

La imagen encantada. El desamparo de la mirada en la cultura contemporánea*

1. La imagen encantada

Hoy la definición aristotélica de las imágenes suena como una profecía: “las imágenes son como las cosas sensibles mismas, *excepto que no tienen materia*”. Extrañas entidades, dobles de mundo, sin mundo. Con ello Aristóteles anticipaba un tiempo en el que las imágenes se separarían de su suelo, un régimen visual capaz de inventar otro orden sobre la desolación de los referentes. ¿Hemos pensado qué implica un horizonte donde las imágenes se desprenden de su raigambre? Esta pregunta no se motiva ni en la reacción a una suerte de abstraccionismo generalizado, ni tampoco en una súplica iconofílica por un mundo figurativo. Es una interrogación que ayuda a ver el proceso de *extravío del mundo* de nuestras imágenes; la dinámica histórica en que disuelven, encubren y olvidan la urgencia de su sentido. La naturaleza semiótica de la imagen implica, de alguna manera, la separación de su referencia, porque al ser imágenes *no son* su modelo. Pero toda imagen, aún la más abstracta, puede movilizar el sentido, y al hacerlo pone a circular el mundo de su diseñador, la sustancia del tiempo de la que hablara Schleiermacher (1959). Pero nuestras imágenes resultan cada vez más horadadas, desnudas de pertenencia; nuestras imágenes alardean su orfandad y su lejanía. Se suponen neutras o autónomas, ya sin fuente, porque circulan vertiginosas por el tiempo global de las redes, por el tiempo abstracto de todo lo que es *al mismo tiempo*. ¿Qué significa, por ejemplo, esa necesidad imperiosa de nuestra iconografía por recolorar las cosas, por imponer una sintaxis sobre los espacios, por re-figurar las formas? En “El Sacrificio”, (Tarkovsky, 1983) Alexander recuerda la doble desesperanza, existencial y estética, de aquella ocasión de su infancia en que vio el jardín de su casa recortado y rehecho: las ramas de los árboles cercenadas, el pasto podado, las flores reordenadas. La nostalgia de Alexander provenía de una mirada extrañada ante el desarraigo del mundo, sentida por la violencia de su recomposición. Una mirada incierta ante una cultura que ha decidido enmarcar, trazar, urbanizar los bosques para diseñar jardines simétricos, auréticos, perfectamente icónicos; una cultura que inventa el ícono del jardín perfecto y entonces recorta todos los bosques para hacerlos a su semejanza (caminar por Montreal, por Houston o por Ginebra es como pasear en una postal, es, a veces, como habitar un escenario perfecto: el de la lisura de la pantalla).

Weber explicaba que la modernidad había comenzado con el *desencanto* del mundo: la extinción de los mitos de origen para la gestación de la autonomía, del hombre en su solitaria soberanía, sin dioses para dar sentido a su pasado, sin tradiciones para limitar sus alcances. Pero la modernidad produjo sus propios mitos, los del futuro, los del destino: la sociedad progresista, el socialismo, la sociedad libertaria. Descombes (1989) ha señalado que la modernidad constituye un proceso de sustitución de los mitos del pasado, enraizados; por los mitos aéreos del porvenir. Sin embargo, dichos mitos también se ahogaron. Lyotard atestigua el agotamiento de los metarrelatos, el desdibujamiento de las grandes utopías modernas. La modernidad parece experimentar así un doble desencanto: el del pasado y el del porvenir. Pero entre los escombros de esas utopías rotas, pululan los fragmentos de múltiples historias, desacralizadas, sin densidad, leves como diría Vattimo. Las mini-ficciones mediáticas, los micro-mitos, quizás las *ficciones* de mito, parecen ocupar el nuevo horizonte imaginario. Un mundo desierto de grandes cosmovisiones, árido de utopías pero saturado de pequeños relatos; nano-narrativas desfundamentadas y circunstanciales: filmes, publicidad, telenovelas. Entre las trizas de la narración se vivifica a su modo un nuevo reencantamiento, un refugio de la ilusión, la ilusión de la imagen sobre la desilusión del mundo. Así la historia cultural figura una ondulación encantamiento / desencanto, que ahora nos deja en un lugar desierto. Los micro-relatos posmodernos están *desencarnados* de sentido: en la saga del

tiempo no hacen raíz ni del pasado ni del porvenir. Se hayan atados al presente, sin escorzo ni perspectiva, obtusamente fijados a su instante. Cuando apuntalan al pasado realizan una cita desleída, como en el arte contemporáneo donde el *remake* sólo es un saqueo del tiempo que desgaja la continuidad y extrae el fragmento estilístico sin comprender un ápice la unidad espiritual, antropológica, que le subyace. Nuestro *remake* estético ha perdido el poder de la *subsunción* que soñara Hegel. Aunque nuestras sociedades proliferan en museos y el retro se multiplica en la arquitectura y la indumentaria, nuestra vida social extendida padece de amnesia, cada vez el pasado resulta menos significativo: los medios de comunicación y los mercados han contribuido notoriamente al olvido. El objeto técnico es doblemente aséptico: porque nuestros objetos son desechables, y con su eliminación pragmática se destruye la significación de la experiencia vivida, de las relaciones humanas, de los momentos históricos que vinculamos con ellos. Es difícil fijar recuerdos en lo que se construye para ser eliminado. Por otra parte sin manos humanas para producirlo, también se halla rota la huella histórica, la continuidad cultural de la tradición que ha llegado ha dicho objeto. La producción maquínica obscurece el soporte histórico de su producción. Los medios de comunicación, por su parte, convocan la paradoja sobreinformación / olvido. Ante el exceso de datos que circunda y asedia la vida humana, experimentamos una especie de colapso, una dificultad en la decantación del sentido propia de aquellos pueblos con rumbo que hemos olvidado. Los *mass media* nos han acostumbrado, como ha señalado Augé, a un ritmo sincopado: saturan el ambiente con una información pregnante (una catástrofe, una insurgencia social, una guerra), que parece abarcarlo todo; pero después, con la misma celeridad con que atiborraron el mundo, desaparecen la información, como un banco de niebla que se extingue, para abrir paso a una nueva nube. Huyssens (1996) ha llamado a los *mass media* “máquinas de producir presente”, pero su descripción sirve para toda nuestra tecnología, porque el presente que producimos es cada vez más exiguo: en la informática el presente es sólo lo inmediato, y como todo parece pender ahora de la ciber-electrónica, hemos perdido la serenidad del presente. Nuestro presente podría ser más rico, en duraciones más largas, pero el marketing y la tecnocracia (ambas tienen una misma racionalidad de fondo) lo han constreñido a lo inmediato. Quizás es cierto que nos encontramos en la más hiperdensa cultura informativa de la historia técnica de occidente, pero también es verdad, como señala Augé, que el riesgo del exceso de datos es el olvido: porque hasta el más poderoso supercomputador se sobrecarga y se inmoviliza. De nada sirve el maremágnum de datos sin hilos de Ariadna, sin rutas de Odiseo. No viene al caso tener cada vez más datos, para indigestarse en ellos, para extraviarse. Necesitamos un principio de decantación, de destilación para llegar a lo importante, a lo que vale, y eso sólo lo da un presente más amplio, es decir, un presente generoso con el tiempo, un presente que incluye sobre sí la región crucial y viva del pasado. Solo un pasado cierto, reconocido serenamente, permite iluminar el presente porque entonces forma parte de él. ¿Porqué hemos decidido cortar el límite del presente tan cerca de la inmediata huella que dejan nuestros pies en el camino? (quizás porque nuestros pies ya no lo trazan), ¿desde cuando comenzamos a despreciar o a temer a nuestros ancestros, al punto de ponerlos más allá de la línea del presente?, ¿desde cuando hemos decidido expulsar el pasado del *aquí* y el *ahora*? Huyssens ha señalado que debemos atender el deseo de pasado de nuestras sociedades; pero no basta con eso, requerimos rebasar la recuperación fragmentaria e ilusa del *remake* estético, y alcanzar la recapitulación viva que permite su germinación en el porvenir.

En la otra punta del arco temporal, en el futuro, el sentido ha devenido meta, directriz pragmática, el remedo de mito propio de una sociedad que mayoritariamente sólo advierte lo inmediato. De plantearnos la sociedad posible, la realidad comunitaria, el encuentro genuino entre lo colectivo y lo singular; de interrogarnos por el sentido, por el camino ético y cósmico de la existencia humana, hemos pasado a las metas, a los objetivos pragmáticos: conseguir una casa, comprar un coche, conocer lugares turísticos. ¿Qué porvenir humano es el que se gesta cuando, estando en el

límite de la existencia –como estamos ahora, cuando de seguir al mismo ritmo de destrucción ecológica y depredación energética, nos quedan pocos años de vida sobre la Tierra-, sólo pensamos en las cosas cercanas, en lo que ocurrirá mañana?. Así como nuestro presente se ha empobrecido de pasado, nuestro futuro se halla dissociado del presente. Nuestro presente tiene poco futuro, hemos puesto la línea del porvenir apenas delante de nosotros. No es equívoco pensar que el futuro se plantea hoy, básicamente para las élites económicas planetarias, las únicas con posibilidad de programar a largo plazo. La mayor parte de nuestras sociedades no sabe si tendrá posibilidades de sobrevivir al año siguiente. Los jirones de utopía resultan insulares. Nos faltan rutas para conectar las pocas utopías que quedan con el ahora. No es extraño entonces que nuestra producción estética sólo apele al pasado. Así nuestro reencantamiento es torvo, romo, sin raíces, y fundamentalmente icónico. Un iconismo des-filiado. Regresamos a Aristóteles: una imagen sin compromiso con el mundo. Más bien es el mundo el que ahora resulta comprometido con la imagen. Organizaciones, gobiernos y empresas, resultan invirtiendo parte sustancial de sus capitales y energías en la representación de sí que buscan presentar al horizonte público. Los “asesores de imagen” guían los cursos sociales y humanos de los políticos y los líderes. Su ser se define de cabo a rabo por las estrategias estético-mercadológicas que la retórica de la imagen impone entre las elites económicas y políticas. Pero también la “retórica de la imagen” se apodera del mundo de la producción: el diseño exterior-estético de los objetos resulta más crucial que su especificidad mecánica o electrónica. Antes de introducir un nuevo automóvil, una marca de computadoras o refrescos al mercado, es necesario diseñar su imagen: producir su retórica icónica. Si su diferencial sígnico valida el producto entonces viene al caso la construcción de su singularidad física y mecánica. En el mercado contemporáneo producir un objeto en la ceguera de su retórica icónica es un suicidio. Esta es la enseñanza que sacan y proyectan los “asesores de imagen”, esos extraños inventos de la modernidad tardía, esas empresas de ingeniería de la personalidad que vienen decretando que el fantasma constituye el corazón del mundo. La esencia del individuo es su apariencia. Nada más que vestido, impecabilidad indumentaria, postura perfecta para caminar y sentarse, limpieza quirúrgica en el habla, incluso corrección en los comportamientos con los otros. Nuestra sociedad ha propiciado que los “asesores de imagen” conviertan la totalidad del individuo en su indumentaria, en su superficie. Son los nuevos terapeutas, los nuevos guías. Occidente inventa por fin el shamán que le corresponde: un visionario sin alcances, un guía sin proyecto. Trayectorias sociales calculadas sobre la domesticación del quehacer y del sentimiento. Ingeniería que invita a la producción de una suerte de ser ornamental. Nueva y falsa ontología: personas hipercorrectas por lo vacías, cáscaras de ser, hilvanados de apariencias articulando la nada. Ingeniería que embona perfectamente con la racionalidad mercantil del capitalismo, con la degradación de las personas a rutinas maquínicas programáticas.

Nuestra imagen parece un soberano, impone su propio mundo, y con ello marca una soledad, una gran soledad de imágenes: ¿podría emerger esa sociedad de imágenes sin hombres?, ¿esas efigies de ser hablando unas con otras, en un diálogo de sordos?, ¿esos retratos de ciudades y bosques, de personajes inexistentes, ya sin mundo, pura acuarela de fotogramas y video-contactos? El cyberpunk ya imaginó ese mundo y apuesta decididamente por él, como la única forma de existencia posible. Un torrente central de la filosofía posmoderna anuncia que vamos necesariamente hacia el simulacro, donde se proyectará el campo del ser cibernético. Se concita así una suerte de “superación del cuerpo”, una sustitución de los músculos y la carne por las ondas corporales. Flujos de información que llevarán el patrón cárnico, cuerpo eléctrico que despierta la cibersexualidad, la ciber socialidad, la cibercultura. El ciber ser no es un escenario literario, porque la investigación y la inversión en los laboratorios de teledildónica hacen patente su facticidad. Los ingenieros de la “experiencia corporal” señalan que la transmisión a distancia de las sensaciones se va constituyendo en el más rentable campo de los negocios. Ya no se trata sólo de los guantes y los cascos de simulación virtual, sino de

la invención de un nuevo escenario ontológico definido por la fusión de la “piel artificial”, y las “redes neurales” (aquel horizonte donde se hace posible la confusión prima: no saber si nuestro interlocutor es una máquina o una persona). Quizás nos hallamos a las puertas de un severo replanteamiento de la cuestión psicológica, antropológica y social más importante de la humanidad: el problema de la alteridad. Si el alter puede producirse artificialmente, o si podemos acceder a una imagen estilizada y reformada del otro, entonces el principio de la constitución de la individualidad y de la colectividad podría colapsarse. Hegel nos enseñó que la verdadera otredad es la que nos interroga, la que compromete nuestros deseos, la que nos pide ir más allá de nuestras creencias y nuestros sentimientos más fijos. La otredad auténtica cuestiona nuestro ser, nuestros hábitos y expectativas, re-figura las imágenes y redefine las creencias; la alteridad auténtica nos obliga a caminar porque con ella buscamos rebasar la soledad del ser, porque constituye la posibilidad del encuentro mediante el entendimiento. El otro real es torvo, difícil. Convivir con él es un desafío, porque nos exige negociar, llegar a puntos comunes, porque pone límites a lo que somos. La otredad genuina exige una errancia, un itinerario existencial en el que nos transformamos. La alteridad eléctrica es un artificio de ser que inventamos para auto-engañarnos, para complacer dulzonamente nuestras convenciones, terquedades y mismidades: con él reiteramos el *habitus*, regresamos sin cambio alguno sobre lo que fuimos. Es quizás, una suprema forma de autocompasión y de abandono a nuestras oquedades. La relación con él es en realidad una desolada espiral en la mismidad. En esas condiciones el ser se inestabiliza y vulnera. En contraste con Sartre, Deleuze ha mostrado que el otro no pende de nuestra mirada, como ocurre con el clon virtual. El otro es quien hace posible nuestra mirada, y también quien define, en un sentido profundo, nuestro horizonte perceptivo. El otro no es un espejismo o un artificio, porque ocupa un lugar en el mundo, digamos, porque pone un mundo ante nosotros. Deleuze señala con lucidez que el otro muestra cosas que no percibimos, regiones, historias, otros individuos que existen y prevalecen aunque no podamos verlos y tocarlos (1968 y 1969). La otredad sustenta el mundo más allá de nosotros, permite que nos separemos de nuestro ombligo. El otro señala experiencias y sentidos, territorios ignotos que no comprendemos, pero a los cuales podemos arribar. Incluso el otro valida universos de sentido y de experiencia inaccesibles para nosotros, que sin embargo pueblan la vida con una riqueza que la anima y dimensiona. El mundo es pletórico y vasto con la presencia del otro; pero sin él, es sombrío y triste, brutal y crudo. Con el fin del otro se extermina lo posible. El otro es la presencia que anuncia el nuevo mundo, las alternativas vitales. Amar al otro es encender el mundo que con él se anima, es acercarse a una mirada y un pensamiento que vivifican la diferencia. Una existencia sin más gregaridad que la multitud de programas emulando seres es progresivamente devastadora: porque poco a poco extingue la fuente del sentido.

La inocente utopía cyberpunk de la reinstalación del cuerpo primero en las claves biomecánicas del cyborg, y después su reconversión total y radical en cuerpos-información (esa fantasía de desechar la carne para recuperar sólo la información cerebral y hacerla recorrer, libre, como ángeles en las redes), es en realidad la expresión agónica de generaciones humanas con una profunda desilusión de su propio cuerpo. El deseo del cuerpo puro, no agobiado por el cansancio, las limitaciones, incluso por los deseos; es en el fondo una nostalgia cultural que al buscar la evanescencia cárnica niega su realidad témpica. Para una mirada hermenéutica se trata de un acto de fantasía pueril, una suerte de niñería expresada en el juego típicamente occidental del superhéroe; esa semántica tan arraigada en parte de los mitos de la cultura masiva norteamericana que inventa los superhéroes y cree fervientemente en su existencia. Esa cultura que ha degenerado los héroes profundos y clásicos en la naturaleza enajenada, veleidosa y sanguínea de los superhéroes de Hollywood. Candidez terrible que no proviene de la imposibilidad para crearlos (porque la técnica los hace posibles) sino del flagrante desconocimiento de sus implicaciones, de la incapacidad para comprender su

significado. Inocencia temible de una cultura que los impuesta sobre sí y produce la sangrienta paradoja de héroes macabros masacrando naciones y destruyendo pueblos. Aún recordamos el pavoroso relato de algunos soldados norteamericanos que participaron en la invasión a Irak sobre su método de combate: a bordo de un tanque, con dos poderosos audífonos pegados a los oídos, escuchaban música metalera al máximo volumen, mientras disparaban a los enemigos y a veces a los civiles, como si estuvieran en un videojuego, ¿es posible un héroe más decadente?

El cuerpo eléctrico es también la inquietante expresión de una civilización que ha producido un movimiento social rencoroso de sí mismo; personas renegando de su carne, de sus huesos, repudiando su ser porque la regla hipertécnica los deja siempre en desventaja. La idolatría neo-cárnica es también la manifestación del sentimiento de pérdida y de vergüenza por lo que se es. Freud diría que el despecho del propio cuerpo es la forma más literal de autocompasión y desestimación de sí mismo. Es también quizás la más radical impronta del capitalismo corpóreo, ya no la aspiración mediática por el cuerpo famélico de la Top Model o del cuerpo brutal del físico-culturista, sino la aspiración más remota (especialmente para los pobres del mundo) de los brazos y piernas biomecánicas o los apéndices encefálicos. Una tendencia que en clave visual significa también rechazar nuestros árboles, nuestros ríos o nuestras veredas. El mundo que no remontó el industrialismo, ahora lo mejorará la era digital: si no logramos sustituir todos los árboles porque descubrimos tardíamente que algo pasaba cuando los arrancábamos, ahora será rediseñado por las imágenes: una gran acuarela planetaria de redes icónicas y figuraciones emulando un mundo de bosques sobre el desierto muerto. Una gran fantasía tecnocrática que pulula por la cultura contemporánea: viviremos en el mundo de las comunicaciones, dónde sólo tendremos que vérnoslas con el escenario elegido a voluntad de las redes virtuales. Fantasía cristalizada en la gran paradoja hipercomunicación / incomunicación de la “sociedad de los flujos”. Es un lugar común decir que con las redes informáticas casi todas las personas del mundo pueden estar en contacto entre sí. Pero también asistimos a la mayor posibilidad de aislamiento que hayamos conocido: potencialmente las redes permiten realizar y afrontar casi todas las actividades, urgencias y necesidades, con un mínimo de contacto humano no-mediado (el teletrabajo, la educación virtual, la diversión electrónica, el cybersexo). Los japoneses han inventado un término cuyo sentido es inquietante: los *Otaku*. Con él refieren aquellos jóvenes que se recluyen durante meses en su habitación y prácticamente no son vistos ni por parientes ni por amigos cercanos. Con una computadora en conexión a Internet, un refrigerador, un horno de microondas y música electrónica, hibernan en una suerte de burbuja eléctrica en la que parecen tenerlo todo. Un gran útero cibernético, donde yacen aislados en la mayor hipercomunicación. La cuestión es que dicho aislamiento hipercomunicado es bastante infeliz, porque el diagnóstico de depresión y soledad parece casi asociado a su experiencia, y la dinámica de la burbuja virtual desemboca de una u otra manera en la inestabilidad y la incertidumbre existencial.

El profundo saber indígena de nuestro continente, nos anunció, en múltiples voces —*emberás, wayús, inuít, kollás*—, la desorientación de este momento, la ficción realizada de la tierra como una aldea pequeña y agotada. Nuestra equívoca idea de un destino en las cavernas cibernéticas para poder sobrevivir. Creemos que nuestros pobres mapas, que nuestras ciudades de caricatura virtual describen y constituyen el reemplazo de la insondable complejidad de un universo extenso y misterioso. Ante la mirada de los Haida somos infantes morales que suponemos que la foto de un oso reemplaza el esplendor irreductible de su naturaleza, o que una simulación virtual de las montañas logra resumir una integridad que nunca será sintética. Es tiempo quizás de remirar críticamente a MacLuhan, y de interrogarnos por la certidumbre del mundo como aldea, de revisar la dogmática asunción de que los trazos virtuales y electrónicos achican el mundo y acercan las cosas. ¿Estamos más cerca, o vivimos la ficción de estar más cerca?, ¿con nosotros

se encuentran todos esos pueblos remotos que ahora tocamos en las redes, a través de la figuración que las páginas electrónicas nos entregan?, ¿es el mundo este territorio de interconexiones electrónicas y simulaciones virtuales?, ¿es el mundo este escenario que llama Castells el “espacio de los flujos”? Más allá y más acá del espacio de los flujos cerca del 80% de la población rural de los países pobres del mundo se ve obligada a caminar de 2 a 3 kilómetros diarios para acopiar la madera necesaria para cocinar, allí no hay energía eléctrica, ni teléfonos, ni computadoras. Ese sin duda también es el mundo y estas personas también son parte de la humanidad. Pero no sólo es eso lo que la sabiduría raizal amerindia nos advierte, es quizás algo más esencial que se escapa a la racionalidad instrumental, algo ilegible para la lógica científica y técnica que ha producido la acuarela cibernética. Esa sabiduría añosa que dice que un árbol es más que una organización de nitrógeno y carbono, y que esa naturaleza profunda se deshace en el doble eléctrico. Los *shuar* insisten que cada árbol y animal tiene su espíritu, y cada fenómeno de la naturaleza tiene un significado profundo. Ese conocimiento que nos recuerda que por más perfecta que sea la sensación holística de los sistemas de inmersión, el agua virtual no puede beberse, y la ficción de su abundancia resuena sobre el fondo inequívoco de que el agua viva se está agotando.

El extravío de la asunción posmoderna de la imagen se haya en la confusión entre la declaración baudrillana del vaciamiento icónico del mundo, con el vaciamiento del mundo. Los *tayronas* nos dirán que dicha inanidad es un espejismo, el resultado de una mirada incapaz de advertir su fondo. Baudrillard interpreta la metáfora de Borges sobre la toma del territorio por el mapa como una ontología irrecuperable, como un destino terminal del sentido. El maestro de la retórica filosófica, comete un error de retórica: lee la metáfora de Borges literalmente. Asistimos, en un balance transversal, al estado histórico en que tendemos a renunciar al fondo de la imagen para quedarnos con la imagen. Agotamiento del asombro icónico, desarticulación de las imágenes como lenguajes para nombrar e interrogar lo crucial. El asombro nuestro es el de la superficie, nos asombran los récords de Ripley, los efectos especiales en las películas, los choques, las fragmentaciones dentellantes, el vértigo de cámaras, ¿qué clase de asombro es ése? Nuestra cultura visual se encuentra dominada por la *semiótica de la exacerbación*: lo que importa es la máxima visibilidad, el seguimiento paso a paso del detalle, la hiperrealidad de lo extraordinario. Lo inimaginable es la lógica ordinaria del cine y del video, lo esperado es lo extraordinario, y de tanto reiterarse resulta totalmente imaginable. Las mega-producciones de Hollywood se hayan exigidas por el exceso técnico, porque esperamos siempre el efecto extraordinario. Hemos perdido la sutileza interpretativa, ahora necesitamos ver descompuesto y en *ralenti* cada uno de los momentos del desgajamiento, del choque, grano por grano de la superficie, vértigo de acciones e hiperrealidad descriptiva en una frenética del movimiento visual. Quizás producimos imágenes mutiladas, desilusionadas. La misma vacuidad del detalle totalmente realista del museo de cera a la máxima potencia, deshaciendo toda la profundidad de la ilusión. Semiótica de la exacerbación que desconoce el poder significativo de la alusión, de la metáfora, del lapso, del terreno sin nombre. No hay ilusión genuina sin vacío, sin espacios en blanco. No hay ilusión genuina sin silencio. Pero este exceso de realismo quizás muestra una extraña forma de *temer los símbolos*. Semiótica que teme los símbolos y ama los efectos, porque el efecto es un trastocamiento circunstancial y epidérmico, un rompimiento momentáneo, un develamiento que no muestra nada, sólo impacto instantáneo que no compromete nada crucial. En contraste, los símbolos sólo insinúan, no sacuden golpeándonos el rostro, ni paralizan motrizmente, exigen una agudeza de mirada, una sutileza espiritual. El efecto busca lo literal por su vacío, los símbolos buscan lo sutil por su profundidad. Los símbolos señalan con un ligero trazo una realidad que nos interroga, que nos “punza” decía Roland Barthes. Nos involucran en el sentido más crucial porque comprometen nuestro origen y reclaman nuestro destino, porque interrogan nuestro no-lugar o nuestro sitio en este mundo. La semiótica de la exacerbación, vociferante, deja todo en

el mismo lugar de las imágenes: no mueve un milímetro las cosas porque todo lo satura, es el detenimiento, la fijeza de lo absolutamente conocido. La sobresaturación hiperrealista sella el campo, impide el silencio y con ello cancela el ámbito del secreto y del asombro. En el fondo el efecto (mecánico o neo-cárnico) es sólo una tautología, una repetición sobre lo mismo. Wittgenstein nos enseñó que la tautología deja inmune el campo lógico, o quizás mejor, deja quieto el mundo, porque no agrega en él un ápice de sentido. En tanto que opuesto de los símbolos, el efecto hiperreal es la negación del signo: busca tan sordamente la réplica de las cosas que pone en retirada la fuerza del sentido. Nuestra imagen mediática responde a eso que Heidegger llamó el “olvido del ser”: la renuncia a escuchar más allá del ruido electrónico, la sordera ante la palabra de un mundo que desconocemos y que hemos velado con nuestras obsesiones y nuestros miedos. Nuestras imágenes han renunciado a lo insondable, a señalar lo no mostrable. Atrapadas en la minuciosa descripción de lo visible han perdido la fuerza de indicar lo invisible, y así han deshecho su contacto con el mundo, han perdido el oído y ya no resuena en ellas más que su propia maquinaria. Nuestras imágenes ya no buscan aprehender lo inaprensible porque hoy todo quiere mostrarse, enfáticamente busca ser visto, visibilizarse en el horizonte mediático. ¿Qué de significativo puede presentar una imagen, cuando el mundo entero se precipita a los exhibidores y los anaqueles? Padecemos un exceso de exposición: nuestra ansiedad ostentativa deshace el centro y la fuerza propia de las cosas. Cuando todo se produce y se encamina sólo para exhibirse, pierde su propio centro, porque se haya al gairete de la superficie, es un montaje para la veleidad de la mirada. La imagen genuina es reveladora, nos enseña lo que no puede verse, advierte el enigma del mundo y la incertidumbre del tiempo. Pero nuestro mundo odia el misterio y el silencio; apasionado por el escándalo todo lo hace promocionable. En el mundo laboral y comunicativo se admira a aquellos que “saben venderse”; es decir, aquellos que hacen de cada uno de sus actos un aparador, un mostrador que cosifica sus movimientos, sus destrezas; que mercantiliza su inteligencia y su sensibilidad, que vuelve puro efecto lo que era ontología. Lo mostrado en este inmenso exhibidor global en que se ha convertido el mundo, no son ya los elementos, los individuos; ya no son los seres sino su espejismo, el resultado de su desarraigo: girones de mundo que devienen objetos. La publicidad nos acostumbra a ver las personas como adornos de las cosas, ilustraciones de los productos. En un mundo de objetos producidos por la lógica de la mercancía, todo deviene mostrable y tangible por su nominación publicitaria. El dibujo mayoritario de la experiencia se haya tejido entre las icónicas mediáticas, donde los objetos son el actante-sujeto, y los seres humanos somos las adyacencias; la legitimidad humana está dada por el objeto al que acompaña. A veces parecemos una huella de los objetos del mundo: los coches, los vestidos, los celulares... una mirada inocente vería que estamos armados por los objetos, por el objeto técnico: en nuestras cámaras fotográficas, en nuestros computadores, en nuestros videos, en nuestra ropa y nuestros coches. Vale la pena hacer una pregunta primaria: ¿hacemos los objetos?, ¿o los seres humanos resultamos una progresiva hechura de las cosas? Ergonomía inversa: no cosas y espacios construidos a las proporciones humanas, sino humanos diseñados a las proporciones de las cosas. ¿En qué momento permitimos que nuestra relación creativa con el mundo se disolviera, y resultáramos una segregación de los objetos? El triunfo del capitalismo: la producción de un mundo de cosas que progresivamente cosifican a sus productores. Quizás se anuncia una segunda lectura de la parábola hegeliana: no el trabajo del siervo para humanizar la naturaleza y recuperar el mundo de las manos del amo, sino la acción técnica de las cosas sobre los siervos y los señores que termina por convertirlos a todos en cosas sobre un mundo desolado y eléctrico. No es casual que los sueños de la sociedad tecnocrática sean los de convertir las personas en máquinas: el sueño cyborg es una metáfora realista, que se inició con la visión de Henry Ford al inventar un automóvil para cada persona, para ponernos un cascarón mecánico que nos representase y fuese nuestra extensión neo-cárnica sobre el mundo. No es gratuito tampoco que el automóvil haya proliferado con tal éxito por todo el

planeta, con independencia del contexto político o económico que reframos: porque los automóviles no sólo son habitáculos físicos de las personas, sino también sus proyecciones simbólico-existenciales. En los países ricos las personas buscan cambiar su coche con el año, aunque el viejo funcione perfectamente. El automóvil nuevo es la parte de su cuerpo que puede ser cambiante, que se renueva según las exigencias estético-comerciales del momento, que está siempre a la altura de la falacia de moda. La raída y endeble personalidad se renueva en el automóvil. Por eso las personas más triviales y veleidosas se vuelven de repente rapaces y agresivas al volante. Vociferan, insultan, se pelean un metro de asfalto como si fuesen bestias. El automóvil permite poner en juego esa dualidad existencial: la violencia del menosprecio propio y la vanidad artificial de ser.

En ese escenario las imágenes que tenemos en realidad no ponen a dialogar a las personas, sino a las cosas. Una interminable publicidad, donde un anuncio replica otro, donde el fantasma de ser se carea y espejea sobre el otro: la sociedad de los actores. Nuestros actores ya no experimentan la dialéctica sustancial entre el actor y el personaje. Todo actor genuino vivía en sí un drama profundo. Nuestros actores mediáticos son felizmente indolentes: su plasticidad proviene de la levedad de vivir sólo en la pantalla. Porque su mundo se vuelve una extensión de ella, y la televisión se asegura de que así sea. La profusión de programas televisivos sobre la farándula constituye el nuevo signo mediático: la televisión hablando de la televisión, un circuito de narcisismo que lo envuelve todo y asegura que el sistema audiovisual sea una cinta de moebius. El gran interlocutor humano en nuestro horizonte comunicativo, no es el alter, es el objeto técnico. ¿Qué clase de interlocución es esa?

2. Tiempo extraviado

La sociedad contemporánea no parece dar tiempo a las imágenes. Producimos imágenes con una asombrosa precipitación; queremos cubrirlo todo, figurarlo todo, y esto trae consecuencias: el abaratamiento icónico, la reducción casi a cero de su valor, la volatilización de la imagen para nuestra experiencia, para recobrar su lugar, para retornar su puesto revelador e indicador. Hemos perdido, digamos, la lentitud de las imágenes y con ella su sabiduría. En contrapartida podríamos imaginar una imagen serena, que surgiese de la progresiva sedimentación, del acopio de la memoria, una imagen resultante de la decantación de la mirada y del lenguaje. Pero nuestro desbocado afán icónico ignora cuestiones fundamentales: por una parte, que la pertenencia no es electiva, aunque tengamos la ficción tecnológica de borrar el pasado inscrito en nosotros y resignarlo. Del pasado surgimos, resultamos formados en él. Podemos figurarlo de una u otra manera, (incluso nuestras figuraciones pueden ser tan espléndidas y pregnantes que actuarán sobre lo que somos) pero siempre estará presente eso que Gadamer llamó la “historia efectual”, esa potencia del tiempo que actúa sobre el intérprete, sobre el ser, y de la cual éste no logra nunca dar cuenta clara. El inconciente del tiempo, podríamos decir. Por otro lado, las imágenes genuinas dependen de los sueños, y los sueños significativos se enlazan con lo comunitario en eso que Campbell llamaba el “mito como sueño colectivo” (1992 y 1993). La imagen genuina no se halla suspendida ni horadada, porque se liga doblemente con el tiempo: con su origen témpico y con su sueño de destino. Pero nuestras ficciones de imagen resultan cada vez más desoladas de pertenencia, en ellas sólo queda la semiótica de la exacerbación: el deslumbramiento de la vorágine de figuras y sintaxis vertiginosas, luminosidad efectual pero ceguera esencial. Quizás nuestras imágenes contemporáneas se caracterizan por la producción de la ceguera, por el cercenamiento del ser y el desarraigo del sentido. Pero no se trata de la ceguera profunda, de aquella que guarda la ausencia de luz en el silencio de imagen para ver hacia adentro, hasta encontrar el centro, para reconocer lo fundamental frente a lo accesorio. Quizás hay dos tipos de ceguera: aquella que permite

mirar lo sustancial, reconocer las formas primordiales; y aquella que se desboca sobre la epidermis; aquella ceguera mediática que se produce no en la ausencia de imágenes sino en su exceso, en su vorágine. La violencia de la ceguera, como la violencia de la imagen. La imagen que se superpone donde habría de permanecer el silencio, la quietud de color, la simpleza de la forma. ¿Dónde encontraremos, en la geografía posmoderna, un lugar para el reposo de los ojos, un recinto vaciado de íconos y efectos? Ante la violencia de su saturación la búsqueda de la ceguera como tarea política, como tarea ética y humana de la sociedad del futuro.

3. La mirada perdida

¿Hay tiempo entre la mirada y la imagen?, ¿tenemos posibilidad de dar una distancia, de imponer un intervalo?, ¿la sociedad contemporánea se permite ese *lapsus* ante la imagen? Al parecer cada vez tenemos menos posibilidad de ese respiro, la imagen se impregna vertiginosa deshaciendo la distancia, impidiendo el tramo, cancelando quizás, el silencio de visión. Merleau-Ponty nos enseñó que los objetos, para nosotros seres tópicos, no aparecen en el espacio sino en el tiempo. En la curva tóptica de nuestra existencia-percepción las cosas figuran y desaparecen bajo nuestro propio movimiento. Tenemos un arco de relieves, de luces en la que vamos sacando las cosas de la penumbra y las hacemos resplandecer, para de nuevo, quizás, reconocer que hay zonas oscuras a las que no accedemos. Nos hallamos ante el mundo como trayecto. La imagen es entonces un acontecimiento antropológico, una invención cultural en la que los objetos se recolocan en el espacio, ya no en el tiempo. Quizás el objeto en el espacio es la gran invención de la imagen. Pero en la imagen hay todavía un rasgo de ese tiempo, o quizás una forma rústica del objeto en el tiempo, porque los objetos fijados en ella se coagulan. La huella del tiempo es sin duda la que deja la mirada que la ha producido, y aquella que la mira. Sin esas presencias, todo en la imagen está paralizado. Esto es algo de crucial importancia, y es algo que quizás hemos comprendido poco, porque nos hemos quedado con su implicación semiótica (como ha hecho la estética de la recepción o la semiótica de la fruición), pero no hemos comprendido su implicación existencial y ética: sin las miradas que se encuentran, la imagen está muerta. Una cultura de imágenes sin encuentro produce una invalidez icónica, una inhabilidad simbólica. Una cultura que desconoce la temporalidad social y existencial de las imágenes, termina por abstraerlas y petrificarlas. Toda imagen ha de hablarnos de un mundo, de un rostro que en ella ha fijado su mirada, no importa que tan abstracta o figurativa sea. Mirar una imagen es mirar una mirada, esta es otra cuestión que también hemos olvidado, porque vemos la imagen sin la mirada que le es consustancial. Cuando efectivamente miramos la mirada, podemos advertir su sentido, el sentido de esa mirada. Quizás no hay lugar más idóneo para la identidad que esa posibilidad de reconocer en la intensidad del mirar del otro, el sentido o el extravío que la constituyen. La mirada se vuelve sólo ojo, forma coloreada, pupila, fantasma, cuando lo que se ha perdido es precisamente la dirección y la intensidad del ver. En realidad eso es lo que inquieta en la cosmética, en la hiperabundancia de rostros fotografiados por la publicidad en nuestra cultura: esa multiplicidad de ojos sin mirada. Una tarea sustancial del arte plástico es la de buscar la mirada, no sólo en los rostros humanos, también en la naturaleza y en los objetos: la mirada o su desaparición. No es ocioso preguntarse si tenemos civilizaciones donde los objetos muestran una forma de mirar, esta es la contraparte posible del mundo de la publicidad, de la sobreabundancia de objetos como centro de lo humano. Quizás allí está una ruta de re-humanización de los objetos. Paul Klee decía “son los objetos mismos los que me miran”.

Ese poder de la mirada para ponernos cerca del sentido de la mirada del otro, es, por supuesto, también la potencia de acercarnos a su ser, a su lugar en el tiempo, a sus preguntas y sus certidumbres, a sus pasiones y sus inquietudes;

podríamos decir, hermenéuticamente, que la mirada permite “fusionarnos” con otro. El asunto con nuestra civilización es que ha inventado la manera de simular esa cercanía. Los *mass media* han producido, quizás, la más monumental falacia de familiaridad humana que la sociedad haya conocido. Artistas, conductores, políticos presentados como cercanos, mano con mano, ojos en mis ojos, palabras en mis oídos. Son mis amigos, mis parientes, hermanos de la misma catástrofe, aliados del mismo optimismo, de la celebración común. Pero no sólo eso, también, a veces, muchas veces, la falacia de acceder a la intimidad de las personas tras la oscura transparencia mediática, se traslada a los pueblos y las identidades: hemos visto tantas veces las imágenes de Ruanda o de Guatemala, y cada vez resulta más inquietante la sensación que dejan de conocer a esos pueblos, la sensación de que sabemos quienes son y palpamos su espíritu, de que estamos con ellos, y al verlos, nos compenetramos.

4. El silencio

No podemos dejar de preguntarnos lo que implica la tendencia al rompimiento de la imagen con la sonoridad. Y dicho rompimiento no refiere a una forma rústica y evidente de separación, sino a la disociación simbólica: hay imágenes, hay pinturas capaces de dar cuenta del sonido del mundo que allí ponen a prueba, hay retratos que muestran la voz de sus fotografiados, y también hay filmes, grandilocuentes en su banda acústica pero que no resuenan nada, que destruyen la sonoridad. Son filmes ruidosamente mudos, y a veces sordos, que degradan la palabra. Se trata del sometimiento del sonido a la imagen, la esclavización de la palabra en pro del sobresalto icónico. Otra cara de la semiótica de la exacerbación. Nuestra tendencia cultural dominante, nuestra mediatización mayoritaria, no parece hermanar la imagen con la sonoridad. Quizás hemos perdido esa maestría de Tarkovsky para poner en diálogo la imagen con el audio. Proliferan las imágenes rodeadas de sonidos, añadidas, suplementadas de lenguaje como diría Derrida. Pero esta inversión, este descentramiento de la palabra, es también el descentramiento del silencio: cuando el sonido y el lenguaje sólo orbitan las imágenes, el silencio perece, y con él su espacio concomitante, su posibilidad de no-hablar, de comenzar a escuchar. Heidegger reclamaba enfáticamente: ¡ya dejemos de hablar!, escuchemos un poco antes de proseguir. Nosotros podríamos decir: ¡ya, dejemos las imágenes, reposemos la vista, regresemos a la naturaleza de la mirada: los colores del mundo antes de colorear, las formas de los objetos antes de moldearlas: ¿porqué no puede ser piedra la piedra y fuego el fuego? Los kunas preguntaban ¿porqué tendrían los hermanitos menores que rebautizar los árboles o reinventar el agua? Hace poco los *mass media* informaron de la invención de líquidos que no mojan.

Vale la pena regresar al silencio visual, quizás hallemos una ruta renovada para reencontrar el sentido de las imágenes. Ese sentido que aflora cuando miramos con respeto las otras icónicas, esas que la obsesión globalizante busca neutralizar, sea para negarlas o para desnaturalizarlas.

(Footnotes)

* Conferencia presentada por el doctor Lizarazo en el Primer Seminario de Interpretaciones Icónicas el 17 de noviembre de 2005 en la Galería Metropolitana (México, Distrito Federal). Evento organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Dirección General de Televisión Educativa.