.

²⁸ Marcos, esa figura que borra el rostro supone una enunciación colectiva, toda una *ontología del pasamontañas* que expresa una pluralidad. Sus lemas lo reflejan: “todos somos Marcos”, “todo es para todos”. En ella no hay *sujeto de enunciación*, sino agentes colectivos de enunciación. Así, Castells señala cierta conexión entre esta puesta en escena zapatista del pasamontañas como forma de la rebelión que invita al igualamiento de los rostros, con la forma propia de las máscaras rituales de las culturas indias mexicanas precolombinas. En cualquier caso, no cabe duda de que el zapatismo viene a relanzar un tipo de antagonismo que carece de sujeto, y por tanto de identidad, cuyo interior se encuentra atravesado por múltiples procesos de singularización, crisol de subjetividades y de formas de vida que expresan una multiplicidad irreductible al uno. Manuel Castells, “La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global”, *El poder de la identidad*, en *La era de la Información*, vol. 2, p.112; Jordi Bonet, “Ontología del pasamontañas”, Seminario *Entre Mil Mesetas, trayectos, travesías, tropezos. 1er. laboratorio de nomadología*, Barcelona, 7, 8 y 9 de Octubre de 1997 Facultad de Filosofía de la U.B. y C.S.O. Hamsa. *Archivos de Documentos y publicaciones del CSOA el Laboratorio* [en línea]. World Wide Web document, URL:<<http://www.sindominio.net/laboratorio/documentos/milmesetas/pasamon.htm>> [Consulta: 23-03-2009].

completo ese *modelo inmersivo, esa imagen-matriz* en la que se insertan los sujetos, desde dentro, se resiste a la operación codificadora, hallando en el interior mismo del nuevo escenario una lógica de la descomposición, de lo que se resiste a ser *organizado*, potencia asubjetiva, signo móvil, en desplazamiento, que emergerá ahora para responder siempre a problemas reales, vivos, que los “modelos disponibles” no pueden sintetizar o, más aún, ni siquiera permiten reconocer.

A modo de recapitulación diremos que la experiencia generada por la red *Indymedia*, surgida de los acontecimientos de Seattle, es pionera y abre un primer momento en el camino de la construcción, a través de las nuevas tecnologías de la comunicación, y especialmente Internet, de una nueva esfera pública, basada en el trabajo cognitivo de una *net culture* y la capacidad biopolítica del *imaginario conectivo*, potencia crítica que opera con autonomía frente a los monopolios mediáticos que dominan los flujos comunicativos de la sociedad. Frente a la idea clásica de *órgano de expresión*, las plataformas cooperativas introducen un cambio cualitativo en la noción de espacio público comunicativo, en esta nueva esfera de lo público, pues la comunicación deja de ser un *instrumento* de la acción política y deviene la acción política misma. En el espacio social del capital semioglobalizado, construido por la proyección mediática de *escenarios*, la producción mediática independiente pasa a ser, ante todo, “un fenómeno de autoorganización del trabajo semiótico”.²⁹ Debemos añadir, de cara a un análisis de su puesta en práctica y efectividad, que si el nacimiento y desarrollo de la red *Indymedia* está estrechamente ligado al ciclo de *revueltas de la conducta* que han desarrollado las grandes movilizaciones globales, desde luego su mayor problema radica en ello. Pues si hay contextos en los que la red *Indymedia* adquiere enorme intensidad y se vuelve inmediatamente un espacio público de indudable eficacia y potencia crítica –estos momentos fuertes, de crisis, como las contracumbres: Seattle, Praga o Génova, las movilizaciones contra la guerra, o los procesos vivos de conflictos prolongados, como Argentina o Palestina–, la práctica diaria fuera de tales contextos evidencia una enorme dificultad para lograr una

²⁹ Amador Fernández-Savater, “Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión: una entrevista con Franco Berardi Bifo”.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

transformación efectiva, que sea capaz de afectar y cambiar la vida cotidiana, los territorios existenciales concretos, materiales; que opere una liberación del tiempo productivo –aquello que Debord viera posible a través de un arte revolucionario experimental, basado en los instrumentos modernos de construcción de la vida cotidiana.³⁰ Los procesos de comunicación biopolíticos en la red *Indymedia* viven por tanto una especie de *discontinuidad de intensidades* –que, por otro lado, resulta lógica. Su mayor efectividad parecería concentrarse en esos *tiempos fuertes o momentos críticos*, en los acontecimientos excepcionales que, por así decirlo, asaltan la red, tiñéndola de sentido. En esos momentos la información circulante, las imágenes y sus enunciados, el trasvase de esas memorias de procesamiento, la interacción de todos esos planos subjetivos, multiplicidad de puntos de vista, adquieren una significación verdaderamente intensa: “*Indymedia* no sólo vuelve entonces visibles las luchas y las iniciativas políticas, sino que también contagia a muchos la potencia de lo vivido”.³¹

Así, el debate habitual dentro del mediactivismo y sus redes cooperativas, como es *Indymedia*, se ha centrado en muchas ocasiones en este punto. La necesidad de buscar modos de derivar la herramienta para convertirla en instrumento real de la construcción de la vida cotidiana, sin depender de esos momentos fuertes, se plantea, no obstante, como un debate que pertenece quizás a una esfera demasiado teórica, y que exige demasiado a las plataformas cooperativas de comunicación. En cualquier caso el debate interno ha evolucionado con la propia transformación de la red, y la problemática mediactivista se ha replanteado, necesariamente, en torno a la eclosión de la *Web 2.0*. y su introducción de las formas participativas y relacionales dentro del sistema de mercado. En el siguiente epígrafe expondremos esta cuestión, que resulta clave para entender la nueva deriva de la red y su potencial de creación de un imaginario independiente, revés de la *imagen-matriz* y su paradigma inmersivo, capaz de impugnar los mecanismos propios de consenso y monitorización de la atención y de generar una esfera pública no dirigida por intereses corporativos.

³⁰ Guy Debord, *Op. cit.*

³¹ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, p. 218.

3.3.2.1. EL BUMERÁN MEDIATIVISTA: *MUNDO 2.0*

¿Y DESPUÉS?

Continuando dentro de nuestro análisis de las características y potencias de un imaginario conectivo, producto del surgimiento de una máquina de expresión que responde a una repolarización del imaginario y sus modos de darse, procederemos ahora a trazar algunas líneas que nos parecen importantes dentro del debate en torno a un activismo de los medios. Si, como señala Franco Berardi Bifo, el mayor desafío, presente y futuro del mediactivismo es, sin duda, el de “activar y reactivar constantemente las capacidades cognitivas, emocionales, creativas, proxémicas y eróticas que la transformación antropológica en curso tiende a desactivar, paralizándolas y sometiéndolas a la competencia económica” a través de las tecnologías de la cultura de masas,¹ la cuestión principal que surge hoy dentro del debate mediactivista es la que concierne a cómo enfrentar las nuevas tecnologías del Mundo 2.0, cómo dilucidar qué son y a qué apuntan, ya que precisamente ellas parecen desplegar con enorme eficacia estas funciones sociales, cognitivas y emocionales que el mediactivismo en principio se arrogara.

Tal y como hemos visto en epígrafes anteriores, los primeros usos activistas de la red parecieron romper la hegemonía de los medios tradicionales y los mecanismos propios de consenso y monitorización de la atención, como eran la noticia y su transmisión; dispositivos para la creación de aquella esfera pública que, recordemos, jugaba un papel fundamental en la aplicación del principio de *visibilidad aislante* que describiera Foucault,

¹ Amador Fernández-Savater, “Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión: una entrevista con Franco Berardi Bifo.”, septiembre de 2004, en *El Viejo Topo*, n° 203, febrero, Barcelona, 2005. *Biblioweb* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/EntrevistaBifoVTopoCast.html>>[Consulta: 02-04-2009].

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

tal y como vimos en el epígrafe 2.3.1. dedicado a Weegee, y en su evolución hacia el *espectáculo integrado*. Fuimos testigos, a comienzos del siglo XXI, del derrumbamiento de la unidireccionalidad en la producción de esfera pública, hasta afectar a los cimientos mismos del *principio de realidad* –que la retórica de la objetividad y sus discursos de sobriedad habían mantenido–, mirando ahora asombrados una era postmedia donde la proliferación de canales complejizaba la realidad como una *producción social*. El potencial político de ello, como ya hemos apuntado, parecía ser inmenso. No obstante, en una década, Internet se ha convertido en una *zona integrada*, caracterizada por una sinergia con el medio de la televisión, y objeto de las especulaciones de los grandes grupos de comunicación. Internet es ahora, de una manera rotunda, el nuevo y gran escenario de una industria cultural de masas donde la inserción del individuo es cada vez más refinada y personalizada. La promesa de una era *disensual posmedia*,² que las soluciones técnicas de la red parecieron ofrecer en torno a una *comunidad dispórica* en una *zona temporalmente autónoma*,³ parece ahora diluirse, en gran medida, en las ondas luminosas del espectáculo corporativo.

Valdrá la pena, por tanto, dedicar este epígrafe a plantear con mayor detalle esta cuestión, para así, al menos, dejar planteadas algunas cuestiones cruciales en el devenir de ese *imaginario conectivo* al que hemos tratado de acercarnos a lo largo de este último capítulo. Primero que nada, centrémonos en definir qué es y qué trae consigo la *Web 2.0*.

Desde luego hoy, cuando leemos un titular que afirma que el nuevo presidente de los EEUU, Barack Obama, instaurará el primer *gobierno 2.0* del mundo,⁴ casi cualquiera intuye a qué se refiere el periodista. Y más aún cuando la foto nos ofrece, un enorme primer plano de las manos de Obama

² José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de Arte de Salamanca, Argumentos 1, Salamanca 2002.

³ Esa táctica sociopolítica que Hakim Bey, padre ideólogo de los hackers, teorizara en 1991, y que consistía en crear “espacios temporales” que eludan las estructuras formales de control social. Hakim Bey, *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York, 1991; trad. cast. *Zona Temporalmente Autónoma* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.merzmail.net/zona.htm>> [Consulta: 03-04-2009].

⁴ “Obama instaura el primer gobierno 2.0 del mundo”, *Público*, domingo 25 enero de 2009, año II, n° 483, p. 16. *Publico.es* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.publico.es/internacional/194020/obama/instaura/primer/gobierno/abierto>> [Consulta: 30-01-09].

entrelazadas sujetando una emblemática *Blackberry*. Se trata de una realidad cotidiana asumida, que en muy poco tiempo, sin darnos casi cuenta, se ha filtrado en muchísimas capas de nuestra existencia. En unas pocas líneas, podemos decir que bajo la expresión *Web 2.0* se designa a la reciente implementación (desarrollo y puesta en práctica) de los usos de la red a través de los navegadores y que está basada en la orientación de la experiencia en Internet hacia la participación del usuario, creando estructuras participativas de intercambio de información a través de la publicación de contenidos en tiempo real.

Durante el periodo comprendido entre 1995-2005, que puede ser considerado como la primera época comercial de la red –en contraste con el periodo anterior denominado por algunos “heroico”, por su carácter minoritario y sobre todo por su independencia de un empleo mercantil– los usos de la red estaban limitados por la necesidad de contratar dominios en los que alojar páginas cerradas o estáticas, que utilizaban lenguajes de programación del tipo HTML. El símil que ilustraba esta situación era el de una gran biblioteca con vocación infinita en la que se podían consultar millones de documentos cerrados y almacenados en espera de encontrar vías de distribución. Si, tal y como ya relatamos, *Indymedia* supuso una experiencia pionera que introdujo un uso interactivo, dinámico y participativo de la red, en sólo una década se desarrollará una profunda reinención de las estrategias y las arquitecturas sobre las que se implementan los servicios en línea del Internet comercial, cimentándose una nueva concepción de la web basada por completo en las nociones de participación, así como en la ampliación de las posibilidades de acceso y la *articulación semántica* de los contenidos.⁵ Así, la derivación de la

⁵ Concepción de Internet como un sistema nervioso compartido, donde una estructura de significado emerge de los procesos colaborativos desarrollados por todos sus usuarios. En esta web o trama de conocimiento, la atención se desplaza desde la información hacia la metainformación, pues la cantidad de datos generados empieza a ser de tal volumen que no sirven para nada si no vienen acompañados de otros que les asignen jerarquía y significado. Así la estrategia seguida es dotar a los usuarios de instrumentos para clasificar la información de modo colectivo, y se ha definido como *folk-sonomía*, cuya implementación más conocida son las etiquetas. Así, por ejemplo, los usuarios de *flickr*, no sólo comparten sus fotografías, sino que al asignarle múltiples etiquetas las asocian a significados, construyendo una gran estructura semántica de imágenes. Un rastro con el que podemos seguir la evolución dinámica de los objetos, convocar asociaciones, flujos de datos, en una actualización constante.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

experiencia de red hacia un sistema directo de lectura y escritura sentará las bases para este gran cambio.

Blogs,⁶ *fotoblogs*, *Wikis*, foros de todo tipo, que acogen a miríadas de *comunidades online*.⁷ La lista de plataformas sociales en línea que dibuja el paisaje 2.0 podría ser inmensa; del *Youtube*,⁸ a los *MUDS*,⁹ los *mundos virtuales* o los *chatrooms*.¹⁰ Manifestaciones de una compleja y multiplicada arquitectura relacional, cortesía de los grandes servicios en línea. El modelo de la *Web 2.0* funciona con la ética recombinatoria y derivativa propia de la *net culture*. El *digital lifestyle* –promovido por la marca *Apple*– y las revoluciones autoorganizadas de la *Blogosfera* y el *Peer to Peer*,¹¹ han convencido a la industria del inmenso potencial productivo de la *web social* y su arquitectura relacional.

⁶ Un *blog*, o en español también una bitácora –traducción de evocación marina, quizás poco afortunada, del término al castellano–, es un sitio web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores, apareciendo primero el más reciente, donde el autor conserva siempre la libertad de dejar publicado lo que crea pertinente. Son, por tanto, sitios web estructurados originalmente como “diarios personales”, que vinieron a simplificar y popularizar enormemente el proceso de publicación en línea. El término *blog* proviene de las palabras *web* y *log* (“log” en inglés = diario). Se denomina *blogging* a la práctica extendida de hacer *blogs* y participar activamente en la *blogosfera*. Los *blogs* vinieron a simplificar y popularizar enormemente el proceso de publicación en línea.

⁷ Una comunidad de usuarios en la red.

⁸ *YouTube* es un sitio web muy popular desde el que los usuarios pueden subir, descargar y ver vídeos en streaming. En definitiva, compartir experiencia audiovisual. El servicio también permite publicar estos vídeos en *blogs* y webs personales. Fue fundado en febrero de 2005 y refiriéndose a él y a otros servicios similares como fenómeno mediático se habla hoy de una *post-televisión*. *YouTube* no es solamente un lugar donde ver televisión o música, es también un punto de encuentro entre personas que comparten todo tipo de experiencia. Por otro lado ha supuesto una plataforma de renovación de las técnicas de marketing, confirmando la efectividad del denominado *marketing viral*, que se basa precisamente en la tendencia relacional e intersubjetiva de red, retomando la vieja práctica de hacer correr el boca a boca. *Youtube* [en línea]. World Wide Web, URL: <<http://www.youtube.com/>> [Consulta: 05-05-2009].

⁹ *MUD* son las siglas de *Multi User Dungeon* que literalmente traducido del inglés al español significa “mazmorra (o calabozo) multiusuario”. Es un *juego de rol* en línea que es ejecutado en un servidor.

¹⁰ El término hace referencia a las plataformas tecnológicas que ofrecen a sus usuarios la capacidad de establecer una conversación en tiempo real, ya sea mediante mensajería instantánea, foros *online* o *mundos virtuales inmersivos* de carácter social. Si bien el uso principal del *chatroom* fue intercambiar información textual con otro grupo de usuarios, las nuevas tecnologías han permitido la posibilidad de compartir archivos y el uso de *webcams* –cámaras web–, añadiendo un importante componente visual personal a esta actividad, e impulsando, por ejemplo, el desarrollo del *cybersexo*.

¹¹ Red informática de intercambio entre iguales (donde no hay clientes ni servidores fijos). Utilizadas de manera masiva por los internautas para compartir archivos de todo tipo.

Cumplida con creces la premonición brechtiana de la comunidad de “productores de medios”, consumada la figura del *lector-productor* que Walter Benjamin también describiera al relatar el modo en que la distinción entre autor y público perdía su carácter sistemático en la era de la reproductibilidad,¹² la nueva realidad compleja de este espacio participativo abierto por las tecnología del *Mundo 2.0*, paradójicamente, resulta, cuanto menos, inquietante.

Vemos cómo las posibilidades de *intervención* directa crecen y se multiplican de manera exponencial, pero se trata de una realidad que definitivamente no se presenta con las promesas de aquel “horizonte redentor” que propusiera Brecht, sino que por el contrario, en gran medida, ha sido subsumida a la claustrofóbica industria cultural del espacio del mercado que, como ya señalábamos en el epígrafe 3.1., centra sus mayores ambiciones en el desarrollo de una sofisticada *industria del sujeto*. Así, como un efecto bumerán un tanto amargo, el mercado ha devuelto esta última década los más elevados sueños mediactivistas en la forma de una refinada evolución del espectáculo, de un evolucionado *sistema de inserción* del sujeto en el mercado.

Fue el cúmulo de la experiencia activista la que sirvió, en gran parte, como laboratorio abierto, gratuito y accesible para las grandes empresas 2.0 que buscaban extrapolar la experiencia hacia un ámbito comercial, o dicho de otro modo, la posibilidad de hacer negocio con el *networking* como materia prima. Así podemos ver hoy cómo los conocimientos generados en el activismo digital –desde el *open publishing*, hasta el *FLOSS*–,¹³ encuentran ahora su fase de maduración en entornos muy distintos de donde se originaron, y presentan usos bien diferentes –un ejemplo radical por su evidente vertiente panóptica podría ser sin duda el apabullante fenómeno *facebook*.¹⁴

¹² Tal y como ya señalábamos en el epígrafe 1.3.3. Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, pp. 40-41.

¹³ Términos ingleses que habitualmente definen en el entorno de Internet el fenómeno de publicación abierta y el denominado Software Libre.

¹⁴ Autodefinida como “una herramienta social que te ayuda a comunicarte y compartir tu vida con las personas que conoces”, se trata de un sitio web que aglutina diversas redes sociales,

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Ante esta situación, el reto *tecno-político* se focaliza a enfrentar de forma crítica ese giro comercial y hegemónico de la actual *web social*, que se basa precisamente en la necesidad de pertenencia y participación, que explota la comunicación, la socialidad y canaliza el deseo de cooperación social.¹⁵ La *Web 2.0* coloca bajo un mismo horizonte la producción social y la producción económica; así, las empresas 2.0 tratan sobre el *diseño de las formas de relación humana* como la base instrumental de este nuevo sistema de producción, basado en una “rentabilísima estrategia de indistinción entre lo económico, lo afectivo, lo político y lo cultural”.¹⁶

El aspecto inmersivo de las industrias culturales, esa inserción del individuo en el *ojo técnico-social* que ya Deleuze describiera con relación a la TV,¹⁷ esa *socio-técnica* que inserta al individuo en el engranaje del poder social, adquiere un nuevo cariz, hasta el punto en que se plantea la idea de que el sujeto deviene *software biónico*, componente del software, al ser insertado o añadido dentro de la información disponible. No cabe duda de que las aplicaciones 2.0 *tienen a la gente dentro*: “La comparación de la ‘Web 2.0’ con aquel falso autómatas que jugaba al ajedrez gracias a una persona que se ocultaba en su interior construido en 1770 por Wolfgang von Kempelen se hace un símil recurrente”.¹⁸ En el nuevo *imaginario*

una aplicación de nueva generación que supone un novedoso modelo de negocio que utiliza la socialidad como recurso. El caso de *Facebook* es un ejemplo claro de cómo las redes sociales se pueden considerar “buscadores de contenido especializados” donde la propia identidad es la protagonista, y de cómo ello puede utilizarse para generar negocio. La red cuenta con una base de datos de más de 170 millones de personas y uno de sus mayores valores se centra sin duda en este almacenamiento de “perfiles” que componen la red, ya que el análisis de estos datos puede servir para fijar distintos objetivos, como por ejemplo, publicitarios. Existen diversas críticas en torno al hecho de la apropiación de los contenidos subidos por los usuarios, así como a la venta de los datos personales de éstos. Si es evidente que *Facebook* es una nueva herramienta panóptica que se suma al repertorio de las ya conocidas *Google*, *Google Earth*, *Google Street View*, la telefonía móvil, los cajeros automáticos o cualquier tipo de comunicación vía satélite, asimismo, supone una exitosa estrategia de movilización de la atención –que en la economía informacional se traduce en dinero– mediante el poderoso gancho de la socialidad.

¹⁵ Juan Martín Prada, “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”, *Estudios Visuales*. 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0. n.º 5, enero 2008, p. 66, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>> [Consulta: 30-01-2009].

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ Tal y como introdujimos en el epígrafe 2.2.1. “Voluntad de transparencia: *hipervisibilidad*.” Cfr. Gilles Deleuze, “Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)”, *Conversaciones*. 1972-1990, Pre-textos, Valencia, 1996, p. 120, p.123.

¹⁸ Juan Martín Prada, *Op. cit.*, pp.67-68.

conectivo 2.0, la máquina abstracta del poder se funde, con enorme eficacia y refinamiento, con la vida misma, en un proceso de *modulación*, como señalara Deleuze,¹⁹ que, frente al anterior aparato de homogeneización, ahora singulariza y diferencia, funciona bajo una *modalidad flexible*, donde el dominio no es una relación unilateral, sino que opera a través de juegos de poder móviles, inestables. El *código* se hace así flexible y la rentabilidad del sujeto no reside ya tanto en que la industria *produzca subjetividad*, sino en que la subjetividades en su singularidad y su multiplicidad sean en sí mismas el producto.

Así la lógica masiva e industrial de la producción maquínica de series iguales, el *fascismo de la producción* de individuos como máquinas, ese ascenso del autómatas que relatara Deleuze,²⁰ y que ilustran patentemente films como *Metrópolis* (1927) de Lang,²¹ o *Tiempos Modernos* (1936) de Chaplin,²² se ve reemplazada ahora por un procedimiento de diferenciación y singularización cada vez más personalizado, creando un espacio donde no es posible el disenso –pues no hay nada contra lo que situarse–, haciendo sobreabundante la oferta y la libre elección, en una “proliferación de constantes juegos estratégicos de libertades e iniciativas personales”.²³

De ese modo el aparato de control social responde adaptándose a la multiplicidad de singularidades que conforma la *multitud conectada*, y su arquitectura relacional, al enorme potencial de relación de la *sociedad red*, que, como viéramos en el epígrafe 3.1.2., suponía un giro fundamental en la construcción del imaginario colectivo y, en consecuencia, de la construcción de los procesos performativos de sujeción que determinan el juego de las identidades. La *web 2.0*. viene a subsumir, así, el potencial de *imaginario conectivo* a las nuevas formas del poder económico, y por tanto, en este caso, más que nunca, la necesidad de un trabajo crítico sobre la comunicación, sobre la configuración de la relación de esa *multitud*

¹⁹ Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Conversaciones 1972-1990*.

²⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 349.

²¹ *Metrópolis*, Fritz Lang, 153 min., blanco y negro, UFA, Alemania 1927.

²² *Tiempos Modernos*, Charles Chaplin, 87 min., blanco y negro, Regent (United Artists), EEUU, 1936.

²³ Juan Martín Prada, *Op. cit.*, p. 68.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

conectada, se vuelve algo absolutamente central. La pregunta clave es la que planea, por tanto, en torno a la manera de “sustraer nuestras capacidades comunicativas a la explotación capitalista y ponerse a funcionar de otra manera”;²⁴ el problema se concentra, en gran medida, en la posibilidad de combatir la actual relación entre consumismo y conectividad/información.

Por otro lado, bajo nuestra óptica, creemos que tal vez la cuestión deba abordarse desde otro ángulo, tal vez menos dicotómico. No cabe duda de que, en muchos aspectos, el discurso *mediactivista* puede asumir que la batalla por la liberación material de canales mediáticos fue “ganada”, pues es evidente que los objetivos inmediatos se consiguieron con creces; las condiciones sociales cambiaron desde dentro y la multiplicación de canales de expresión directa se convirtió en el pan de cada día. La *Web 2.0* ha hecho que el eslogan mediactivista, *conviértete en el medio*, sea absolutamente una realidad. La situación, evidentemente, no es lo que esperaban los movimientos *mediactivistas*, pues las aplicaciones 2.0 pertenecen a las grandes corporaciones, y su uso se encuentra por completo alejado del aspecto emancipador que la tradición *mediactivista* propugnara. Como señala la productora cultural independiente, María Pérez, “¿‘conviértete en el medio’ para poner millones de videos de Amy Winehouse? Por qué no, pero esa no era la idea. Tengo la sensación de que el mediactivismo ha sido golpeado en su propio campo”.²⁵

El sistema ha vuelto a demostrar su inmensa capacidad de fagocitar las iniciativas sociales escindidas del mercado, y orientarlas hacia el beneficio, manifestando de nuevo su flexibilidad, su capacidad de alimentarse y reintroducir los discursos críticos dentro del engranaje consensual. Las consecuencias del cumplimiento de esta *meta material* no han resultado, desde luego, las esperadas. No obstante, la *Web 2.0* ha conseguido que el *mediactivismo* se mire al espejo, en cierta manera le ha

²⁴ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, p. 218.

²⁵ Productora cultural independiente y autora del blog *Ptqkblogzine*. *Ptqkblogzine* nació en 2004, primero como un mailing (o un proyecto de cultura viral), después como un *fanzine* digital en formato blog. *Ptqkblogzine* es una mezcla entre un archivo personal y un bloc de notas público e interconectado.

colocado su *otro* delante de los ojos, poniendo de manifiesto la ingenuidad de algunos de los presupuestos de los que partía su discurso (como por ejemplo la aspiración de que “dar voz a los sin voz” produciría una radical transformación social). Y ello, sin duda, ha traído una especie de madurez, que ha propiciado un recentramiento radical de la problemática *mediactivista*, que se concentra ahora necesariamente con más fuerza en la noción de contenido.

Pues el problema entonces ya no reside tanto en “tener la capacidad de expresarse”, sino “tener la capacidad de decir algo” (interesante, crítico transformador). En este sentido de *otorgar calidad al contenido*, la elección y la construcción de los contextos discursivos resulta un factor del todo esencial. Así, es básica la necesidad de pensar críticamente el *contexto*, de *pensar en la relación con el medio*: cómo nos comunicamos, para qué, para quién. Estas preguntas son las que otorgan el verdadero sentido y valor cualitativo al contenido, el contenido de calidad; son el camino que abre la posibilidad de generar un discurso transformador (pues es evidente que la mera *participación* no significa nada). Desde este debate se establece, por tanto, una crítica de una noción de circulación *codificada* de conocimiento, es decir, la idea de una comunicación que procedería como *transmisión de código puro* de conciencia a conciencia:

Frente a la noción de que “lo importante es comunicar”, convertida en consigna por Telefónica, este devenir pondría más bien el énfasis en la pregunta de cómo se comunica, entre quiénes y qué tipo de afectaciones genera esa comunicación entre los cuerpos (individuales o colectivos) que participan en ella. La comunicación pasaría así a ser un proceso de producción de subjetividad y de territorialidades lingüísticoafectivas.²⁶

Por tanto, si este *Mundo 2.0* viene a desinflar considerablemente la vieja batalla centrada en la conciencia mediactivista del *latifundismo mediático* ejercido tradicionalmente por el aparato de poder –una batalla que se centraba en los medios materiales, en los canales– a cambio, se opera necesariamente una transformación dentro del discurso *mediactivista*, una

²⁶ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, p. 212.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

evolución propiciada por la visión de ese *paisaje 2.0*, de su aplastante eficacia inmersiva, donde, como ya hemos dicho, los mecanismos de mercado, los modelos de negocio, tienden “cada vez más a no vender producto alguno al consumidor, sino éste al producto, integrando al usuario y a sus archivos aportados dentro del propio servicio ofertado”.²⁷

Desde luego sería absurdo que el *mediactivismo* tratase de *competir* en términos de popularidad y mercado, en términos de efectividad sobre las audiencias, con las redes sociales y los portales participativos de las grandes corporaciones 2.0; en definitiva, y dicho de otro modo, que en su afán antagonista tratase del mismo modo de *insertar* al individuo en su propio sistema “alternativo”. En cambio, como hemos señalado más arriba, el punto de mayor relevancia estratégica dentro del debate *mediactivista* parece concentrarse ahora en la capacidad de otorgar un contexto comunicativo resonante, que confiera calidad a los contenidos que se ponen en circulación.

En este sentido, queremos adivinar una mayor potencia de la autonomía creadora, de la expresión viva y colectiva de la experiencia y su capacidad subversiva, de esa *evidencia de lo común* que subyace en este mundo de infinitas singularidades, frente a los modelos comerciales estereotipados, donde el pensar interpretativo, y la comunicación crítica y significativa están ausentes. Es por ello que, de cara al desarrollo de una posición crítica, si mantener la existencia de plataformas autónomas y descentralizadas independientes del mercado sigue siendo tremendamente importante, en la media en que combaten el consumismo conectivo/informativo –es decir, el consumo de la información como mera mercancía y la anulación de la comunicación real capaz de transformar– también resulta central un replanteamiento de la cuestión desde el activismo mismo en su base; dicho de otro modo, se impone en cierto modo la necesidad de desmitificar la importancia del *mediactivismo* por sí mismo y, como señala Paolo Pedercini, “aplicar los esfuerzos de transformación a las dinámicas de la producción material”.²⁸

²⁷ Juan Martín Prada, *Op. cit.*, p. 66.

²⁸ Paolo Pedercini, mediactivista y creador de *La Molleindustria*, un proyecto colectivo con base en Italia orientado al desarrollo de juegos políticos contra la dictadura del entretenimiento. *La Molleindustria* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.molleindustria.org/>> [Consulta: 29-01-09].

Así, para rescatar la producción *biopolítica* (el afecto, la cooperación, la amistad, la socialidad) de su domesticación empresarial, en cierto modo viene a platearse una recuperación de estratos más “analógicos”, más materiales, una especie de lento regreso a casa, una vuelta a las infraestructuras, a las políticas corporales y locales, a la praxis.²⁹ Tal y como decíamos en el epígrafe 3.2.2., ello apunta a una experiencia cuyo sentido se construye sobre una *exigencia interna a la propia experiencia*, que es motora de radicalidad. Una nueva –y también vieja– certeza emerge: que “sólo es posible producir conocimiento verdadero a partir de una *localización* determinada y que este conocimiento, si pretende ser útil para el cambio social, debe partir de la praxis y verificarse en la praxis”.³⁰

En resumen, las nuevas experiencias comunicativas independientes no aspiran a competir en espectacularidad o audiencia con aplicaciones 2.0. Ese “elemento cuantitativo” como fuente de valorización de la producción actual,³¹ basado en una noción de la comunicación fetichizada, convertida en mercancía, es reemplazado, en la esfera del imaginario conectivo independiente por un “elemento cualitativo” como pieza clave de una intensificación de la comunicación. Además las nuevas experiencias comunicativas no aspiran a ser un mero *altavoz*, brazo superestructural de los movimientos sociales. Pues ese marco de la *contrainformación*, entendida como *añadido* a los conflictos políticos, como *superestructura ideológica* u “órgano de expresión de una línea política”, ha sido necesariamente rebasado. Ahora, en un contexto de progresiva privatización de las capacidades comunicativas y relacionales, el aspecto *semiótico-productivo* de las prácticas activistas, su capacidad de producir una experiencia radical, intensificada, y efectivamente crítica, deviene del todo central.

De este modo las múltiples tramas de las nociones de *crítica* y *resistencia* que se entretujan a través de un debate activista, encuentran su mayor desafío en la posibilidad de poner en circulación discursos que sean

²⁹ David Harvey, “Sobre los cuerpos y las personas políticas en el espacio global”, *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 117-156.

³⁰ VV. AA., “Ingredientes de una onda global”, p. 212.

³¹ Juan Martín Prada, *Op. cit.*, p. 66.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

capaces de *generar mundo*, de intervenir en la esfera pública conectando distintas “realidades localizadas”, narrativas múltiples, y, tal y como venimos planteando a lo largo de este último capítulo, de generar una potencia capaz de suspender o impugnar la estructura enunciativa del poder hegemónico, su sistema coercitivo de modelaje y control social, hoy altamente evolucionado, basado en gran medida en ese movimiento ya descrito en anteriores epígrafes, desplazamiento que venía a caracterizar nuestra época, en el que la cultura deviene economía y la economía se torna cultural, donde el desarrollo de esa *imagen matriz inmersiva*, ese *ojo técnico-social* adquiere un carácter central y cada vez más efectivo y claustrofóbico.

Abrir, por tanto, espacios autónomos donde se produzca una *interrupción* de esa refinada estrategia de inserción del individuo en el producto, donde, desde el mismo interior de la *matriz* pueda generarse un *imaginario* saturado de potencia crítica, de una dimensión política capaz de impugnar las narrativas dominantes, de generar *imágenes de resistencia*, en las que el tiempo expandido de su relato, su tiempo crítico de lectura, nos devuelva tal vez aquella desaparecida *comunidad de la escucha*, una reeditada *comunidad de los que tienen el oído atento*.³²

³² Walter Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, p. 118.

3.3.3. DOMINGO: MAREA NEGRA EN EL MÉDANO. ISLA DE TENERIFE. UN CASO LOCAL

Nuestra segunda aproximación, como ya anticipamos, se centrará en el análisis de una experiencia colectiva que tuvo lugar en la isla de Tenerife en el año 2005, que generaría a lo que aquí denominaremos una imagen de resistencia, entendiendo el concepto de “resistencia” como señalara Foucault, ligado a la noción de crítica, que tal y como dijimos en el epígrafe 3.1. funciona como un dispositivo de impugnación que efectúa un “desafío a lo existente”, que es capaz suspender el juicio e inventar algo nuevo, operando una recomposición.¹

Pero quisiéramos partir de una fotografía de Weegee, para utilizarla como polo de confrontación, ya que existen entre ellas coincidencias elementales cuyo análisis nos servirá como contraste. Durante domingo del verano de 1940, en medio de una ola de calor, Weegee realizó en Coney Island una serie de fotografías con el objetivo de mostrar cómo los neoyorkinos sobrevivían al récord de temperaturas. El resultado fue una de las más recordadas y reproducidas imágenes de Weegee: un inmenso retrato colectivo donde una enorme masa de cuerpos en traje de baño cubren por completo la arena de la playa. La potente imagen de la sociedad neoyorkina, coronada al fondo por la gran noria del parque de atracciones, destila sin duda la alienación social de la cultura de masas de una América de posguerra.

¹ Tal y como citábamos en el epígrafe 3.1. Gerald Raunig, “¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales.” *Transversal. The art of critique*. Cfr. Michel Foucault, “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 3-52.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD



Crowd at Coney Island, Weegee, 1940.

Resulta muy interesante el comentario que Weegee efectúa en el pie de foto añadido a la imagen,² que, si bien hace referencia al inconveniente del elevado número de cuerpos que cubre la arena –pues al parecer el fotógrafo quería que la foto mostrara algo de playa y no tanta gente– la mayor parte del texto lo dedica a uno de los participantes en la foto, a una figura que sobresale: *emergencia enfática* dentro de la monotonía de los rostros y los cuerpos, *punctum* barthesiano que traba la mirada que se desliza sobre la imagen.³ Veamos en qué consiste: se trata de un hombre que oculta su identidad con una máscara y que se aúpa –y la designación de *emergencia enfática* aquí es literal– sobre los hombros de otros dos, llamando la atención.

² Dado que Weegee cambiaba con frecuencia el pie de foto de sus imágenes, nos referimos a la leyenda que, ligada a la imagen de la multitud en Coney Island, figura en la colección dedicada a Weegee en el International Center of Photography Midtown. *Weegee's World. Life, Death and the human drama* [en línea]. International Center of Photography Midtown. World Wide Web Document, URL: <<http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/>> [Consulta: 17-02-2009]. Existe también un catálogo de la exposición del International Center of Photography: Miles Barth (ed.), *Weegee's World*, Internacional Centre of Photography/ Bulfinch Press, Boston/New York, 1997.

³ Imagen publicada en *Weegee's World. Life, Death and the human drama* [en línea]. International Center of Photography Midtown. Cfr. Miles Barth (ed.), *Weegee's World*.



Fragmento de una de las fotografías de la serie realizada en Coney Island, donde puede observarse al personaje enmascarado.

“El hombre de la máscara dijo que era un trabajador de la lavandería, pero que sólo se dejaría fotografiar de incógnito. La máscara es una broma. Se llama a sí mismo La Araña y le gusta asustar a la gente”. A continuación Weegee ironiza con la pretensión absurda de anonimato del personaje, aseverando que “Weegee tampoco tomó el nombre ni la dirección de los demás”.⁴ El anonimato de la masa es tan brutalmente evidente, como *saludable* y natural; un anonimato cuya naturaleza comparte con el de la mercancía. Weegee lo sabe mejor que nadie, como amante “abandonado de la multitud” que es. Pues era ésta la expresión con la que se refería Benjamin al *flâneur* y su relación correspondiente con la masa anónima y la mercancía:

El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por

⁴ *Weegee's World. Life, Death and the human drama* [en línea]. International Center of Photography Midtown. Cfr. Miles Barth (ed.), *Weegee's World*.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores.⁵

Resulta interesante observar, en medio de este enorme y rugiente retrato colectivo anónimo, cómo el *punctum*, la emergencia enfática, es la de un personaje que absurdamente, borra su rostro. Recordemos, tal y como comentamos en el epígrafe 2.1.1., ese *punctum* que trababa la mirada, filtraba un *tercer sentido* en la imagen, que no era otro que el sentido de la descomposición, una subversión de la práctica misma del sentido, de la enunciación articulada. Es precisamente el acto sinsentido, payaso, de la pretensión de incógnito del personaje, lo que fija la atención de Weegee. Pero además no es extraño que sea este enmascarado el que trabe la mirada del fotógrafo, si recordamos la predilección especial de éste por los gestos de *borramiento* del rostro, de la identidad, tal y como observamos en sus frecuentes imágenes de criminales protegiéndose del poder del ojo intrusivo y omnipresente, que penetraba todas las esferas de la vida, pero también su preferencia por las escenas de *borramiento* del cuerpo, en sus imágenes de sábanas cubriendo el bulto del cadáver, resistiéndose a esa precondition de intrusión propia de la visión fotográfica que Weegee conoce y maneja a la perfección.

Así, el acto de enmascaramiento en medio de la multitud remonta o sobrepasa el dispositivo binario enunciativo, la figura polar *identificación-anonimato*, y deviene, más allá, denegación e impugnación de la noción de identidad. Una suerte de *sentido de la descomposición*, que ya rastreáramos en la producción de Weegee como un elemento siempre presente, y que no es otro que aquél que Barthes denominara *sentido obtuso* que también con anterioridad pusimos en relación con “nuestra escena del crimen” (*lo que no se deja leer*).⁶ Lo que captura la atención de Weegee, lo que traba su mirada,

⁵ Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *Iluminaciones II*, p. 71.

⁶ Potencia asubjetiva que asimismo reflejáramos en los epígrafes anteriores desde diferentes perspectivas, en el punto 3.3.1. dedicado al relato *Casa tomada* como fuerza imbricada en ese movimiento de reversibilidad, de volcado del espacio privado en el público, y, también, en nuestro posterior análisis de las prácticas críticas *postmediales*, en el punto 3.3.2., como aquel signo móvil, símbolo de una *comunidad diaspórica* que hallaba su expresión en una figura inacabada, *desorganizada*, anónima.

que se desliza por la masa de rostros y cuerpos anónimos es la payasada y el absurdo de la pretensión de incógnito del personaje; un acto que alberga el poder de efectuar una denegación, una suspensión en el sentido, una descomposición de la *máquina textual*.



Marea Negra, domingo 05.06.2005. El Médano, Granadilla de Abona, Tenerife.

Pero pasemos ya a la imagen cuyo relato aquí trataremos de desarrollar. Se trata también de una *foto de domingo*, en una isla, en una playa, donde también, como en la foto de Coney Island, aparece una enorme aglomeración de gente sobre la arena, gente convocada para participar en una fotografía. En verdad, se da una situación de partida que superficialmente es muy similar, un tipo de práctica de fotografía grupal –de la cual el populoso Weegee sería pionero– que resulta un recurso ya muy familiar en la experiencia fotográfica postmoderna.⁷ La capacidad de reunión posee una

⁷ Por citar al ejemplo más mediático, las famosas fotografías de Spencer Tunick. Sin embargo hay también otros casos no necesariamente tan formalistas y grandilocuentes, y no obstante en nuestra opinión mucho más brillantes como la serie *Groups and Locations (Moscow)* (2004), de Melanie Manchot, donde la autora tensiona las nociones dicotómicas de espacio público-privado, individuo-colectividad, a través de la capacidad de reunión fortuita de grandes grupos de personas en torno al evento de una toma fotográfica en una determinada localización elegida. *Cfr.* Susan Bright, *Fotografía Hoy*, Nerea, San Sebastián, 2005, p. 194.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

fuerza inusitada. Por otro lado, más allá de la potencia de la *multiplicación del número*, el acto de reunirse para “posar” en una foto es un recuso viejo, tanto como la propia fotografía, que pone en funcionamiento un mecanismo que es de por sí preformativo: *convocar la presencia*.

Hay, sin embargo, diferencias radicales entre ambas fotografías. La más inmediata y evidente, por saltar a la vista, es que, en la imagen del año 2005 el completo de la multitud se encuentra tapada, enmascarada, como “La araña” del pie de foto de Weegee, impugnando su identidad. La segunda diferencia básica se refiere a su contexto de producción, al tratarse ésta de una imagen pensada y realizada dentro de un marco de producción activista.⁸ Una imagen que se produce *desde dentro de la reivindicación política*, que convoca la reunión de cuatro mil cuerpos enfundados en bolsas de basura,⁹ para generar un signo que no es ya *representación*, pues, como vimos en epígrafes anteriores, una potencia que no es *representativa*, sino *performativa*, reside ahora en el imaginario. Las imágenes, los signos, son ahora capaces de *hacer mundo* y, en este sentido, tal y como viéramos en el epígrafe 3.2.2.1, la recomposición cognitiva operada dentro de la sociedad en red se corresponde en gran medida con la creciente importancia de la dimensión semiótica de los procesos culturales, políticos y sociales.

Por otro lado tengamos en cuenta que el “giro cultural” de la reivindicación política y social propiciado por la creciente carga semiótica, no supone el hecho de que la cultura se convierta en una *herramienta táctica* al servicio de la lucha política, sino que ésta se convierte *en el lugar mismo de la lucha*. En este sentido, y trasladando este análisis al espacio local,

⁸ Dicho contexto sociopolítico se esbozará más adelante en el epígrafe 3.3.3.1.

⁹ La propuesta de convocatoria estaba en consonancia con la noción de “representación participativa” descrito por Martha Rosler: representaciones no alienantes ni explotadoras en las que el sujeto representado toma parte activa, así como con la similar noción de “representación directa” que propone Briam Holmes, que deriva de la fusión de dos posiciones antagónicas como son “representación” *versus* “acción directa”, y que implica la idea de autorrepresentación o el “tomar la representación en tus manos”. Marcelo Expósito, “Estéticas de la igualdad. Jerogíficos del futuro. Briam Holmes entrevistado por Marcelo Expósito”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno 2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 225, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf>[Consulta: 5-02-2009].

ciertos sectores del activismo del último lustro en Canarias evidencian los signos –y este caso de análisis que nos ocupa es un ejemplo de ello– de un tránsito desde las formas más clásicas de la izquierda y los movimientos sociales, hacia una nueva articulación semiótica más compleja, una nueva forma donde, tal y como ya viéramos en el epígrafe 3.3.2, no existen figuras sintéticas de subjetivación.

Es esta diferencia esencial, que se refiere a un contexto de producción específicamente activista, el motivo por el que trataremos de no perder de vista el contexto social, la *localización* y el proceso de articulación colectiva que explica esta imagen y que le otorga esa dimensión política que la liga inseparablemente a su lugar y a su tiempo, a su *zeitgeist* particular. Trataremos así de visualizar una arquitectura en red capaz de segregar una *imagen común*, o una *imagen de resistencia*, irreductible a un *icono sintético* que resuma y administre en un vistazo el acontecimiento.

3.3.3.1. UNA IMAGEN, UN CONTEXTO SOCIAL.

UN BREVE APUNTE SOBRE EL CARÁCTER ECOSOCIAL DE LA REIVINDICACIÓN EN CANARIAS EN LA ÚLTIMA DÉCADA

Resulta fundamental no perder de vista el contexto social específico donde se sitúa esta imagen de resistencia, que podría ser sin duda entendida como táctica del hábitat –recordemos el epígrafe 3.3.1.– micropolítica, ejercicio de habitación de lo público, que se ve abierto a una nueva constelación de significados. Debemos, por ello, sin ánimo de apartarnos de nuestro análisis, elaborar un breve apunte que acerque esta imagen a sus propias condiciones históricas, que la circunscriba dentro de un marco que establezca un circuito entre lo que vemos, la imagen, y ciertos contextos discursivos que necesariamente la acompañan.

De manera general, podemos decir que el carácter ecosocial de la reivindicación en Canarias responde al modo en que ecologismo en las islas interacciona con la realidad de un territorio que se encuentra sometido a una especial violencia estructural, debido a sus características de *micromundo* – como archipiélago que es, con sus consecuentes limitaciones espaciales que desembocan en una controvertida competencia por el suelo.¹ Es por ello que, en este sentido, Canarias puede verse como “una especie de laboratorio socioambiental o ecosocial”,² que si bien tiene una problemática propia, que es geográficamente local, sus implicaciones y las dimensiones políticas pueden sin duda extrapolarse dentro de la lectura global de esa –ahora por

¹ Fernando Sabaté Bel, “La isla-continente que quisieron convertir en continente-isla”, en *Rincones del Atlántico*, nº 2, 2005, pp. 192-197. *Rincones del Atlántico* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.rinconesdelatlantico.com/num2/isla-continente.html>> [Consulta: 23 -03-2009].

² Federico Aguilera Klink, *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2007, p. 14.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

fin sí reconocida- “crisis medioambiental”.³ Una crisis, que, de nuevo, remitiéndonos a una lectura local, como señala Federico Aguilera Klink, pone de manifiesto, más allá de sus efectos evidentes sobre el medioambiente, una situación de degradación en los niveles de legitimidad democrática de una comunidad.⁴ Mientras que habitualmente “los problemas ambientales siguen siendo erróneamente identificados con los impactos o repercusiones finales y no con sus causas originales”, el origen de los fuertes conflictos socioambientales que vive Canarias en los últimos años son reflejo, fundamentalmente, de un deterioro de la democracia formal de una comunidad, que ha venido acompañada de una intensa y vital respuesta social a esta situación.

De este modo, el potencial crítico del movimiento de contestación opuesto al sistema-mundo neoliberal, concentra en Canarias una enorme parte de su fuerza en la reivindicación ecosocial de los movimientos ecologistas, que enfrenta la máquina despótica en la que se han convertido las instituciones públicas en esta degradación democrática. Un ecologismo que adquiere una mayoría de edad evolucionando desde las más simples posiciones conservacionistas de los años setenta, hacia una *ecología social*. Su lucha por el espacio representa la lucha por limitar la depredación social y la potenciación de las políticas neoliberales, en un territorio que atiende a una economía restrictiva del espacio. Es éste el motivo por el que, tanto los movimientos sociales como la cultura en general, encuentran en el *territorio* una metáfora común donde confluyen todas las tensiones.⁵ La insistente recuperación de los planes “desarrollistas” de los años setenta por parte del gobierno,⁶ frente a una supuesta y cacareada *política de la sostenibilidad*, pone de manifiesto el modo en que se aplica constantemente una doble moral, una cortina de humo para tapar una

³ Crisis que se “hace mediática” treinta años después de que el *efecto invernadero* fuera conocido y divulgado por la comunidad científica internacional, y aproximadamente diez después del encuentro para el célebre e incumplido *Protocolo de Kyoto*.

⁴ Federico Aguilera Klink, “El deterioro ambiental en Canarias como resultado del deterioro de la calidad de la democracia”, en *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, *Op. cit.*, p. 153.

⁵ Orlando Franco y Mariano de Santa Ana (eds.), *Paisaje y esfera pública*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Demarcación de Gran Canaria del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

⁶ Fernando Sabaté Bel, “Aceleración autoritaria o sosiego democrático: del tiempo del capital al tiempo de la ciudadanía”, en *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, pp. 89-105.

realidad, la del primado de una red de poderosos intereses económicos,⁷ que ejerce un *poder estructural*, “es decir, la capacidad de establecer las reglas del juego, de cambiarlas cuando el juego ha comenzado e, incluso, de violarlas impunemente siempre en beneficio de los gobiernos o de algunos de sus miembros que comparten intereses empresariales”⁸

Claramente una situación que es global, que se da a escala planetaria, se ve reflejada en el *micromundo* que constituye la isla. De entre estos proyectos desarrollistas –que pretendiendo justificarse como de “interés público” y suponiendo una gigantesca agresión al medioambiente, atienden meramente a intereses empresariales– el de la construcción de un macropuerto industrial en Granadilla, ha sido sin duda el que mayor resistencia ha encontrado, constituyendo ya un hito en el curso de la reivindicación ecosocial en Canarias.⁹ Un hito que partía de la negación del derecho democrático, cuando se desestimaba en el Parlamento Canario, en el año 2003, la iniciativa de legislación popular (ILP), rechazando 56.000 firmas que se oponían el mencionado proyecto. La demostración de la degradación formal de la democracia, y la pretensión de la clase política de relegar a la ciudadanía a una participación puntual y meramente simbólica en la elección de “representantes”, marginando a los ciudadanos y negándoles cualquier corresponsabilidad en la construcción del modelo social, se evidenciaba en el cuerpo social de manera mordiente. Se anulaban todas las vías reales de participación pública, y la sociedad era testigo de la forma en que el derecho a la participación ciudadana y el debate público, recogido en la Constitución Española, se desestimaba de un plumazo y era tildado de “terrorismo social”, poniéndose de manifiesto el carácter profundamente autoritario en la toma de decisiones por parte de las administraciones.¹⁰ Este clima de tensión social desembocaría en noviembre de 2004 en una impresionante manifestación de más de 100.000 personas, que aglutinó no sólo a los opositores a la construcción del macropuerto, sino al diversos sectores de la

⁷ Federico Aguilera Klink, *Op. cit.* p. 156, 166.

⁸ *Cit.* Federico Aguilera Klink, “El deterioro ambiental en Canarias como resultado del deterioro de la calidad de la democracia”, p. 166. *Cfr.* S. Strange, *State and Markets*. Basil Blackwell, New York, 1988.

⁹ Para obtener más información sobre el proyecto y la historia de su contestación consultar la bibliografía, donde se especifica un apartado sobre la problemática medioambiental en Canarias.

¹⁰ Federico Aguilera Klink, “El deterioro ambiental en Canarias como resultado del deterioro de la calidad de la democracia”, en *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, p. 148.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

sociedad afectada por el resto de las infraestructuras proyectadas por la administración.¹¹

Este despertar social de una ciudadanía dispuesta a posicionarse frente a la toma de decisiones autoritaria ejercida por el gobierno, pudo interpretarse como un indudable síntoma de “regeneración democrática”, tal y como señala Aguilera Klink,¹² quien propone tres indicadores que demuestran esta tendencia: el de la constitución de la *Asamblea por Tenerife* en el año 2004, en un intento de los ciudadanos por organizarse localmente con el fin de redefinir el problema, y estudiar la no aplicación de la legislación ambiental y el rechazo al debate público por parte del gobierno; la presentación de distintas iniciativas legislativas populares (ILP) durante la década de los noventa;¹³ y por último, la notoria importancia numérica de las manifestaciones como forma última de contestación ante el autoritarismo de las administraciones, una importancia que es a menudo silenciada de diversas maneras.¹⁴ Si bien la contestación del proyecto del puerto de Granadilla ha vivido y aún vive diversas fases en las que no queremos aquí extendernos por rebasar los límites de esta investigación,¹⁵ el momento que nos ocupa, ese verano del 2005, supuso, sin duda, un momento clave. Tras este esbozo del contexto social y político volvamos ahora al análisis de nuestra *imagen de resistencia*.

¹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹² *Ibid.*, p. 162.

¹³ Cuatro iniciativas de las cuales sólo dos fueron tomadas en consideración por el Parlamento canario, dándose el caso de que una de estas dos fue boicoteada por el Gobierno impidiendo su aplicación. *Ibid.*, p. 164.

¹⁴ Desde cuadrillas de limpieza organizadas que limpian los carteles y *graffitis* de las calles que convocan la reunión pública, a la manipulación mediática que minimiza, ridiculiza o simplemente omite las enormes manifestaciones en los medios de comunicación masivos. *Ibid.*, p. 165.

¹⁵ Recientemente, el 26 de febrero de 2009, el Tribunal Superior de Justicia de Canarias hizo público un auto por el que aceptaba la petición del grupo ecologista *Ben Magec-Ecologistas en Acción* de suspender cautelarmente la descatalogación de la especie protegida de los sebales por la que se pudieron empezar las obras del puerto, que han quedado por el momento paralizadas. Asimismo la Comisión Europea investiga en estos momentos los informes científicos presentados por la plataforma ciudadana que cuestionan el proyecto, así como el informe pericial que pone en entredicho la operatividad del puerto. *Cfr.* “El TSJC suspende la descatalogación de los sebales que permitió iniciar las obras del puerto de Granadilla”, *La Opinión de Tenerife* [en línea]. World Wide Web Document, URL: < http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009022600_2_202788__TENERIFE-TSJC-suspende-descatalogacion-sebales-permit> [Consulta: 01-04-2009]. *Cfr.* “El puerto hace aguas en el Parlamento europeo”. *La Opinión de Tenerife* [en línea]. World Wide Web Document, URL: < http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009040100_2_210150__TENERIFE-puerto-hace-aguas-Parlamento-europeo> [Consulta: 01-04-2009].

3.3.3.2. ZOMBIE PARTY. UNA GRIETA EN LA PANTALLA DEL CONSENSO SOCIAL

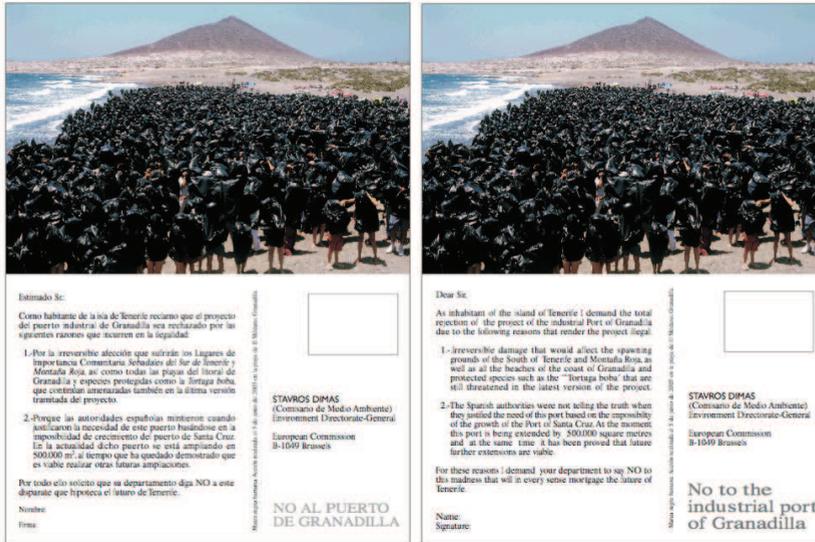
En el año 2005, a punto de iniciarse el verano, y tras sucesivas movilizaciones y acciones, el movimiento de contestación ciudadana se encuentra parcialmente desmoralizado ante la inexorable manipulación mediática de la esfera pública. La estrategia de extenuación por parte del poder y la prolongación temporal del conflicto comienzan a hacer mella sobre la moral de la ciudadanía opuesta al autoritarismo del gobierno. Pero la pronunciación de la Comisión Europea de Medio Ambiente en Bruselas está cerca, y desde distintos sectores del movimiento ciudadano se concluye que es necesario hacer un “último esfuerzo” que dé visibilidad al discurso y cambiar la estrategia tradicional de la megamanifestación, para provocar en cambio otro tipo de acontecimiento, uno que sea novedoso, que tenga mayor fuerza de relato, mayor potencia mitopoiética.¹ De ese acontecimiento se desprenderá una imagen con decidida vocación de postal, una imagen creada de forma común, ligada a un espacio y un tiempo, que exprese la voluntad social de una localidad a una distancia global.

Una *imagen de resistencia* que fue dirigida, como envío masivo de postales, a los comisarios europeos, avalada por miles de personas que pagaron un sello, y enviaron la imagen con su firma. En su reverso se denunciaban las falsedades en las que se apoyan los promotores del proyecto, y se exigía el cumplimiento estricto de la ley. Asimismo la imagen fue enviada como *videoclip* o *spot* publicitario a distintas televisiones europeas, así como distribuida masivamente a través de Internet. El objetivo no era otro que el de la creación de

¹ Modalidad cognitiva referida a la creación colectiva de mitos, relatos o historias vinculadas estrechamente a una comunidad. Cfr. Amador Fernández-Savater, “Entrevista con Wu Ming 4: mitopoesis y acción política”, *El viejo topo*, n° 180, julio 2003, Barcelona. *Wu Ming Foundation* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo_es.html> [Consulta: 26-03-2009].

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

una máquina de expresión que diera potencia y visibilidad a la reivindicación ecosocial.



Imágenes de la postal enviada a un listado seleccionado de comisarios de medioambiente europeos en sus dos versiones, castellano e inglés.

De esta forma, una red de colaboración creativa y productiva,² pone en marcha una idea que ya estaba en la fotografía de Weegee: la multitud en busca de un retrato. Se propone construir una imagen en la que cada persona funda su identidad con las demás, ocultando parte de su cuerpo dentro de una bolsa de plástico negra. El primer paso es distribuir la idea, e informar de la cita colectiva. Al tiempo que se editan y distribuyen 2.000 volanderas que explican cuál es la idea, la convocatoria aparece publicada en *Indymedia Canarias*,³ y se expande con facilidad de mano en mano y de boca en boca, por los correos electrónicos, en las asambleas y en los grupos vecinales. El elemento novedoso logra reactivar el entusiasmo de la comunidad. Aparecen carteles fotocopiados en lugares inesperados. El segundo punto a tener en cuenta en el diseño de la acción es el

² Una red colaborativa formada en su núcleo por el Colectivo Ecologista *Ben Magec-Tenerife*, el nodo *Indymedia Canarias*, y artistas locales como Jorge Rojas, Pura Márquez, Inés Bonnet, Enrique Alemán, Néstor Torrens, Adrián Alemán y Teresa Arozena.

³ "Hagamos una foto en el Médano". Convocatoria publicada en *Indymedia Canarias* [en línea]. World Wide Web Document, URL:<<http://canarias.indymedia.org/newswire/display/11739/index.php>> [Consulta: 31-03-2009].

modo de hacer efectiva esa idea de “representación directa” o “participativa”, autorrepresentación, que ya hemos mencionado, para lo cual se pone en marcha el sencillo procedimiento de distribuir entre millares de personas “medios de expresión”, que en este caso son bolsas de basura negras. Finalmente, el tercer paso es el que tiene por objetivo *erigir una memoria*, y se pone en práctica mediante la publicación y la distribución del acontecimiento, la situación, que precisamente ha tenido lugar en un pliego, que ha fluido en el “entre” de toda esta planificación.



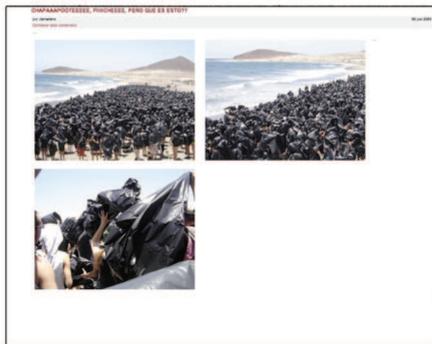
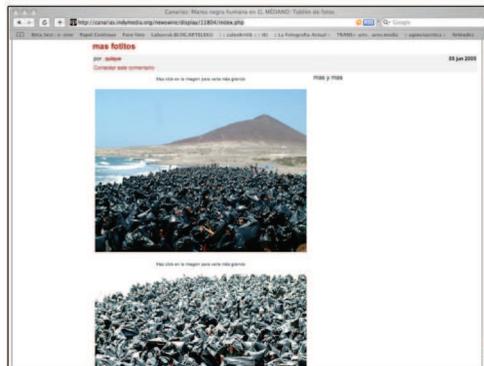
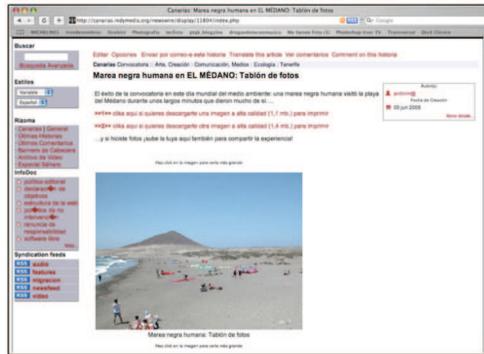
Volanderas para la difusión de la convocatoria. Se editaron y distribuyeron 2.000 ejemplares.

Sólo, como veremos, el ojo autómatas colectivo, la multiplicidad de los puntos de vista de una multitud de cámaras de foto o vídeo que lo registraron desde el interior, a modo de *plano subjetivo expandido*, nos pueden devolver los ecos de su potencia, *remontarlo*; únicamente ellos pudieron estirar su duración más allá del “pasar”, abrir el acontecimiento a un *tiempo interior* que está hecho tan sólo de presente, de “puntas de presente” –y evocamos aquí la cita de Deleuze al describir la verdadera naturaleza de *la imagen-tiempo*.⁴ Visión en profundidad que, recordemos, era capaz de conectar todos los presentes, de enrollarlos en el acontecimiento, en una sola constelación, para abrir un *tiempo interior* que no es ya memoria histórica, que, en ese hendirse, no puede ser historia.⁵

⁴ Nos referimos a la cita 8 del epígrafe 3.2.1.

⁵ Pues la memoria ahora presenta una *cualidad vertical* que se opone al carácter longitudinal de “la historia”. Como ya señaláramos en el epígrafe 3.2.1. en relación con la obra de Allan Sekula, si la historia consiste esencialmente en *pasar a lo largo del acontecimiento*, la memoria consiste, ante todo, en no salir de él, en hundirse en él, *en quedarse y remontarlo desde dentro*.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD



El evento reflejado por la multiplicidad de miradas desde el interior.
Capturas de pantalla tomadas de *Indymedia Canarias*.

Por otro lado, si hiciéramos una valoración de la *efectividad inmediata y material* de esta acción, en primer lugar, respecto a la visibilidad mediática debemos señalar que el impacto masivo fue inevitable, ya que hasta los medios más reacios tuvieron que incluir la imagen, que se vio reflejada en los telediarios nacionales, en las *Euronews* o en la programación de vídeos cortos en el *Canal Plus*. Respecto a su impacto sobre la política medioambiental, si bien es pronto para valorar el éxito de esta –y otras tantas– acciones, en tanto que aún está por determinar el futuro del puerto, de manera inmediatamente efectiva, sí se logró, gracias al empuje de esta experiencia, posponer el proyecto durante los últimos años, pues la acción dio lugar a que se iniciaran investigaciones por parte del Defensor del pueblo en Europa. Pero quizás el mayor impacto se produjo en la esfera del consenso político local, hasta el punto de que las autoridades definieron el evento de “bufonada en el Médano” y denominaron a los organizadores y participantes como “terroristas sociales”.

No obstante, es en la *resonancia comunitaria* que adquirió esta imagen donde quisiéramos detenernos por más tiempo, ya que, por un lado, este momento marca sin duda un punto de inflexión en el que la protesta ecosocial en la isla de Tenerife encuentra definitivamente una deriva semiótica que se multiplica en diversos ecos. Y, por otro lado, a un nivel más profundo, digamos psicológico, la acción sirvió para reinsuflar la suficiente porción de *afectos* que proporcionó de nuevo la cohesión que el cuerpo social necesitaba. El plástico se convirtió en el medio para la autorrepresentación y en icono móvil de la reivindicación, haciéndose patente su presencia a partir de entonces en el curso de las diversas protestas medioambientales.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD



Imagen de una protesta medioambiental. 30/07/2005.
Plaza de La Candelaria Santa Cruz de Tenerife.



Concentración realizada delante del Ministerio de Medioambiente en Madrid
coincidiendo con una gran manifestación realizada en Santa Cruz de Tenerife ante el
inicio de las obras en Granadilla.14/03/2009. Madrid.

3.3.3.2. ZOMBIE PARTY



Personas vestidas en plástico negro durante una protesta contra el puerto en Granadilla, 03/04/2007, Santa Cruz de Tenerife.



Acción por Tamadaba contra la vía rápida entre Agaete y Aldea. 05/11/2006. Agaete, Las Palmas de Gran Canaria.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD



Personas vestidas en plástico negro durante una protesta medioambiental en la plaza central de la ciudad. 19/07/2009. Plaza de España. Santa Cruz de Tenerife.

Analicemos, por tanto, con mayor profundidad los elementos que confluyen en este “evento productor de imágenes”, para ponerlos en relación con ciertos puntos de esta investigación, tal y como apuntábamos en el comienzo de este epígrafe. Concentrémonos en el *momento en que la multitud se expresa* y las bolsas negras de basura convierten la *cantidad* en *cualidad*, convierten al cuerpo, esa profunda *estrategia de acumulación* –tal y como lo definiera Donna Haraway–,⁶ digamos por tanto, a los cuerpos, en otra cosa, en una *presencia*, en un *fantasma múltiple* que era capaz de suspender el juicio, de impugnar la máquina textual para introducir un *tiempo crítico*.

Detengámonos brevemente en esta idea. A poco que observemos esta imagen resulta evidente que en ella la figura del cuerpo enfundado en una bolsa de plástico evoca con una rotundidad ineludible al cadáver. Ese elemento a cuyo significado ya aludíamos al comienzo de este último epígrafe: presencia muda –que rastreamos repetidamente en las imágenes de Weegee–, que abría la posibilidad de un *estatuto de lo inarticulado*, de una ruptura en la articulación del código. Fisura por la que se filtraba el *otro del sentido*, un aplazamiento o desplazamiento que arrastraba, abismaba el lugar.

Claramente, este mismo mecanismo se encuentra aquí presente, donde una constelación de presencias *zombies*, de cadáveres en pie, se exhiben revelando el puro espesor de lo visual, en el límite de toda trama enunciativa. Veladura negra. Así los cuerpos de esta marea humana han devenido otra cosa, pues ya no se trata del acto narcisista y espectacular de la fotografía masiva de Weegee. En este caso, su capacidad de reunión deviene sobre todo fuerza performativa, expresión de una potencia *a-lingüística*, una potencia de suspensión y de denegación, de impugnación, que se revela contra el orden de las cosas. Los cuerpos esgrimen su anonimato de manera absurda, sin razón, en una gran payasada que se muestra capaz de producir una fisura en la tensa pantalla del consenso social.

⁶ Donna Haraway, “Nature, politics, and possibilities: a debate and discussion with David Harvey and Donna Haraway”, *Environment and Planning D: Society and Space* 13/5, Association of American Geographers, Chicago, 1995, p. 510.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Literalmente lo que vemos es una *masa plástica*. Esta era la expresión que, recordemos el epígrafe 1.2.4., utilizaba Deleuze para referirse al *enunciable*, aquella materia no lingüística, *a-significante* y *a-sintáctica*, núcleo de lo visual, de la cual se desprendían –y necesariamente siempre lo hacían– los enunciados, como el lenguaje que se apropiaba de la materia. Una imagen por tanto *que es potencia de relato*, materia de la cual ha de apropiarse el lenguaje, potencia narrativa que se abre en red, bifurcada y múltiple. Para ello el nodo local de la red *Indymedia*, *Indymedia Canarias*,⁷ proporcionó entonces tanto un contexto de producción como un marco para ese relato múltiple.

Un contexto cuya importancia, como ya hemos señalado, resulta vital para la efectividad de *esta imagen de resistencia*, pues a través de él se expande ese tiempo de escucha y discernimiento, de diálogo, ese tiempo que nos traía la figura del *testigo*, y que hemos denominado *tiempo crítico de lectura*.⁸ Pues, ya lo vimos, parecería que las imágenes quieren ser libres, deshacerse de su momento genético, y olvidar de dónde provienen, qué las creo, cuáles fueron sus razones para circular por el mundo a la deriva emancipadas de sus condiciones sociales, como ocurría –recordemos el epígrafe 2.2.3.– en la operación en el interior de *The family of Man*, donde pudimos ver el modo en que una imagen se convertía en un *dispositivo de consenso*, en una pantalla, en una matriz de producción de sujeto, estrategia de colonización global.

Si en diversos epígrafes nos hemos acercado a la noción de la *imagen matriz* como imagen que nos sumerge, se trataba éste, recordemos, de un sistema donde el olvido y el mutismo juegan una baza fundamental que apunta a un estadio prelingüístico e infantil del sujeto apelando a una serie de *emociones-tópico* que lo modulan y lo sitúan en una determinada rejilla interpretativa, que viene a reforzar el propio sistema.

⁷ Este nodo surgió a raíz de las manifestaciones globales contra la guerra en Iraq, durante la primavera de 2003, momento en que la red *Indymedia* había desarrollado en esta gran protesta global un papel muy relevante. Este hecho impulsó a un grupo de mediactivistas locales a plantearse la necesidad de esta herramienta en Canarias, desembocando en la fundación del nodo Canarias en el mismo año. *Indymedia Canarias* [en línea]. World Wide Web, URL: <<http://canarias.indymedia.org>>.

⁸ Tal y como desarrollamos en los epígrafes 1.3.3. y 2.2.3.4.

Canarias: Acción clave en el Médano

http://canarias.indymedia.org/feature/display/1127/index.php

Canarias: Acción clave en el Médano

NO AL PUERTO DE GRANADILLA

centralizadora rizoma mediática información

user: contraseña? recupérala! pass: [] Iniciar Sesión | ¿no tienes cuenta de usuario? créate una! | ¿olvidaste la contraseña? recupérala!

Enviar por correo-e este central Comment on this central

Conversatorio / Autonomía, Autogestión / Comunicación, Medios / Ecología / Espectáculos, Compasión, Finanzas / Política

Estilos

Variable: []

Español []

Rizoma

Canarias | General

Últimas Historias

Últimos Comentarios

Banners de Cabezera

Archivo de Video

Especializaciones

InfoDoc

política editorial

declaración de objetivos

estructura de la web

política de no intervención

renuncia de responsabilidad

software libre

Syndication feeds

RSS audio

RSS features

RSS migración

Canarias: Acción clave en el Médano

Acción clave en el Médano

DOMINGO 5 DE JUNIO 12:00 h.

Hoy la montaña y la costa fueron escenarios de dos formas distintas de entender las políticas medioambientales. Mientras en Izaña posaba para los medios la Ministra de Medio Ambiente y declaraba que el P.N. del Teide se convertirá en Patrimonio de la Humanidad, unas 2.500 bolas de pichu simbólico formaban una gran marea negra humana en El Médano en el Día Mundial del Medio Ambiente.

Mientras la alta política, al servicio de los intereses de los especuladores, se encontraba a 3700m de altitud, la reivindicación popular, justo al nivel del mar, demostraba una vez más el compromiso y la preocupación de la gente con el modelo de desarrollo que se practica en esta tierra.

Toda una metáfora de la verdadera distancia a la que se encuentra la clase política con respecto a la gente de la calle! Distancia que también se vio reflejada no sólo a lo alto, sino también a lo largo con las mentiras expuestas por Adán Martín en Aichi (Japón), donde dijo de su gobierno y de Canarias exactamente todo lo contrario a lo que se practica y es la situación real, valga como contundente ejemplo Domingo Berniel, el nuevo Consejero de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, nueva pieza en el recién reorganizado constringobierno.

El discurso oficial, con el que se rocia diariamente al pueblo televisivo, es que seguimos viviendo en las afortunadas. Muchas gritamos que ¡ya está bien!

Canarias: Mientras... la ministra en las nubes...

http://canarias.indymedia.org/feature/display/1127/index.php

Canarias: Mientras... la ministra en las nubes...

centralizadora rizoma mediática información

user: summermute pass: [] Iniciar Sesión | ¿no tienes cuenta de usuario? créate una! | ¿olvidaste la contraseña? recupérala!

Enviar por correo-e este central Ver comentarios Comment on this central

Noticia: Ecología

Mientras... la ministra en las nubes...

[] DESCARGATE EL CLIP DE VIDEO SOBRE LA MAREA NEGRA HUMANA

[] Aquí VIDEO MAREA NEGRA HUMANA VERSIÓN EXTENDIDA (1min,25seg)

Hoy la montaña y la costa fueron escenarios de dos formas distintas de entender las políticas medioambientales. Mientras en Izaña posaba para los medios la Ministra de Medio Ambiente y declaraba que el P.N. del Teide se convertirá en Patrimonio de la Humanidad, unas 2.500 bolas de pichu simbólico formaban una gran marea negra humana en El Médano en el Día Mundial del Medio Ambiente.

Mientras la alta política, al servicio de los intereses de los especuladores, se encontraba a 3700m de altitud, la reivindicación popular, justo al nivel del mar, demostraba una vez más el compromiso y la preocupación de la gente con el modelo de desarrollo que se practica en esta tierra.

Toda una metáfora de la verdadera distancia a la que se encuentra la clase política con respecto a la gente de la calle! Distancia que también se vio reflejada no sólo a lo alto, sino también a lo largo con las mentiras expuestas por Adán Martín en Aichi (Japón), donde dijo de su gobierno y de Canarias exactamente todo lo contrario a lo que se practica y es la situación real, valga como contundente ejemplo Domingo Berniel, el nuevo Consejero de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, nueva pieza en el recién reorganizado constringobierno.

El discurso oficial, con el que se rocia diariamente al pueblo televisivo, es que seguimos viviendo en las afortunadas. Muchas gritamos que ¡ya está bien!

[] TABLÓN DE FOTOS DE LA MAREA NEGRA HUMANA

[] VISTE LO QUE PASO EN EL MÉDANO?

[] Visita por webcam de la playa de El Médano a las 13:00

Canarias: Mientras... la ministra en las nubes...

este pichu si lo queremos

Captura de pantalla del artículo editorial anunciando la convocatoria.
 Captura de pantalla de la editorial post-acción desde la que se tenía acceso a todos los materiales generados durante la experiencia.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

Recordemos así como la idea del *código universal* que analizaba Sekula, un lenguaje básico, común, una lengua infantil, regresiva, oceánica, es la noción que sustenta la economía general de las imágenes de nuestro mundo. Una vaga referencia permanece, habitualmente un breve y contingente pie de foto, como un tenue *telón de fondo*, que amortigua sentimientos sociales vagos, y que limita en parte el carácter misterioso de la imagen. Cuando la imagen es de este modo escindida de su contexto, extraídas sus referencias, ineluctablemente, el significado político se escinde del significado formal, pasando a una especie de estado estético-histórico, que plantea una relación ambigua, una relación reificada, en la que el interés actual se esfuma, y el aspecto estético se acentúa por la pérdida parcial de referencia específica. De este modo, el contexto real se sustituye por una pretendida *potencia de afección* que parecería capaz de viajar por el globo uniendo en un abrazo a la humanidad. Parece ser éste el –terrible– sino de la imagen, de la imagen fotográfica.

Pero, nos preguntamos ¿puede acaso, realmente, *viajar* una imagen? ¿puede una fotografía desprenderse del lugar y del tiempo, de las condiciones históricas que la generaron? ¿No es la imagen, como el cadáver, algo irremisiblemente ligado a su espacio-tiempo, algo que abisma por completo el sitio que ocupa, un fenómeno *absolutamente local*?. Dicho de otro modo, como señalamos al comienzo de este trabajo en relación al film *La région centrale* de Michael Snow, como apunta Deleuze, el viaje absoluto, el desplazamiento radical es *quedarse*, y la naturaleza del nómada es la del que permanece inmóvil, la del que se aferra a la tierra, a su región central, aunque sea un desierto, un océano. “Nada es más inmóvil que un nómada, nadie viaja menos que un nómada...son nómadas porque no quieren irse”;⁹ es éste el verdadero sentido nómada de una fotografía.

Por otro lado, ya describimos esta problemática de la autonomía de la fotografía con respecto al texto, cuando hablamos, en el epígrafe 3.2., del trabajo de Allan Sekula y de otros autores postmodernos, como Martha Rosler, orientado hacia un enfoque contextual de la imagen. En nuestro análisis del mecanismo de esta *imagen de resistencia*, es este enfoque

⁹ “El Abecedario de Gilles Deleuze”, *Op. cit.*

precisamente el que tratamos de seguir, el que se traza *remontando el acontecimiento desde dentro*, el que opta por un *tratamiento contextual*, para el cual resulta básico ese *marco expandido* de producción que despliega en red, no ya un pie de foto puesto al servicio de un lector-consumidor apresurado, sino una narración abierta e inacabada, bifurcada, que desarrolla un *tiempo crítico de lectura*. Un relato que parte de un acto de suspensión, que se abre al horizonte de lo que no está dado, que ofrece una imagen múltiple, constelada, una imagen que es capaz de suspender el sentido.

Esta es, por tanto, quizás la postal más legítima de Tenerife, la que contradice en toda su dimensión esa vocación viajera, turística, de la imagen; esta es la verdadera memoria, el verdadero *souvenir*; el que se queda, el que se hunde en su tiempo y su espacio como un ancla se clava en el fondo, el que es capaz de abismar el lugar y denegar los procesos de producción identitarios que imperan bajo la lógica coercitiva del mercado, el que exhibe sin miedo su *naturaleza cadavérica* –pues, como señalara Benjamin, el *souvenir* no es otra cosa que la secularización de la reliquia, ese objeto que proviene del cadáver, que expresa la alineación moderna en la mercancía.¹⁰

En este sentido, la mayor *estrategia de localización* de esta imagen es, sin duda, la *política corporal* puesta en juego en ella, que, apelando a la capacidad semiótica del cuerpo, hace de éste, como ya señalábamos en el epígrafe 3.2.2.2, un elemento profundamente deconstructivo, subversivo,¹¹ donde éste abandona su “docilidad”,¹² y más allá de la autorreferencialidad narcisista, es capaz de expresar la dimensión –monstruosa– de lo colectivo.

Así, el desarrollo de esta *imagen constelada*, que podríamos calificar de participativa, colectiva, dialogal, expandida y recombinatoria, a través de un hilo abierto de *Indymedia*, permitió revelar un aspecto que nos resulta clave en nuestro análisis, pues hizo posible situar el relato *en el interior*, y como ocurría en el trabajo de Allan Sekula en Seattle, remontar desde dentro

¹⁰ Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid 2005, p. 179.

¹¹ Cfr. David Harvey, “Sobre los cuerpos y las personas políticas en el espacio global”, *Espacios de esperanza*, pp. 120-121.

¹² Michael Foucault, “Los cuerpos dóciles”, *Vigilar y Castigar*, pp. 139-174.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

el acontecimiento, ofreciendo así una nueva vertiente del *carácter inmersivo* de la imagen, una inmensamente positiva y productiva. De este modo, desde ese *adentro de la imagen*, desde ese hilo de aportaciones, de sumas de puntos de vista posibles que actúan como *espejo reflejado en mil espejos*, como expresión de la diversidad y la alteridad irreductible de lo que no tiene un significado único, podemos intuir una verdadera *imagen de resistencia*. Fantasma de *lo nuevo*: una imagen que resiste al retorno de *lo Mismo*, no desde una dialéctica de la oposición, sino positivamente, productivamente.

Imagen, por tanto, como impugnación del juicio, como suspensión de lo dado, pero también como apertura, como *potencia de relato*, que despliega sus propios sentidos, que expande su propia narración, su propio *tempo*, sus múltiples citas y niveles de lectura.



Imagen tomada por un participante desde dentro de una bolsa, publicada en *Indymedia Canarias*.

En este punto podríamos preguntar: ¿qué es una *imagen de resistencia*? ¿cómo podemos distinguirla de las otras? Cuestiones a las que sería posible responder con algunas fórmulas o calificativos que se desprenden de nuestro análisis, como que es una *imagen constelada*, una imagen que además es capaz de ejercer una impugnación de lo dado para abrir un *tiempo crítico de lectura*, una imagen que es capaz de *abismar el lugar* que ocupa, de expandir el tiempo en el que se desarrolla. Pero eso no sería más que categorizar, formular, y generalizar, cuando tal vez la verdadera pregunta esté del lado del *fantasma*,¹³ y por ello sería mejor cuestionarse *por qué* quisiéramos producirlas, por qué desearlas.¹⁴ Pues es en esta pregunta en torno al deseo, donde reside sin duda el sustrato esencial de una *imagen de resistencia*, ya que si el conocimiento racional nos ayuda a conocer la realidad, no nos impulsa, sin embargo, a transformarla, y por tanto cualquier proceso de transformación social, cualquier desarrollo de una *imagen de resistencia*, requiere de la afección que involucra el deseo, de la implicación de una dimensión emocional y afectiva del ser humano.

Decíamos, epígrafes atrás, que nos disponíamos a analizar algunos “casos prácticos” enfocándolos como *tácticas del hábitat*, actuaciones que reconstruyen el espacio público y reconfiguran la red social haciendo frente a las estrategias de dependencia económica y política impuestas por *sistema-mundo* neoliberal y su devastada exterioridad. El capitalismo salvaje del nuevo milenio ha hecho desaparecer las fronteras entre lo privado y lo público, entre el tiempo de ocio y el tiempo de trabajo. Toca habitar el afuera, toca la diáspora, como en el extraño relato de Cortázar. Para ello resulta indispensable recuperar ese tiempo expandido de relato, el restablecimiento de ese *tiempo crítico*, *tiempo de escucha*, donde las lecturas se cruzan y se enredan, donde es posible generar nuevas historias, mitos colectivos vivos, como vehículos para la producción de sentido social,

¹³ Nos referimos aquí al *fantasma* tal y como nos hemos referido a dicha noción en el epígrafe 3.2.2.2., basándonos en la lectura de Foucault sobre Deleuze. Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 15.

¹⁴ “Porque ya has estado allí, Neo. Conoces ese camino. Sabes exactamente dónde acaba. Y yo sé que no es donde quieres estar.” Son éstas las palabras de *Trinity a Neo* en la película *Matrix*, que hacen referencia al cambio o la transformación por ese poder de afección del deseo, que invoca el *fantasma de lo nuevo*, de lo que repele el pasado, la repetición de *lo mismo*.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

pues ellos nos permiten reinterpretar el pasado, así como hallar referencias para encarar el presente. La producción de mitos funciona en el cuerpo social como “cartografía que nos ayuda a orientarnos, que nos permite combatir la desposesión dominante”.¹⁵ Una comunidad unida por la contemplación pasiva de una pantalla, la del espectáculo, es bien diferente de otra reunida en torno a lo que hace, que es capaz de construir sus propias imágenes problemáticas.

Así, podemos observar, en esta imagen constelada, haciendo uso de nuestra capacidad de escucha, toda una trama de lecturas cruzadas, que pone en juego una potencia *mitopoiética*. Si la imagen macabra de los cuerpos enfundados en bolsas de plástico negro es una metáfora de la pérdida de futuro, una imagen terriblemente pesimista, al mismo tiempo, la figura del *emboscamiento* arrastra una enorme fuerza emancipadora, pues trae la –necesaria– cita a los *sujetos múltiples* o al fenómeno de las *identidades múltiples* que definimos como figura propia de la nueva sensibilidad de la *cultura red*, desde el mito post-situacionista de Luther Blissett,¹⁶ al ya mencionado subcomandante Marcos y su lógica de la *transubjetividad*. Devenir otro, potencia del “entre”, del “y”, *memoria río*, fuerza asubjetiva liberadora que barre la identidad, movimiento perverso que pone del revés la casa. Recordemos cómo el mito siempre alberga y disuelve en sí mismo la estructura de la contradicción.

¹⁵ Amador Fernández-Savater, “Mitopoesis en tiempos de guerra”, intervención en el *Laboratorio Blanco. F.X. Sobre el fin del arte*, sede La Cartuja, UNIA, 3 al 7 de junio de 2002, Sevilla. E-zine Unia Arte y Pensamiento [en línea]. World Wide Web Document, URL:<<http://www2.unia.es/artepensamiento02/ezine/jun09.htm>>[Consulta: 23 -03-2009].

¹⁶ Los nombres y sujetos múltiples o multiusos fueron desarrollados y popularizados durante los años setenta y ochenta en círculos artísticos alternativos, como el *Arte postal* y el *Neoísmo*, pero resurgen con especial fuerza dentro de la *cultura red* durante los años noventa. Luther Blissett es un nombre múltiple o seudónimo colectivo utilizado desde el año 1994 por un número indeterminado de artistas, activistas y *performers* de Europa y Norteamérica, y se encuentra a menudo asociado con el análisis crítico de los medios de comunicación masivos.



Lógica *transubjetiva* de un manifestante contra las irregularidades medioambientales en Tenerife. Imagen tomada en una manifestación contra el puerto en Granadilla. 27/11/2004. Santa Cruz de Tenerife.



Activistas borrando su identidad durante una acción contra el puerto en Granadilla. 25/02/2009. Santa Cruz de Tenerife. Manifestante embozado contra el puerto en Granadilla. 8/11/2006. Santa Cruz de Tenerife.

Dimensión colectiva monstruosa, fiesta *zombie*, que impugna con fuerza esa “máquina textual del consenso social” que actualiza las estructuras sintácticas del poder, su secuencia normativa, su matriz de identificación del sujeto, pero que, sobre todo, pone de relieve que *lo social* no supone únicamente lenguaje y sentido, sino que también presupone y precisa de un *otro*, de un *nos-otros*. Pero de un *nosotros* que no es ya mera

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD

acumulación, multiplicación del número, ese cuerpo inserto en la máquina productiva capitalista, esa masa de espectadores y mirones consumidores que retrató Weegee, y que tampoco resulta ser la utopía de un “pueblo” que siempre ha faltado. Sino más bien, todo lo contrario, una *disutopía*: la capacidad nómada de quedarse en el desierto, la eficacia de permanecer dentro, aferrado a su region central, y excavar así el lenguaje desde el núcleo, desde la subjetividad extrema de la presencia, desde el *fantasma*, ese juego de las superficies e interfaces que es el cuerpo y su posibilidad de afectar y ser afectado.¹⁷ Es así como el cuerpo exhibe su carácter poroso, su profunda naturaleza relacional,¹⁸ nodal. Sobre la vertical de los cuerpos presentes, la *memoria-río*, la *memoria-mundo*, se renueva y refluye, se esponja sin cesar. “Insuperable fisura del Yo”, diría Foucault, disolución, descomposición del sujeto sintetizante-sintetizado. Lo pensado (el sujeto y el objeto) es ahora un problema, una constelación de “puntos significantes”, y en este pensamiento múltiple y no disyuntivo, el *sentido común* no ha de ser ya “aquello que ha de buscarse bajo la diferencia”.¹⁹

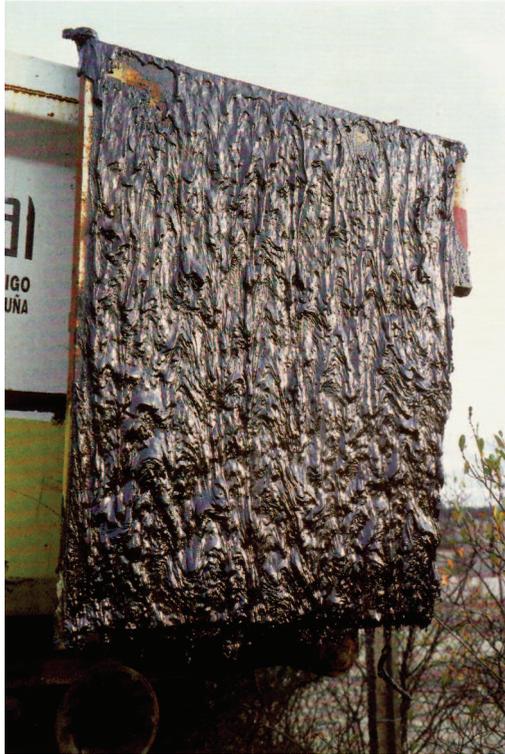
Finalmente, y para terminar, mencionemos un último estrato, una nueva lectura cruzada dentro de esta imagen múltiple y polívoca. La multitud *zombie* que dibuja sobre la costa la imagen de una “marea negra”, una capa de fuel-oil, encuentra claras resonancias extraterritoriales, pues apunta a un relato que se repite y se alinea con otras reivindicaciones donde esta imagen del *chapatote* porta ya un especial significado de resistencia, como la del *Nunca Mais* gallego, al que nos hemos referido en el epígrafe 3.2.1. Un significado que Allan Sekula expresaría con especial fuerza dentro de su ya comentada serie *Marea Negra: fragmentos para una ópera*, y especialmente mediante una interesante fotografía dentro de este trabajo, titulada *Dripping Black Trapezoid* (2002), que muestra un cuadrado negro (en perspectiva, un trapecoide), como el de Malévich, que, en este caso,

¹⁷ Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, pp. 14-15.

¹⁸ David Harvey, *Op. cit.*, p. 121.

¹⁹ Pues, como señala Foucault, el pensamiento ahora “produce un sentido-acontecimiento que repite un fantasma”, una verticalidad de intensidades, una pura diferencia que se desplaza, liberada su cárcel dialéctica, del sistema de la oposición que la dominaba. Un pensamiento que no es *disyuntivo*, un *pensamiento de lo múltiple*, donde la pregunta es la idea misma, donde el problema no cesa de moverse. Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 30, p. 35.

resulta ser la puerta trasera de un camión cubierta por completo de *chapapote*.



Dripping Black Trapezoid (Lendo, 12/22/02), Allan Sekula 2002.

La enorme plasticidad de la imagen junto con su título, que hace referencia evidente a la técnica pictórica utilizada por Jackson Pollock, así como al icono suprematista, sitúa el discurso de esta imagen claramente dentro del tradicional debate de la representación pictórica, de su tensión entre la materialidad muda, superficial y abstracta, y la profundidad del relato, al tiempo que, satíricamente, introduce dicho discurso en el contexto del capitalismo global, uno de cuyos emblemas podría ser, sin duda, el del *chapapote*.

3. MÁQUINAS DE ALTERIDAD



Imagen tomada por un participante y publicada en *Indymedia Canarias*.

De la misma manera, la masa plástica negra del Médano expresa esta tensión, deviene por momentos pura superficie. Es una forma que se abstrae, en un juego de perspectivas en vibración, que revela la última e inevitable estructura de la descomposición, que, recordemos, el *operator*,²⁰ ese ojo *cyborg* que penetra la realidad, diseccionándola, conoce a la perfección. Como viéramos en el epígrafe 2.1.2., este mecanismo fotográfico profundamente barroco, mostraba el modo en que el tejido se deshilachaba. En el espesor de lo visual revelaba lo ilegible. Los payasos de la muerte señalan al vacío, haciendo gestos de mimo desde un mundo que arde, que se desmorona. Al final, sólo el desplazamiento del lector consigue dar sentido a la anamorfosis barroca, *esa verdad delicada* que se descubre como reverso del discurso. A la postre, es éste el desplazamiento radical, que no es otro que la trayectoria del pensar.

²⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 38-40.

Como en esa visión premonitoria de Antonioni al final de *Blow up*, que anticipaba la realidad extraña y terrible de ese *mundo hecho cine* –que hoy nos ofrece sin ambages la mirada todopoderosa de *Google*,²¹ súmmum del ojo autómatas y su visión panorámica inmersiva–, ascendemos sobre el acontecimiento en un vertiginoso *movimiento-grúa*. La forma se abstrae, se descompone ante nuestros ojos. Los cuerpos sobre la arena comienzan a perder su sentido. Poco antes de que la playa se desintegre, sobre la arena dorada aún podemos ver una gran mancha negra, brillante e informe, una mancha producida por miles de cuerpos posando para una fotografía, a punto de desaparecer.

²¹ Especialmente través de su popular aplicación *Google Earth*. Ver al respecto la nota 21 del epígrafe 2.1.2. donde ya definíamos dicha aplicación.

ALGUNAS CONCLUSIONES

ALGUNAS CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación ha descrito la trayectoria de un desplazamiento construido a partir del hecho fundamental de la introducción de la temporalidad dentro la representación, circunstancia de la cual hemos partido para tratar de articular una concepción crítica de la imagen.

Las nuevas potencias de la *imagen-tiempo* modificaron en profundidad el sistema de la representación, y, más allá, constituyeron un elemento determinante en la profunda mutación de los mecanismos cognitivos que se inició en la modernidad. Si, por un lado, en el ámbito de la representación se produjo la expansión interna de un tiempo propio, de un *nuevo momento narrativo* –profundidad de relato específica del cine y de la fotografía–, la misma noción de representación como mecanismo de *fijación identitario* quedará problematizada por una *imagen-tiempo* que desplazará al significante visual a la esfera del acontecimiento, de la *presencia*. Dilucidar los principios y extraer los efectos del hecho de la introducción de la temporalidad en el sistema de la representación, así comprender la naturaleza de la transformación perceptiva operada dentro cuerpo social fue, pues, nuestro propósito inicial.

Hoy resulta manifiesto el modo en que la *imagen-tiempo* se acomoda en la trama cotidiana de nuestras vidas como *objeto de uso*, abriendo físicamente esa *vía de tactilidad* en la experiencia de la recepción de la imagen que Benjamin precisara como característica determinante de la tecnovisualidad. Deviene, por ello, indispensable elucidar las implicaciones profundas del actual *régimen de la pantalla*, despejar esa insólita facilidad con que la imagen técnica anida en lo más profundo de las costumbres, integrándose a niveles impensables en los pliegues de nuestra intimidad, en los recodos de nuestras relaciones, penetrando en lo recóndito de nuestros

procesos psicológicos, y en definitiva, convirtiéndose en el *órgano de una nueva realidad*. Era éste, pues, el auténtico *devenir cinematográfico* del sistema de la representación –ese gran desplazamiento que anunciábamos en el título de nuestro trabajo–, la vocación de la *imagen-tiempo* de actuar como modelo de la conciencia, que constituyó la hipótesis donde situamos el punto de partida de nuestra investigación.

La figura benjaminiana de *la escena del crimen* avanzaba en la idea de esa *vía de tactilidad* abierta por la imagen técnica, y venía a definir un estatuto de lo fotográfico que ponía especial atención a las implicaciones perceptivas que ésta acarrearba. La constante relación de tensión entre el elemento visual puro, instantáneo, y el *pie de foto*, como enunciado añadido, se definía a través del suspense como elemento que daba cuenta de una nueva forma de aprehensión temporal, así como una nueva modalidad narrativa acorde con la mutación de los mecanismos cognitivos, que se daba asociada de manera inherente a la tecnovisualidad dentro del enorme cambio cultural el que contextualizábamos nuestro estudio.

El suspense, construido en torno a un centro estructural hueco, un núcleo que se resiste a ser ocupado por significado alguno, evidenciaba una oscilación del lenguaje que, esencialmente, mostraba la tensión entre lo que puede decirse y lo que no. Definía un ámbito de tensión y de fricción mutua entre los enunciados y una materia visual no lingüísticamente formada. En este sentido afirmaba Benjamin que toda imagen fotográfica devenía *escenario del crimen*, un *set* de indicios desordenados, fragmentados, que ofrecía un signo vacío, esperando ser llenado –por una interpretación. La experiencia fotográfica se articulaba de este modo, esencialmente, sobre una estructura doble, una sensación pareja de deseo e insuficiencia, que giraba en torno a un vaciamiento fundamental de sentido. Así, el plano coagulado fotográfico y su mecanismo de suspensión –corazón de lo cinematográfico– operaba una denegación esencial del sentido, abriéndose a la densidad de un tiempo específicamente fantasmático, acorde con esa doble estructura de deseo e insuficiencia sobre la que se construía.

En este medio de tensiones entre los enunciados y una materia plástica visual no lingüísticamente formada, la narratividad encontraba en la imagen técnica un nuevo territorio donde insertarse y evolucionar, situándose necesariamente más allá de los *esquemas orgánicos* propios del lenguaje. Asociado a la *escena del crimen*, el hecho narrativo apuntaba específicamente hacia el género policial, que se mostraba estructuralmente vinculado con el mecanismo de la imagen técnica. La historia detectivesca o relato policial surgía en el corazón mismo de la masificación y la serialidad, desde las profundidades de ese proceso de alienación que acompañó las fases de urbanización de las sociedades industriales, donde las relaciones humanas se vieron por completo alteradas en función de una instantaneidad, de una terrible y deslumbrante fugacidad “fotográfica” hasta el momento desconocida, que arrojó a la masa –esa extrapolación de los efectos de la reproductibilidad a la identidad tejido social– al dominio de lo *visual puro*, de las apariencias transitorias, al acceso instantáneo y fragmentario de una realidad en fuga. La problemática del *pie de foto* inherente al hecho fotográfico subyacía así en esta nueva modalidad narrativa, que hacía confluir bajo la estructura del suspense, en un mismo espacio, la necesidad codificadora de la operación enunciativa, frente al inquietante dominio de una visualidad indéxica, una visualidad urbana instantánea y desbocada, que traía la potencia de apertura de un inconsciente óptico incontrolado, el influjo de una imagen devenida fugacidad, luz, movimiento.

Así el mito policial construido en torno al núcleo oscuro *de lo criminal* nos mostraba el vértigo potencial del secreto, de lo que no descansa nunca en la paz de las denominaciones; su mayor potencia residía en una denegación esencial del sentido que contradecía en lo más hondo todo esfuerzo codificador. Fuerza oscura, casi demoníaca, potencia de muerte; imagen que es pura materia, pura superficie muda, igual que aquella densa sombra que el cuadrado de Malévich arrojara enigmáticamente sobre el organizado mundo de las apariencias, oscuro vacío en el corazón mismo de la retícula expandida sobre el mundo. Nuestra hipótesis del mito policial como estructura que define el espacio conceptual de la *tecnovisualidad* expresaba así la paradoja subyacente al proyecto social burgués de la modernidad, que construye su operación discursiva, su plan de transparencia y reticulación del mundo sobre un núcleo impenetrable puramente visual,

forma oscura incodificable, ámbito de la descomposición. Subversión de los enunciados, de las líneas codificadas; la descomposición de la narración articulada, como una bomba en el corazón mismo de la organizada reticulación de la vida, revelaba una perversión última del sentido, una degradación y descomposición por la imagen y la potencia de muerte alojada en ella. Las nociones barthesianas de *tercer sentido*, *sentido obtuso* y *punctum* dentro del análisis de la fotografía redundaban esta idea, y apuntaban así hacia un fondo último de la imagen técnica como *antirrelato*. El *punctum* era asimismo *lo que no se deja nombrar*, lo que permanece en suspensión, el *secreto*, ese elemento visual velado, vaciado, descompuesto, absurdo.

Resultaba evidente cómo la mirada positivista desarrollada durante la modernidad se fundamentaba sobre un sistema particular producto de la incorporación del discurso científico a las tecnologías de la mirada: la retícula. Era la estructura reticular que organizaba el nuevo espacio de lo visual, su nueva lógica perceptiva envolvente, *táctil*, quien venía a definir una nueva síntesis entre la realidad y el observador, síntesis que denominamos *paradigma inmersivo*.

Así, la hipótesis de un *paradigma inmersivo*, venía a describir el despliegue efectivo de una *imagen-matriz* que halla en su régimen electrónico su mayor potencia de inserción. Dicho modelo se definía a través de un dispositivo fundamental, la *pantalla*, que desplazaba la lógica renacentista de la ventana. Pero la *pantalla* –el régimen de visualidad inmersiva que implica, esa hiperproducción, saturación, y ubicuidad de las imágenes en nuestro mundo, que llegan a instalarse incluso en nuestra propia carne– supone mucho más que un mero dispositivo *físico-técnico*; se trata de todo un mecanismo *simbólico-político* con profundas implicaciones totalitarias, que determina hoy toda un industria de los sujetos y de la conciencia.

El *paradigma inmersivo* presentaba desde el comienzo un decidido carácter instrumental, operativo, basado precisamente en su *cualidad táctil*, en el poder de penetración de la mirada tecnificada, en torno al cual se desarrolló un tipo de *realismo instrumental* acoplado por completo al

engranaje del *biopoder* desarrollado durante la modernidad. Pieza esencial de esa trama sombría pero sólida que constituye la base de nuestra experiencia, el *realismo instrumental*, la *vía de tactilidad* de la mirada, insertaba la trama del poder en la propia carne, pues, dentro del plan reticulador de la mirada positivista, el cuerpo había devenido mapa, territorio por conquistar.

Cuerpo adentro, atravesando la masa visible de la realidad de la carne, la fuerza de penetración de la verdad anatómica, su mirada como haz de luz, volvía legibles los oscuros volúmenes de la carne, parecía remontar incluso los secretos de la muerte. En el mundo seglar del positivismo científico, la Luz ya no provenía de Dios, de un afuera, sino que estaba contenida en la mirada interpretante. El Dios caído, lo extraordinario, pervivía sin duda entre la sombras, del lado demoníaco, criminal, en el territorio indómito de la sinrazón y la muerte. Así, la trama que construíamos, la experiencia que tratábamos de describir en nuestra aproximación al *escenario del crimen*, se situaba esencialmente sobre el espacio del cuerpo como lugar primero donde se desarrollaba la voluntad panóptica, como proceso social de objetivación y categorización de las identidades sociales y personales.

La mirada positivista sobre el cuerpo se construía sobre una tensión análoga a la que subyacía en la *escena del crimen*, tratando de resolverla. Así, el *ojo forense* establecía una estructura cognitiva específica que integraba lo visual y lo verbal. No obstante se trataba de un reinado incompleto, que fracasaba –igual que el detective–, fundado sobre una organización cerrada en sí misma, autorreferencial, que a la postre no permitía conocer, tan sólo *reconocer*. Más allá, la piedra negra del cuerpo, su revés oscuro, seguía siendo un mundo sordo, secreto y opaco, una presencia muda. De este modo, el análisis del *realismo instrumental* de la mirada nos conducía al mismo punto, y podíamos observar una estructura que redundaba en nuestro examen en torno al mito policial como organización que define el espacio conceptual de la *tecnovisualidad*.

Era el secreto, expresado a través de la irreductibilidad de la totalidad de lo visible al enunciado, la declaración última del mito policial,

de lo fotográfico como mito policial. Resistencia extrema a la enunciación, a la existencia discursiva, que operaba una oscilación, una apertura, al expresar la imposibilidad de que la potencia se agote en el acto enunciativo, de que no quede zona sin iluminar por el lenguaje, de que el significado sea diáfano. Si Barthes, con relación a este núcleo inarticulado, en su análisis del *tercer sentido o sentido obtuso* fotográfico, señala una significación política, una responsabilidad sintagmática subversiva, apuntamos una nueva hipótesis en torno a una figura segregada por la lógica de la *escena del crimen*, la deleuziana figura del *testigo*, que sintetizaba una suerte de *conciencia cinematográfica* desde la cual es posible abrir la narración a la riqueza de un tiempo crítico de lectura, duración expandida del relato, nuevo nivel enunciativo que planea sobre la complejidad de la red del tiempo y su infinitud de significados.

Si la figura del *testigo* suponía la posibilidad de pensar una fractura del ojo totalitario, de la máquina identitaria al servicio del poder social, resultó asimismo del todo básico el análisis de un nuevo elemento constituyente del escenario del crimen: el cadáver. Continuábamos así desglosando elementos de la *escena del crimen*, cuya exploración resultaba fundamental para articular nuestras máquinas de sentido. En el cadáver se expresaba, literalmente, la estructura de la descomposición, esa potencia de muerte alojada en la imagen que veníamos rastreando. Pues si ya habíamos inferido el espacio del cuerpo como lugar primero donde se propagaba la mirada codificadora, también comprobamos que éste en su densidad material era el lugar donde el plan de transparencia moderno fracasaba. El cadáver aparece en nuestro análisis como mudo telón de fondo de la imagen, para dar cuenta ante la mirada y el lenguaje de un horizonte descompuesto, de una potencia de vacío que constituye el sustrato de la experiencia fotográfica, sobre la que se articula su propia estructura mítica –ese sistema que encierra la contradicción sin resolverla.

Frente a la trama represiva de la imagen como herramienta del poder, como instrumento determinante para la elaboración de un altas social, en un meticuloso proceso de reducción de la alteridad, de codificación del otro, de cara a nuestro estudio se hacía necesaria la construcción de un contexto crítico donde estuviera presente, desde una perspectiva actual, una

idea de *resistencia*. Así, en el último capítulo de este estudio hacemos confluír pequeñas máquinas de sentido que redundan en nuestra experiencia. Abordando en primer lugar la crítica como un acto de suspensión –como un *procedimiento técnico de impugnación productivo* en sí misma– extrapolamos muchos de los elementos analizados dentro de la operatoria de la *escena del crimen* al estudio de las dinámicas presentes, donde un *panóptico hiperevolucionado* basado en la potencia icónica de un aparato de identificación/incitación, dibuja el paisaje de la sociedad del control, una sociedad de *moldes* que, con un nivel molecular de enorme e inquietante efectividad, se encuentra orientada específicamente a administrar los procesos performativos de articulación identitaria, los procesos de sujeción.

La descripción del régimen electrónico de una *sociedad red* resultaba básica para comprender la evolución de esa matriz totalitaria de hipervisibilidad. En él, la noción de *imaginario conectivo* nos sirvió para pensar en la posibilidad de un *más allá de la inserción*, de la inmersión total en ese panóptico hiperevolucionado, ya que la *sociedad red* presentó desde sus inicios elementos diferenciales de la *tele-realidad*, del *mundo hecho cine*, que hicieron posible pensar en una nueva dimensión de producción colectiva del imaginario.

En este punto pudimos formular una nueva hipótesis, que venía a efectuar una extrapolación de nuestra estructura de análisis de la *escena del crimen* al nuevo contexto de la *sociedad red*, esa *era de la reproductibilidad electrónica* en donde hallamos evidentes resonancias con nuestra indagación previa. Si el *imaginario conectivo* de la sociedad en red es producto de una recomposición cognitiva, de una reorganización imprevista del imaginario colectivo como resultado de la revolución de las tecnologías electrónicas de la comunicación –que abren una *era postmedia*, la propagación de una red multiplicada de canales de expresión que hace posible la enunciación descentrada y multiplicada de la diversidad–, su potencial subversivo, su mayor capacidad *biopolítica*, no reside tanto en devenir un nuevo *ámbito de subjetivación* –para ser deglutido como producto, por una sofisticada industria de la subjetividad y de la diferencia de un *imaginario conectivo 2.0*, sumido a las nuevas formas del poder económico– sino más bien en constituir un espacio de *a-subjetivación* creativa, en su capacidad de crecer

desde ese *fondo descompuesto* que constituye un elemento indisociable de la experiencia visual, que abre la posibilidad de un estatuto de lo inarticulado, de una ruptura en la articulación del código, de operar una suspensión, una impugnación crítica.

Una cuestión parece tensar el hilo de nuestro discurso hacia el final ¿Qué es una *imagen de resistencia*? Es evidente la imposibilidad de fijar fórmulas o establecer una descripción tipológica para una noción que parte de la necesidad de derivar hacia un pensamiento problemático, descentrado. Imposible categorizar cuando la cuestión reside en el inestable paraje del *fantasma*, en la voluble naturaleza de las afecciones. Una última hipótesis emergía desplegando esta pregunta. En la devastada exterioridad del *sistema-mundo* neoliberal, las diversas tramas de las nociones de *crítica* y *resistencia* que se entretajan a través de un debate activista, encuentran su mayor desafío en la posibilidad de generar una potencia capaz de *suspender* o *impugnar* la estructura enunciativa del poder hegemónico, su sistema coercitivo de modelaje y control social, poniendo en circulación, dentro de un *imaginario conectivo*, nuevas narrativas múltiples que sean capaces de generar mundo, de intervenir la esfera pública conectando distintas realidades localizadas. En esta coyuntura, la noción de *imagen de resistencia* se presenta como un concepto que plantea la posibilidad de *interrupción* de la refinada estrategia de inserción del individuo en el producto, por medio de la apertura de espacios autónomos que permitan que, desde el mismo interior de la *matriz*, pueda generarse un imaginario saturado de potencia crítica, de una dimensión política capaz de impugnar las narrativas dominantes.

La *era postmedia* se abre, en esta tesitura, como un tiempo de gran potencial crítico, en el cual aquella *flagrante subjetividad* voyeurística que veíamos en Weegee, *plano subjetivo sostenido* expresión de la inmersión total, de ese giro cinematográfico que caracteriza el régimen de la tecnovisualidad, se transforma en una apertura productiva y creativa que alberga el potencial de alumbrar una redefinición de la esfera pública. Así, la asunción masiva de la autorrepresentación deviene el hecho fundamental que caracteriza la inflexión en la economía de la representación propia de nuestro tiempo, y determina la potencia *biopolítica* de ese *imaginario*

conectivo que, en un *mundo editado*, regido por la lógica de la interpretación, apunta hacia una experiencia de la imagen radicalmente autorreferencial y situacional.

De este modo, la mayor capacidad de transformación, la fuerza crítica de un *imaginario de resistencia* reside en aquella práctica que *permanece dentro*, la que se *localiza* hasta el extremo, y a la vez consigue ampliar la perspectiva sobre el acontecimiento, logrando desarrollar su relato interno. Subvierte así esta práctica toda idea de la imagen fotográfica como valor autónomo, cualquier noción de una “esencia visual” fotográfica por encima del lenguaje, operación profundamente neocolonialista del poder burgués, que venía a arrancar cada imagen del interior de sus circunstancias históricas, a convertir la imagen en un souvenir global que comparte destino turístico con el viajero. Pues, si la máquina despótica, la máquina textual del poder social encontraba en la imagen la posibilidad regresiva de un *lenguaje universal*, y la necesidad de normalización derivaba hacia la postulación de una *universalidad semántica*, ésta encubría, fundamentalmente, una enorme operación colonizadora basada en el sueño primitivista de un estadio *pre-lingüístico* donde la masa planetaria, bajo ese mito ambiguo de una *comunidad humana*, se sumerge en el limbo de las imágenes uterinas del *sistema matriz*.

En este sentido, y finalmente, señalaremos que la política situacional de un *imaginario de resistencia* responde, tal y como apuntábamos al comienzo, a un desplazamiento radical del significante visual a la esfera de la presencia, del acontecimiento. Llevando la localización al extremo, la experiencia de la imagen deviene así necesariamente *política corporal* que rechaza toda idea de *representación*, que señala hacia un elemento puramente *performativo*; el giro cinematográfico deriva en *operación de los cuerpos*, que devienen capaces de producir la apertura a un tiempo de suspensión, de impugnación crítica, al *tiempo del fantasma*; flujo discursivo retardado, que hace posible un nuevo horizonte, una –necesaria– recomposición de la máquina textual. La efectividad biopolítica de un *imaginario de resistencia* radicarán por tanto en la capacidad para articular nuevas tramas narrativas *consteladas*, abiertas y problemáticas, que denieguen todo propósito de programa, nutriéndose

ALGUNAS CONCLUSIONES

siempre, igual que aquel narrador benjaminiano, de esa potencia de muerte, compás del tiempo, bebiendo de ese fondo indecible e ilegible, como sustrato para la producción de nuevo sentido social.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): "Du noir", *Le paradoxe des représentations du divin. L'image et l'invisible*, revista *Dédale* nº 1 y 2, Maisonneuve & Larose, París, Otoño.
- (1970): *El hombre sin contenido*, trad. E. Margaretto, ed. A. Viana, Áltera, Barcelona, 1998.
- (1977): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. T. Segovia, Pre-textos, Barcelona, 1989.
- ALBA RICO, Santiago (2007): "El simulacro y su doble. La amenaza de los cuerpos crudos" *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*, Ediciones Simbióticas, Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura y Gobierno de Aragón.
- ALSINA THEVENET, Homero y Joaquim ROMAGUERA I RAMIO (eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1998.
- ARENDT, Hannah (1968.): "Reflections: Walter Benjamin," *The New Yorker*, 19 de octubre.
- ARISTARCO, Guido (1960): *Historia de las teorías cinematográficas*, Editorial Lumen, col. Palabra en el tiempo, 1968.
- ARISTÓTELES (335-323 A. C.): *El arte poética*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain [en línea]. Worl Wide Web Document, URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338308622026274866802/index.htm>> [Consulta: 19-05-2009].

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (1933): “La Vieillesse precoce du Cinéma”. *Cinéma 33, Les Cahiers Jaunes*, nº 4, 1933; trad. cast. “La Vejez precoz del cine”, *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- (1961, 1964): *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- (1938): *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris; trad. cast. *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997.
- AZIZOV, Zeigam (2002): *Migrasofía: De ser “Artista” a “Devenir Otro”*, *Brumaria* nº1, Madrid.
- BACHELARD, Gaston (1950): *La dialéctica de la duración*, Villalar, Madrid, 1978.
- (1957): *La poética del espacio*, FCE, México, 1965.
- (1960): *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 1982.
- (1970): *El derecho de soñar*, México, FCE, 1985.
- BALLARD, J. G. (1773): *Crash*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1996.
- BARTH, Miles (ed.) (1997): *Weegee’s World*, Internacional Centre of Photography/ Bulfinch Press, Boston/New York.
- BARTHES, Roland (1957): “La grande famille des hommes”, *Mythologies*, Éditions du Seuil, París, 1957; trad. cast. H. Schmucler: “La gran familia de los hombres”, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1980.
- (1957): *Mitologías*, trad. H. Schmucler, Siglo XXI, México, 1980.
- (1953): *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1980.
- (1963): “La métaphore de l’œil”, *Critique*, nº 195-96; trad. cast. “La metáfora del ojo”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- (1964): *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- (1965): *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- (1968): *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- (1970): *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Plaza y Janés, Barcelona, 1974.

- (1970): “Le troisième sens”, *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio 1970; trad. cast., “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
 - (1971): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1981.
 - (1973): *El placer del texto*, Pre-textos, Barcelona, 1982.
 - (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
 - (1982): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
 - (1984): *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fdez. Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- BARTON, Christina (2006): “Allan Sekula’s Waiting for Tear Gas”, *Visit*, n° 8, verano/otoño 2006. *Visit Online* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <[http://www.govettbrewster.com/Publications/Visit+ Online/waitingForTearGas.htm](http://www.govettbrewster.com/Publications/Visit+Online/waitingForTearGas.htm)>[Consulta: 14-04-2009].
- BAUDELAIRE, Charles (1863): “Le Peintre de la vie moderne”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1931-32; trad. cast. *El pintor de la vida moderna*, Alción Editora, Córdoba-Argentina, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y Simulacro*, trad. A. Vicens y P. Rovira, Kairós, Barcelona, 1993.
- (1972): *La economía política del signo*, trad. A. Garzón, Siglo XXI, México, 1983.
 - (1973): *El espejo de la producción, o la ilusión crítica del materialismo histórico*, trad. F. Agoff, Gedisa, Barcelona, 1980.
 - (1977): *Olvidar a Foucault*, trad. J. Vázquez, Pre-textos, Valencia, 1986.
 - (1979): *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1998.
 - (1981): “La précession des simulacres”, *Simulacres et Simulation*, Collection Débats, Galilée, Paris.
 - (1983): *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1987.
 - (1987): *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- (1990): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991.
 - (1995): *El Crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996.
 - (1999): *El intercambio imposible*, Cátedra, 2000.
- BAZIN, André (1958-1963): *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1999.
- BEAUD, Michel: *Historia del capitalismo. De 1500 a nuestros días*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.
- BELLOUR, Raymond (1984): “Le spectateur pensif”, *Photogénies*, nº 5, abril 1984, Paris, Centre National de la Photographie.
- (1994): “La Chambre”, *L entre-images 2, Mots. Images*, Paris, P.O.L., 1999.
- BENJAMIN, Walter (1930): “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
- (1936): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
 - (1936): “Der Erzähler”, *Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie*, Neue Folge, Heft 3, octubre de 1936; trad. cast. J. Aguirre: “El narrador”, *Revista de Occidente* nº 129, 1973; *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, ed. E. Subirats y R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
 - (1937): *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
 - (1940): “Tesis sobre filosofía de la Historia”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
 - (1950): *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. K. Wagner, Alfaguara, Madrid, 1982.
 - (1967): “Der Flaneur”, *Neue Rundschau* 78, nº 4, Fischer Verlag, Berlín; trad. cast. “El flâneur”, *El París del Segundo Imperio en*

- Baudelaire, en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1972.
- (1971): *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, ed. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.
- (1972): *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, ed. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.
- (1972): *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, ed. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1975.
- (1972): *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, ed. E. Subirats y R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
- : *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid 2005.
- : *Sobre la fotografía*, Pre-textos, 2005.
- BENTHAM, Jeremy, Jean-Pierre BAROU, Michel FOUCAULT y Michelle PERROT (2005): *Le panoptique ou l'oeil du pouvoir*, Editions de La Villette.
- BERGALA, Alain (1997): “Weegee and Film Noir”, *Weegee's World*, Miles Barth (ed.), Internacional Centre of Photography/ Bulfinch Press, Boston/New York, 1997.
- BERGER, John (1980): *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- y Jean MOHR (1982): *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997.
- BERGSON, Henri (1889): *Essai sur les données immédiates de la conscience. Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París 1959.
- (1896): *Matière et mémoire. Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París 1959.
- (1907): *L' Evolution Creatrice. Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París 1959.
- (1934): *La Pensée et le mouvant. Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París 1959.
- BEY, Hakim (1991): *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York.

BIBLIOGRAFÍA

- BIFO, Franco Berardi (2003): *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid.
- BLANCHOT, Maurice (1955): “Las dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*, trad. V. Palant y J. Jinkis, Paidós, Barcelona, 1992.
- (1955): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.
- (1969): *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
- (1973): *El paso (no) más allá*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, 1983.
- BOLLIER, David (2003): *El redescubrimiento del procomún*. Biblioweb [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/telematica/bollier.html>> [Consulta:14-11-2008].
- BOLTON, Richard (ed.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1989.
- BONET, Jordi (1997): “Ontología del pasamontañas”, Seminario *Entre Mil Mesetas, trayectos, travesías, tropiezos. 1er. laboratorio de nomenclología*, Barcelona, 7, 8 y 9 de Octubre de 1997. Facultad de Filosofía de la U.B. y C.S.O. Hamsa [en línea]. *Archivos de Documentos y publicaciones del CSOA el Laboratorio*. World Wide Web Document: <URL:<<http://www.sindominio.net/laboratorio/documentos/milmesetas/pasamon.htm>> [Consulta: 23-03-2009].
- BOURDIEU, Pierre (1965): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos, Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires.
- BREA, José Luis (2007): *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, GEDISA Editorial, Barcelona, 2007.
- (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid.
- (1991): *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona.

- (1996): *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Murcia.
- (2000): “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento”, *Acción Paralela* nº 5, enero 2000.
- (2002): *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de Arte de Salamanca, Argumentos 1, Salamanca.
- : “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”. En *aleph-arts* [En línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>> [Consulta:13-02-2008].
- (2002): “<n*d_a> nuevos* dispositivos_arte: transformaciones de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico”, *Tiempo Devorador* ciclo de conferencias, edición de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, San Cristóbal de La Laguna.
- (2004): *El tercer umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia.
- (2004): “Multitud e ‘intelección general’”, *Replica21* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/333_brea_multitud.html> [Consulta: 15-12-2008]. [texto a raíz de los atentados de Madrid del 11 de marzo, que circuló por distintos medios electrónicos].
- : “Actos de ver”, en *Soy Sebastián. Artes visuales contemporáneas* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://homovidens.net/soysebastian/brea01.pdf>> [Consulta: 06-03-2008].
- (ed.) (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad den la era de la globalización*, Akal, Madrid.

BRETCHT, Bertold (1927): *Teoría de la radio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

BRIGHT, Susan (2005): *Fotografía Hoy*, Nerea, San Sebastián, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCHLOH Benjamin, Jean-François CHEVRIER y Catherine DAVID (2000): “El potencial político del arte (y ii)”. *Acción Paralela. Ensayo, Teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, nº 5, enero 2000.
- BUCHLOH, H. D. Benjamin (2004): *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. C. del Olmo y C. Rendueles, Akal, Madrid.
- BUENDÍA, J. Rogelio y Julián GÁLLEGO (1990): *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*, Historia General del Arte *Summa Artis*, Vol. XXXIV.. Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- (1974): “El vanguardismo. Hacia una definición de concepto”, en VV. AA., *La cultura de la conservación*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1993.
- BURGIN, Victor (1982) : *Thinking Photography*, Macmillan, London.
- (1986) : *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London.
- (2004) : *The Remembered Film*, Reaktion Books, London, 2004.
- (2004): *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- BUTHLER, Judith (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- (1997): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. J. Cruz, Ediciones Cátedra, 2001.
- CAMPANY, David (ed.) (2007): *The cinematic. Documnets of Contemporary Art*. Withechapel / The MIT Press, Londres, y Cambridge, 2007.
- (2008) : *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London.
- CARR-GOMM, Sarah (1992): *Manet*. Coll. Grandes maestros de la pintura clásica, Editorial Debate, Madrid, 1996.
- CARROLL, Noël (1998): *Una filosofía del arte de masas*, trad. J. Alcoriza, Machado Libros, col. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002.

- CASTELLS, Manuel (1996): *La sociedad red. La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. Vol. I, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- (1997): *El poder de la identidad. La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. Vol. II, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- (1998): *Fin de Milenio. La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. Vol. III, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- CHACÓN FUERTES, Pedro(1988): *Bergson*, Cincel, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1959): “Las babas del diablo”, *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires; reedición Cátedra, Madrid, 1978.
- (1946): “Casa Tomada”, *Los Anales de Buenos Aires*, nº 11, Buenos Aires.
- (1976): *Los relatos. Pasajes*, tomo 3, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- CORTÉS, José Miguel G. (1996): “Cindy Sherman: el rostro de lo abyecto”, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Dirección General de Museos i Bellas Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, col. Arte, Estética y Pensamiento, Valencia.
- CRARY, Jonathan (2007): “Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor de un mundo 24/7”, *Estudios Visuales: 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0*, nº 5, enero 2008 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>> [Consulta: 04-08-2008].
- (1999): *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, trad. Y. Hernández, Akal, 2008.
- CRIMP, Douglas (1979): “Pictures”, *October* nº 8, MIT Press Journals, Cambridge; trad. cast. “Imágenes”, en *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.
- (1980): “The Photographic Activity of Postmodernism”, *October* nº 15, MIT Press Journals, Cambridge; trad. cast. “La actividad fotográfica de la postmodernidad”, *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.
- (2005): *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- CROW, Thomas (1996): *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, trad. J. Chamorro, Akal, Madrid, 2002.
- DANEY, Serge (1996): *La rampe. Cahier Critique 1970-1982*, París, Gallimard.
- (1997): *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains, cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas (primera edición de 1991).
 - (1998): *Ciné journal*, volume I: 1981-1982, París, Gallimard.
 - (1998): *Ciné journal*, volume II: 1983-1985, París, Gallimard.
 - (1998): *Perseverancia (Reflexiones sobre el cine)*, El Amante, Buenos Aires.
 - (2004): *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- DE KETHAM, Johannes (1494): *Fasiculo de medicina*, Zuane & Gregorio di Gregorii, Venice.
- DE LUCAS, Gonzalo (2006): “Explorador en tierra extraña”, *Salonkritik* [en línea]. World Wide Web document, URL:<http://salonkritik.net/04-06/archivo/2006/05/viaje_hacia_un.php>[Consulta:23-03-2008].
- DE QUINCEY, Thomas (1827, 1829): “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, *Blackwood’s Magazine*, febrero 1827 y noviembre de 1829, Londres.
- DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*, trad. cast. J.L. Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- (1958): “Tesis sobre la revolución cultural”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid, 1977.
 - (1988): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. C. López y J. R. Capella, Anagrama, Barcelona, 1990.
 - (1999): *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas diversas del autor, seguido de Basura y escombros*, trad. L.A. Bredlow, Anagrama, Barcelona, 2000.
- DEBRAY, Régis (1992): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.
- (2000): *Introducción a la mediología*, Paidós, Barcelona, 2001.

- DELEUZE, Gilles (1967): *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Mutaciones. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001.
- (1983-85): *Estudios sobre cine: 1. La imagen movimiento; 2. La imagen-tiempo*, trad. I. Agoff, Paidós, Barcelona, 1984-87.
- (1953): *Empirismo y subjetividad. La filosofía de David Hume*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- (1969): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.
- y Félix GUATTARI (1980): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. M. Vázquez, Pre-textos, Valencia, 1988.
- (1990): "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", *L'Autre Journal*, nº1, mayo de 1990; trad. cast. "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- (1986): "Optimisme, pessimisme et voyage: Lettre à Serge Daney", *Serge Daney. Ciné journal 1981-1986, Cahiers du cinéma*, Edition De L'Etoile. Paris, 1986; trad. cast. "Optimismo pesimismo y viaje (carta a Serge Daney)", *Conversaciones. 1972-1990*, Pre-textos, Valencia, 1996.
- (1999): *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- (1966): *El Bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- (1968): *Diferencia y repetición*, ed. M. Morey, Júcar, Madrid, 1988.
- y Félix GUATTARI (1972): *El Antiedipo (Capitalismo y esquizofrenia, I)*, trad. F. Monge, Barral, Barcelona, 1973; reed. Paidós, Barcelona, 1985.
- (1980): "De las velocidades del pensamiento. Spinoza. 02/12/1980", *Les cours de Gilles Deleuze* [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=210&groupe=Spinoza&langue=3>> [Consulta:04-11-2008].
- (1988): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Madrid, 1989.
- "El Abecedario de Gilles Deleuze", recopilación en formato video de las conversaciones entre Gilles Deleuze y Claire Parnet grabadas entre 1988 y 1989. En *Archive.org* se halla una transcripción no

BIBLIOGRAFÍA

- autorizada en formato texto. Worl Wide Web Document, URL: <http://www.archive.org/details/Abecedario_Deleuze>[Consulta: 18-11-2008]. Extractos de este documento audiovisual en *Youtube*. World Wide Web Document, URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=ii3D5PLc2fI&eurl=>> [Consulta: 18-11-2008].
- DERRIDA, Jacques (1967): “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *Dos ensayos*, trad. A. González Troyano, Anagrama, Barcelona, 1972.
- (1967): *De la grammatologie*, intr. Ph. Sollers, Paris, Minuit; tr. cast. *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- (1967): *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- (1968-1970): “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- (1972): *Posiciones*, trad. M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 1977.
- (1973): *Margénes de la filosofía*, present. C. González Marín, Cátedra, Madrid, 1989.
- (1978): *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001.
- (1978): *Espolones*, Pre-textos, Valencia, 1981.
- (1987): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, ed. P. Peñalver, Paidós, Barcelona, 1989.
- y Geoffrey BENNINGTON (1991): *Jacques Derrida*, Tr. M^a L. R. Tapia, Madrid, Cátedra, 1994.
- (1997): “Cómo no hablar. Denegaciones”, *Cómo hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997.
- DOR, Joël: *Introducción a la lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- DUHAMEL, Georges (1930): *Scènes de la vie future*, París.

- EICHENBAUM, Boris (1927): “Problèmes de la ciné-stylistique”, *Poetika Kino*, Moscú; trad. fr. *Cahiers du Cinéma* n° 220-221. *Russie Annees Vingt (I)*, mayo-junio 1970, Edition De L'Etoile, París.
- EISENSTEIN, Sergéi (1970): *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona.
- (1958): *La forma en el cine*. Losange, Buenos Aries.
- ELDER, R. Bruce (1989): “The Transcendental Self, *La région centrale*, and Idealist Thought”, *Forms os Cinema: Models of Self. Image and identity: reflections on Canadian film and culture*, Academy of Canadian Cinema & Televisión, Wilfrid Laurier Univ. Press, Waterloo.
- (1989): *Image and identity: reflections on Canadian film and culture*, Academy of Canadian Cinema & Televisión, Wilfrid Laurier Univ. Press, Waterloo, 1989.
- EXPÓSITO, Marcelo (2005): Marcelo Expósito, “Estéticas de la igualdad. Jerogíficos del futuro. Briam Holmes entrevistado por Marcelo Expósito”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno 2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005. [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf> [Consulta: 5-02-2009].
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María (1995): *Eduard Manet*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- FAROCKI, Harun (2003): *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Editorial Altamira, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (2004): “Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión: una entrevista con Franco Berardi Bifo”, *El Viejo Topo*, n° 203, febrero, Barcelona, 2005. *Biblioweb* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/EntrevistaBifoVTopoCast.html>>[Consulta: 02-04-2009].

BIBLIOGRAFÍA

- (2002): *Wu Ming, las historias como hachas de guerra*, Madrid, 2002. Biblioweb [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/mitosmetropolitanos.html>> [Consulta: 09-02-2009].
 - (2002): “Mitopoiesis en tiempos de guerra”, intervención en el *Laboratorio Blanco. F.X. Sobre el fin del arte*, sede La Cartuja, UNIA, 3 al 7 de junio de 2002, Sevilla. E-zine Unia Arte y Pensamiento [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www2.unia.es/arteypensamiento02/ezine/jun09.htm>> [Consulta: 23 -03-2009].
 - (2003): “Entrevista con Wu Ming 4: mitopoiesis y acción política”, *El viejo topo*, nº 180, julio 2003, Barcelona. *Wu Ming Foundation* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo_es.html> [Consulta: 26-03-2009].
- FLEISCHER, Alain (1999): “Michael’s Snow cinemachine”, *Michael Snow. Panoramique. Oevres photographiques & films 1962-1999*. Société des expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Cinéma-thèque royale de Belgique, Centre National de la photographie, Paris, Centre pour l’image contemporaine, Saint-Gervais, Genève.
- FLUSSER, Vilém (1983): "Für eine Philosophie der Fotografie", Edition Flusser, vol. III, *European Photography*, Göttingen; trad. cast. T. Schilling, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2002.
- FOGLE, Douglas (ed.) (2003): *The last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan (1984): *Estética Fotográfica: una selección de textos*, Blume, Barcelona.
- (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Gustavo Gili, Barcelona.
 - (1997): *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
 - (1998): *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*, Mestizo, Murcia.
- FOUCAULT, Michel (1963): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI Editores, México D.F., 1999.

- (1970): “Theatrum Philosophicum”, *Critique* n° 181; trad. cast. F. Monge, “Theatrum Philosophicum”, *Michel Foucault y Gilles Deleuze. Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
 - (1978): *Qu'est-ce que la critique? [Critique et Aufklärung]*, Bulletin de la Société française de *Philosophie*, 84/1990; trad. cast. J. de la Higuera: “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006.
 - (1975): *Surveiller et punir*, Editions Gallimard, París; trad. cast. A. Garzón del Camino: *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994.
 - (1978): “Table ronde du 20 mai 1978”, *L'impossible prison: Recherches sur le système pénitentiaire au XIX siècle*, ed. de Michelle Perrot, Editions du Seuil, col. L'Univers Historique, París, 1980.
 - (1976): *La historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI, México, 1977.
 - (1976): *La historia de la sexualidad. Vol. 2: El uso de los placeres*. Siglo XXI, México, 1986.
 - (1980): “El ojo del poder”, Entrevista con Michel Foucault, *Jeremías Bentham: “El Panóptico”*, Genealogía del Poder n° 2; trad. J. Varela y F. Alvarez-Uría, ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.
 - (1984): *La historia de la sexualidad. Vol. 3: La inquietud de sí*. Siglo XXI, México, 1987.
 - (1988): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. M. Allendesalazar, Paidós, Barcelona, 1990.
 - (2004): *Seguridad, territorio, población. Curso del Collage de France (1977-1978)*, trad. H. Pons, Akal, 2008.
- FOX TALBOT, Henry (1844): *The Pencil of Nature*, edición facsímil, Da Capo, Nueva York, 1968.
- GOFFMAN, Ervin (1975): *Los marcos de la experiencia*, trad. J.L. Rodríguez, Siglo XXI, Madrid, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- GREEN David y Joanna LOWRY (ed.) (2006): *Stillness and Time : Photography and the Moving Image*, Photoworks / Photoforum, Brighton.
- GRIMM, Albrecht: *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland*, Munich, 1977.
- GUERRA, Carles (2003): “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona.
- (2002): “Entrevista a Joaquín Jordá, ‘Intentar reconstruir la verdad es un error’”, en *Cultural/s*, nº 19, La Vanguardia, 23 de Octubre de 2002, Barcelona.
- y Allan SEKULA (2006): “Allan Sekula habla con Carles Guerra”, *Conversaciones con fotógrafos*, La Fábrica, Madrid.
- HARAWAY, Donna (1991): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, pp. 149-181. *Cyborg Manifesto* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>> [Consulta: 15-05-2008].
- (1995): “Nature, politics, and possibilities: a debate and discussion with David Harvey and Donna Haraway”, *Environment and Planning D: Society and Space* 13/5, Association of American Geographers, Chicago.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000): *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.
- HARVEY, David (1990): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998.
- (2000): *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.
- HOLERT, Tom: “Political Whirlpools and Deserts: Michaelangelo Antonioni, Robert Smithson and Michael Snow”, *Art an Cinematography. Deserts of the Political. Media Art Net*. [en línea]. World Wide Web Document,

URL:<http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/deserts_of_the_Political/1/> [Consulta: 07-05-2009].

- HOLMES, Brian (2005): “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, nº 7, diciembre 2006, Madrid.
- HOPKINS, David (2001): “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Exit. Imagen y Cultura: Delitos y Faltas*, nº1, enero-marzo 2001.
- HUYSEN, Andreas (1986): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masa, postmodernismo*, trad. P. Gianera, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2002.
- (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. S. Fehrmann, Goethe Institut, Fondo de Cultura Económica, México.
- IGLESIAS Pablo (2004): “Los movimientos globales de Seattle a Praga. El modelo contracumbre como nueva forma de acción colectiva.” Comunicación presentada al VIII Congreso de la Federación española de Sociología, Grupo 20. Alicante, 23-25 de Septiembre de 2004. *Pablo Iglesias Turrión Professional website* [en línea]. World Wide Web Document, URL:<http://www.sindominio.net/~pablo/papers_propios/Los_Movimientos_Globales_de_Seattle_a_Praga.pdf> [Consulta: 13-04-2009].
- IMBERT, Gérard (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- (2005): “Telebasura: de la telerrealidad a la *tele-ficción* (la hipervisibilidad televisiva)”, *El País*, 10-01-2005 [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Telebasura/telerrealidad/teleficcio/elpepisoc/20050110elpepisoc_11/Tes/> [Consulta: 12-05-2008].
- : *La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos*, Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Imbert1.htm>> [Consulta: 08-05-2008].

BIBLIOGRAFÍA

- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, N.C.; trad. cast. J.L. Pardo, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1999.
- JAY, Martin (1996): *Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*. Estudios Visuales, n°1, CENDEAC, Noviembre 2003.
- (1993): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, trad. F. López, Akal, 2007.
- KLEIN, Naomi (2005): *No logo. El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona.
- (2007): *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós, Barcelona.
- KRAUSS, Rosalind (1978): “Retículas”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- (1985): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. A. Gómez Cedillo, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- (1990): “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- (1990): *Le Photographique. Pour Une Théorie Des Écarts*, Macula, París; trad. cast., C. Zelich, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- (1993): *El inconsciente óptico*, trad. cast. J.M. Esteban, Tecnos, Madrid, 1997.
- KROKER, Arthur: “La Imagen Matriz”. En *aleph-arts* [en línea]. World Wide Web document, URL: <http://aleph-arts.org/pens/imagen_matriz.html> [Consulta: 06-03-2008].
- LACAN, Jacques (1966): *Écrits*. Paris, Seuil; trad. cast. T. Segovia y A. Suárez: *Escritos* (2 vols.), Siglo XXI, México, 1971-75.

- (1964): *El Seminario, 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral Editores, Barcelona, 1977.
- (1966-67): *El Seminario, 14: La lógica del fantasma*, Paidós, Buenos Aires, 1981.
- : *Más allá del principio de realidad. Acerca de la causalidad psíquica*. Homo Sapiens, Buenos Aires, 1978.
- : *Séminaires*. (21 vols). Ed. J. A. Miller, Paris, Seuil, 1966-76. Trad. *El seminario*. (21 vols.) Buenos Aires-Barcelona-México, 1981-91.
- LASH, Scott (1997): *Sociología del posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.
- LAWRENCE, T.E. (2004): *Guerrilla*, Acuarela libros, Madrid.
- LAZZARATO, Mauricio (2004): *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Traficantes de sueños, col. Mapas, Madrid, 2006.
- : “Lucha, acontecimiento, media”, *Republicart*. Multilingual webjournal [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm> [Consulta: 22-12-2008].
- LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLE, André (1988): *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona.
- LEMAIRE GEORGES, Gerard (1994): *Manet*, Anaya, Grandes Obras, Madrid.
- LESSIG, Lawrence (2004): *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, The Penguin Press, New York; *Free Culture* [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://www.free-culture.cc/>> ; trad. cast. *Elastico* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.elastico.net/archives/001222.html>> [Consulta: 01-04-2009].
- LINK, Daniel (Comp.) (1992): *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La Marca, col. Cuadernillos de Géneros, Buenos Aires, 2003.
- LISTER, Martin (comp.) (1995): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997.

BIBLIOGRAFÍA

- LOCKE, John W. (1973): "Michael Snow's La Région centrale: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw," *Artforum* XII, 3-4, noviembre-diciembre 1973.
- LONDON, Jack (1903): *El pueblo del abismo*, Valdemar, Madrid, 2003.
- LYNCH, Enrique (1987): *La lección de Sherezade. Filosofía y narración*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.
- MALÉVICH, Kazimir (1923-26): *La luz y el color*, Leningrado 1923-26; trad. cast. *El Laboratorio de Luz* [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero3/rev-3/malevich.htm>> [Consulta: 16-02-2006].
- MANOVICH, Lev (2000): *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge.
- MARCOS, Subcomandante (1997): "7 piezas sueltas del rompecabezas mundial". *EZLN Documentos* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.ezln.org/documentos/1997/199708xx.es.htm#pieza_7> [Consulta: 11-03-2008].
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (1994): "La narración infinita", *Arte. Proyectos e ideas*, nº 3, noviembre. E-magazine Laboratorio de Luz [en línea]. World Wide Web document, URL: <<http://www.upv.es/laboluz/revista/index.htm>> [Consulta: de 9 de febrero de 2006].
- MASSON, David (ed.) (1890): *De Quincey's Collected Writings: Tales and Prose Phantasies*, vol. XIII, Adam & Charles Black, Edimburgo, 1890.
- MCDONOUGH, Tom (2002): "The Crimes of the Flaneur", *October 102*, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge.
- y Aruna D'SOUZA (eds.) (2006): *The invisible flâneuse. Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Critical Perspectives in Art History, Manchester University Press, Manchester.
- MERCADER, Antoni (2003): "Arte digital: ¿un supuesto válido?", *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 56, segunda época. Julio-septiembre 2003. Fundación Telefónica. *Telos* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.campusred.net/telos/home.asp?idrevistaant=56&rev=56>> [Consulta: 28-01-09].

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1948): *Sens et Non-Sens*, Nagel, París; trad. cast. *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 1997.
- (1945): “El cine y la nueva psicología”. *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 1997. [Conferencia dada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques].
- METZ, Christian (1964): “Le cinéma: langue ou langage?” *Communications*, n° 4, Seuil, Paris.
- (1968): *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck, París; trad. cast. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Paidós, Barcelona, 2002.
- (1973) *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, Klincksieck, París; trad. cast. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2, Paidós, Barcelona 2002.
- (1973): *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.
- (1979): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- MEZZADRA, Sandro (comp.) (2008): *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, trad. M. Malo, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid.
- MICHELSON, Annette (1971): "Toward Snow: part 1", *Artforum*, vol. IX, n° 19, Nueva York, junio 1971.
- MING, Wu (2003): *Mejor que el gingko biloba. La lucha contra el copyright sienta bien a la memoria*. Biblioweb [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/biloba.html>> [Consulta: 14-11-2008].
- MITCHELL, William J. (1992): *The Reconstructed Eye*, MIT Press, Cambridge.
- MITRY, Jean (1963): *Esthétique et psychologie du cinéma: 1.- Les structures, 2.- Les formes*; Editions Universitaires, París; trad. cast. *Estética y psicología del cine: 1.- Las estructuras, 2.- Las formas*, Siglo XXI, Madrid - México D.F., 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- MOMEÑE, Eduardo (2005): “Blow up: acerca de Maryon Park”, *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 15, Gloria Collado Guevara- Doce Notas, Madrid, 2005.
- NARANJO, Juan (ed.) (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- NICHOLS, Bill (1991): *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.
- NOËL, Burch, (1985): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, trad. F. Llinás, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 1995.
- PARDO, José Luis, (1992): *Las formas de la exterioridad*, pre-textos, Valencia.
- (1991): *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ediciones Serbal, Barcelona.
- PEIRCE, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe*, Éditions du Seuil, París, 1978
- PÉREZ DE LAMA, José (2003): “Geografías de_la_multitud_[conectada]: entre la espacialidad de los flujos y la ciencia ficción”. *Hackitectura* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.hackitectura.net/osfavelados/txts/sci_fi_geographies.html> [Consulta: 17-12-2008].
- PÉREZ VENZALÁ, Valentín (1998): “Incesto y espacialización del psiquismo en ‘Casa tomada’ de Cortázar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 10, noviembre 1998-febrero 1999. Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid. Revista Electrónica Cuatrimestral [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html> [Consulta: 26-01-2009].
- PERREAULT, John (2004): “Weegee the writer”, *Artopia. John Perreault's art diary. ArtsJournal* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://www.artsjournal.com/artopia/2004/05/weegee_the_writer.html> [Consulta:24-09-008].
- PICAZO, Glòria y Jorge RIBALTA (eds.) (1997): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

- POE, Edgar Allan (1840): “El hombre de la multitud”, *Cuentos I*, trad. cast. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- (1970): *Cuentos I*, trad. J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- (1970): *Cuentos II*, trad. J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- (2001): *Método poético y narrativo*, trad. M. Palmer, Ellago Ediciones, Castellón.
- PRADA, Juan Martín (2008): “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”, *Estudios Visuales. 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0*. nº 5, enero 2008, p. 66. [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>> [Consulta: 30-01-2009].
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1976): *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1997.
- RAUNIG, Gerald (2008): “¿Qué es la crítica?. Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales”. *Transversal. The art of critique*, agosto 2008. Multilingual webjournal [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0808/raunig/es>> [Consulta: 03-02-2009].
- RIBALTA, Jorge (ed.) (2004): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- : “Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio” [entrevista]. *Ramona* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <Disponible en <http://www.ramona.org.ar/node/25193>> [Consulta: 05-02-2009].
- RICOEUR, Paul (1987): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. 1, trad. A. Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- (1987): *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. 2, trad. A. Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- (1987): *Tiempo y Narración. El tiempo narrado*, vol. 3, trad. A. Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- RIESER, Martín y Andrea ZAPP (eds.) (2002): *New screen media. Cinema / Art / Narrative*, British Film Institute, Londres.
- RODRÍGUEZ, Emmanuel (2003): *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- ROSLER, Martha (2007): *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- ROYOUX, Jean-Cristophe (2002): “El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos”, trad. cast. G.E. Pisani y M. Expósito, *Brumaria* n° 1, Madrid, verano 2002.
- RUBIO, Oliva María (2006): *Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2006.
- RULLANI, Enzo (2004): “El capitalismo cognitivo ¿un deja-vu?”, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid.
- RUMSBY, Martin (1999): “Michael Snow”, *Illusions* n° 28, Otoño 1999, Wellington.
- SABROVSKY, Eduardo (2003): *Modernidad y mito: el “cine negro” de Raúl Ruiz*, Revista de Crítica Cultural n° 5, año3, Santiago de Chile, 1992 [en línea]. *Documenta Magazines Online Journals*. World Wide Web Document, URL: <<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=13&NrArticle=1757>> [Consulta: 27-04-2009].
- SARDUY, Severo (1982): *La simulación*, Monte Avila Editores, Venezuela.
- SCHWARZ, Arturo (ed.) (2000): *The complete Works of Marcel Duchamp. Revised and expanded paperback edition*, Delano Greenidge Editions, New York.
- SEKULA, Allan (1989): “The Body and the Archive”, *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1989, trad. cast. “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- (1981): “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol. 41, n° 1, Photography and the Scholar/Critic, College Art Association,

- primavera 1981 [en línea].World Wide Web Document, URL: <<http://links.jstor.org/sici?sici=00043249%28198121%2941%3A1%3C15%3ATTIP%3E2.0.CO%3B2-8>> [Consulta: 06-06-2008]
- (1994): *Fish Story*, Richter Verlag, Dusseldorf.
- Jeffrey St. CLAIR Y Alexander COCKBURN (2000): *5 Days That Shook the World. Seattle and Beyond*, Verso, Londres.
- (2002): “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge.
- (2003): *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Viena.
- (2003): *Marea Negra: fragmentos para una ópera*, en *Cultura/s*. La Vanguardia, n° 34, 12 de febrero de 2003, Barcelona.
- SEL, Susana (comp.) (2008): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*, La Tinta ediciones, Buenos Aires.
- SEÑOR, Carlos (1994): *Andrei Tarkovski*, Ediciones JC, Madrid.
- SMITHSON, Robert (1971): "Art Through the Camera's Eye", *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), University of California Press, 1996.
- SNOW, Michael y Louise DOMPIERRE (1994): “La Région Centrale, 1969”, *The collected writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.
- (1994): “Michael Snow and Bruce Elder in Conversation. 1982”, *The collected writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.
- (1994): *The collected writings of Michael Snow*. The Michael Snow Project, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.
- SONTAG, Susan (1973): *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1985): *Historia de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- SPILLER, Neil (ed.) (2002): *Cyber_Reader. Critical writings for the digital era*, Phaidon, New York.
- STEVENSON, Lesley (1992): *Manet*, Editorial Libsa, Madrid.
- STOICHITA, Victor I. (1997): *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999
- STONE, Allucquère Rosanne (1995): *The war of desire and technology at the close of the mechanical age*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- SUBIRATS, Eduardo (1997): *La linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Ediciones Siruela, Madrid.
- TARKOVSKI, Andrei (1984): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Ediciones Rialp, Madrid, 1991.
- TESTER, Keith (ed.) (1994): *The Fâneur*, Routledge, London.
- TOWNSEND, Charlotte (1971): “Converging on *La región centrale*: Michael Snow in conversation with Charlotte Townsend”, *Arts Canada*, Vol. XXVIII, 1, nº 152-153, febrero-marzo, 1971.
- TUFFAUT, François (1966), *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- TURKLE, Sherry (1995): *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, New Cork.
- VALÉRY, Paul (1928): “La Conquista de la Ubicuidad”, *Paul Valery. Piezas sobre arte*, trad. J. L. Arántegui, Visor, Madrid, 1999.
- (1957): *Estudios filosóficos*, trad. C. Santos, Visor, Madrid, 1993.
- VIRILIO, Paul (1980): *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona 1998.
- (1984): “Guerre et Cinéma”, *Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, París.
- (1988): *La máquina de visión*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 1989.
- (1998): *La bomba informática*, Cátedra, Madrid 1999.

- VIRNO, Paolo (1999): *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*, Traficantes de sueños, col. Mapas, Madrid.
- (2003): *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de sueños, col. Mapas, Madrid.
- VON AMELUNXEN, Hubertus (ed.) (1996): *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, Amsterdam.
- VV.AA. (1977): *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- VV. AA (1998): *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid.
- VV. AA (2006): *Unknow Weegee*, Internacional Centre of Photography (ICP), Steidl, Göttingen.
- VV. AA. (2001): *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, Fundación Luis Seoane, A Coruña.
- VV. AA. (2004): *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, col. Mapas, Madrid.
- VV. AA. (2004): *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Traficantes de Sueños, col. Mapas, Madrid.
- VV. AA. (2005): “Ingredientes de una onda global”, 1969-... *Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno 2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf> [Consulta: 05-02-2009].
- VV. AA. (2007): *Un teatro sin teatro*, MACBA / Fundação de Arte Moderna e Contemporanea, Coleção Berardo, Lisboa, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- VV. AA. (1998): *Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)*, La Société Anonyme, en *Aleph* [en línea]. Word Wide Web Document, URL: <<http://aleph-arts.org/lsa/lisa47/manifiesto.html>> [Consulta: 13-02-2008].
- WALLIS, Brian (ed.) (1984): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, trad. C. del Olmo y C. Rendueles, Akal, Madrid, 2001.
- WEEGEE (1945): *Naked City*, Essential Books, Nueva York, 1945; reedición Da Capo Press 2002.
- (1961): *Weegee by Weegee*, Ziff-Davis Publishing Company, New York.
- WEINRICH, Harald (1997): *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. C. Fortea, Biblioteca Ensayo, Siruela, Madrid, 1999.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid.
- WELLS, Liz (ed.) (1997): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London/New York, 2003.
- WILSON-BAREAU, Juliet (1992): *Manet por sí mismo*, Plaza & Janés Editores, Barcelona.

PROBLEMÁTICA ECOSOCIAL EN CANARIAS:

- AGUILERA KLINK, Federico (2007): “El deterioro ambiental en Canarias como resultado del deterioro de la calidad de la democracia”, *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, col. Torcusa, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2007.
- (ed.) (2007): *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, Colección Torcusa, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2007.
- (2002): “Cambios sociales e institucionales para la gestión ambiental”, *Cuadernos del Sureste*, N  . 10, 2002.

- (2009): “El proyecto del puerto de Granadilla: excusas sin fundamento”, *Canarias24horas*, [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://canarias24horas.com/index.php/2009021761278/firmas/el-proyecto-del-puerto-de-granadilla-excusas-sin-fundamento.html>> [Consulta: 01-04-2009].
- (1992): “La preocupación por el medio ambiente en el pensamiento económico actual”, *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía: Economía y Medio Ambiente* n° 711.
- (2009): “Una burla a los argumentos de calidad. La debilidad de la justificación del puerto de Granadilla”, *Periódico Diagonal*, n° 97. 05 de mayo de 2009, Madrid. *Diagonal* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://diagonalperiodico.net/spip.php?article7406&var_recherche=federico%20aguilera%20klink> [Consulta: 01-04-2009].

DE CÓZAR-ESCALANTE, José Manuel (2004): “Defending local natural spaces. Environmental protection and new forms of knowledge production, The Eco-Social Studies Centre (CEES) in Tenerife, Canary Islands”, *Living Knowledge. Internacional Journal of Community Based Research*, n° 2, marzo 2004, publicación cuatrimestral del proyecto ISSNET, Alemania.

DE SANTA ANA, Mariano (ed.) (2004): *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, col. Torcusa, Fundación César Manrique, Lanzarote.

FRANCO, Orlando y Mariano DE SANTA ANA (eds.) (2009): *Paisaje y esfera pública*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Demarcación de Gran Canaria del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

MARGALEF, R. (1996): *Una ecología renovada a la medida de nuestros problemas*. Fundación César Manrique, Lanzarote.

MOREY, Miguel (1996): *Progresismo y medio ambiente en sistemas insulares*, Colección Cuadernos, Fundación César Manrique, Lanzarote.

BIBLIOGRAFÍA

- PÉREZ ALMODÓVAR, Ramón y José M. CASTELLANO GIL (2005): *El paraíso según Adán. Veinticinco años de caciquismo autonómico*, Editorial Taller de Comunicación, Tenerife, 2006.
- SABATÉ BEL, Fernando (2005): “La isla-continente que quisieron convertir en continente-isla”, en *Rincones del Atlántico*, nº. 2. *Rincones del Atlántico* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.rinconesdelatlantico.com/num2/islacontinente.html>> [Consulta: 23-03-2009].
- (2007): “Aceleración autoritaria o sosiego democrático: del tiempo del capital al tiempo de la ciudadanía”, *Calidad de la democracia y protección ambiental en Canarias*, Fundación César Manrique, Lanzarote.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Juan (ed.): *Toma de decisiones colectivas y política del suelo*, Colección Torcusa, Fundación César Manrique, Lanzarote,.
- VV. AA.: “Economía y ecología en Canarias: una aproximación”, *Revista de Estudios Regionales* nº 34, 1992.