

El jardín de imágenes que se bifurcan

Por Diego Lizarazo Arias

1. Comenzaba el Siglo XX cuando Franz Boas, el patriarca de la antropología relativista, experimentó una ruptura capital en sus creencias iconográficas. La relatividad de las culturas alcanzaba un fondo más radical del que hubo imaginado. Boas entró en contacto con múltiples mundos indígenas de norteamérica, pero fue su experiencia con los Haida la que recolocó más enfáticamente su mirada sobre las imágenes. Como parte de un experimento etnográfico, utilizó diversas fotografías de los osos que los haida conocían en su mundo. Pero el experimento se truncó en el preludio: los haida veían con desden esos objetos que Boas identificaba como testimonios. Las fotografías no les revelaban la figura del oso, y parecían tener dificultad para aceptar, si quiera, que lo allí figurado fuesen animales. Quizás la doble persistencia del antropólogo y del colonizador logró con el tiempo que la mirada indígena comenzara a reconocer formas animales en esas manchas que cubrían el grueso papel fotosensible. Pero la táctica de ingreso al horizonte icónico haida implicó un nuevo tropiezo: las representaciones les parecían *indignas* e incluso *inadmisibles*. Creyente ya de que las formas de representación iconográficas se hallaban lejos de la transparencia, y que, cada cultura construye sus sistemas figurativos (eso que muchos años después sostendrían Gombrich, Eco o Goodman), sospechó que algo más pasaba en la experiencia visual que la comunidad haida le proponía. Una tarde ritual le permitió acceder a una magnífica imagen casi ovalar en la que un diagrama curvilíneo y simétrico emergía con inmenso poder. Las cosas se revirtieron, y ahora fue el antropólogo quien tuvo que familiarizarse con esa exótica y magnética iconografía... era un oso. Una sorprendente iluminación icónica que enseñaba un animal íntegro: no había cortes, ni puntos parciales, no había fragmentaciones ni polifoquismos. Sin embargo el oso aparecía por su frente, su reverso y sus costados, en una totalidad pasmosa. Un oso espléndido y vasto. Boas entendió que el rechazo Haida por la fotografía que él había exhibido casi con el orgullo de una tradición que por fin encontraba la manera de ilustrar con transparencia el aspecto óptico de las cosas, provenía de una mirada que veía en la fotografía una doble y fatal limitación: no alcanzaba a recuperar ni siquiera uno de los aspectos del oso, y especialmente, resultaba *immoral*. La fotografía cortaba en tajos la integridad animal, destruía sus partes, seccionaba quirúrgicamente el cuerpo, diseccionaba la naturaleza con una violencia inadvertida por sus productores. Para los haida lo esencial del animal se pulverizaba con las representaciones de Boas: el espíritu-osos se escapaba y resultaba ofendido con el intento de parcializarlo, con la búsqueda de quién ansiando atrapar el rasgo físico efectivo, perdía la sustancia espiritual que reposaba en su irrenunciable poder holístico.

2. ¿Qué pone en juego la etnografía icónica de Boas?, ¿es el tránsito de una manera técnica de ilustrar el mundo, a una forma mitológica de representarlo?, ¿es un pasaje entre una mirada mensuradora y fáctica de la imagen a una manera espiritual y ética de relacionarse con los registros del mundo?. Asistimos a un contraste entre experiencias de la imagen que difícilmente podría resolverse con la síntesis o la declaración del punto medio. Asistimos a un conflicto de miradas que provienen de mundos con arquitecturas distintas y que traen consecuencias divergentes. Pero en este contraste, aparece, sin embargo, una señal de comunidad: ambas miradas buscan revivir algo a través de sus representaciones, de un lado la foto de Boas ansioso de replicar el aspecto físico de las cosas, del otro la imagen haida que pretende señalar la integridad espiritual de los seres. Rebasada esa infraestructura, emergen dos actitudes ante el iconismo: la del antropólogo que confía en la transparencia técnica, la de los haida creyentes del poder icónico. Pero estas actitudes entraña otras, ya de carácter ético: la de Boas buscando testimoniar un objeto o un acontecimiento, y la de los haida esperando mantener la integridad holística de lo referido. El contraste ha emergido, para nosotros, en un acontecimiento comunicativo que no podemos ignorar: la exploración de un antropólogo, que descubre que su mirada de las imágenes es más bien absolutista: creía que sus fotos alcanzaban la transparencia. Así, el encuentro trae dos movimientos: a) la mirada antropológica que advierte la relatividad de los sistemas icónicos: Boas regresa sobre sí y entiende que su fotografía es sólo una forma de ver, y b) la mirada antropológica que resulta seducida por el poder espiritual de esa otra manera de ver: ante los ojos relativistas, la belleza y la dignidad de esas imágenes-otros rebasan las aspiraciones icónicas de su mundo. Es entonces un relativista seducido por un substancialismo icónico. El mundo haida insiste en una propiedad clave de su figuración: la vivacidad, la presencia del espíritu-osos en el subsuelo

de la imagen. Ante ella la fotografía resulta ambivalente, esfuerzo por congelar sobre la superficie icónica el cuerpo del objeto, pero irremediable pérdida. En Haida, la foto sería un esfuerzo por mantener en vida el objeto o el momento, pero sería también el testimonio de su desaparición. El oso fotografiado es a la vez, el testimonio de su vitalidad y de su muerte. El oso-haida, en clave haida, es el recurso de un esfuerzo espiritual que traza una superficie que sólo indica el espíritu-oso inextinguible. Hacer-ver la imagen es ver-hacer un ritual... la imagen no es objeto, *sino acto*. Experiencia espiritual de revivir el mundo del oso.

3. La elucidación de lo que culturalmente llamamos “las imágenes” llama, por todas sus puntas, a la pluralidad de miradas y la diversidad de posiciones teóricas. Nada en la imagen escapa a las diferencias y los contrastes: desde sus propiedades materiales más concretas, hasta sus más etéreas implicaciones significativas; desde sus posibilidades estéticas, hasta sus usos cognoscitivos. Frente a este abigarrado panorama podemos reconocer un tramado maestro de cuatro grandes conflictos: el de la definición de su naturaleza, el de sus alcances, el de su densidad, y el de su interpretación. En cada uno de estos ejes polémicos es posible reconocer una iriada de posiciones, y una gran riqueza de elementos y discusiones. Optaremos, sin embargo, por un atajo: reconocer los conflictos entre las posiciones extremas, lo que nos permitirá dilucidar el territorio.

a) La naturaleza de la imagen: opacidad o transparencia

Este es quizás el conflicto inaugural de la comprensión de las imágenes. La polémica entre dos grandes concepciones que asumen tareas distintas ante el objeto de la imagen: *indicar su transparencia* o *develar su opacidad*. En unos mostrar, sobre lo evidente, que la imagen alcanza su estatuto porque tiene el poder de replicar algo del mundo; en otros, desenmascarar la ilusión, y develar que en realidad la imagen es un fantasma, sostenido sobre la inercia de la habituación cultural. Se trata de la discusión básica sobre la naturaleza primaria de la imagen: *ser imagen de algo*. La discusión entre la *teoría de la transparencia* y la *teoría de la opacidad*, se ubica en el nivel primario de la *identificación*: la forma en que las imágenes permiten que sus observadores vean en ellas una u otra clase de objetos representados, estamos en el ámbito de las visiones que se limitan a plantearse el problema de *cómo* vemos cosas en las imágenes. Es necesario advertir que hay cierta unidad básica en las dos visiones: ambas suponen que en la imagen *hay algo*, o que la imagen *algo contiene*. Sobre esa base, emerge la diferencia: la imagen *muestra algo* porque lo reproduce naturalmente, o porque lo produce artificialmente. La teoría de la transparencia convoca así, un campo de concepciones que podemos identificar: naturalismo, referencialismo, figurativismo, realismo, y en última instancia, una posición filosófica: el *fundacionismo*, donde la imagen se sustenta en un referente que en ella se replica, de alguna manera las imágenes son una suerte de huella de las cosas. Quizás el más fino de los fundacionismos icónicos, resulta expuesto por Barthes, cuando señalaba que entre la escena real y la escena fotográfica, habría una relación de *analogía*, en última instancia una *transparencia*. a diferencia de las demás “artes miméticas” la fotografía tendría la capacidad de asegurar la relación pura entre el modelo y su representación: entre los dos ámbitos no media un código, se restituye una relación de *causalidad*: los haces lumínicos penetran en la cámara y marcan una superficie fotosensible. Si algo en la foto escapa a la codificación y la conciencia humana, si algo en ella corre por cuenta pura de la física, entonces asistimos al prodigio de una clase de signos ya no artificiales sino sustentados en la naturaleza: el naturalismo icónico tiene, paradójicamente, su punto más alto, en un conspicuo representante de la ciencia de los signos. Pero Barthes sabe, por su puesto, que el fotógrafo manipula las cosas, que elige un punto de vista, que pone lentes adecuados, que usa filtros, que elige ángulos, incluso, que puede manipular a sus modelos y las acciones que realizan. No obstante, abajo de esa maleza códica, hay un sustrato donde las cosas ya no son artefacto, donde la naturaleza de la imagen desborda el montaje del universo humano: ese instante inefable y efímero del “disparo”, en el que la luz y la superficie destellan la imagen, donde la lengua ya no puede penetrar. Ese momento de silencio, ese tramo sin lengua, no es algo menor ni un trazo adyacente, es el punto clave, la cuestión esencial que define lo que llamamos “fotografía”. Pero es en dicha zona de la traslucidez pura donde penetra la mirada del que deshace las costuras invisibles para indicar que hay siempre un hilvanado, que la aparente continuidad está armada con tramos, con fragmentos de signo, artificiosamente acomodados. Desde Eco hasta Greimas se ha mostrado la costura que define los signos icónicos y la irreductible opacidad que los ensambla.

b) Alcances de la imagen: universalismo o singularidad

Esta discusión avanza en la geología de la imagen, supone y a la vez explora otro nivel icónico: el del *sentido*, el de sus implicaciones, el de los filamentos de significación que rebasan la pura identificación de los objetos en ellas aflorados. Se trata de la discusión acerca del alcance de los sentidos iconizados: de su valoración singular o su vibración universal. Asistimos a la contienda entre las concepciones que sostienen el valor acotado y local del significado de la imagen y las concepciones que afirman el carácter cósmico de los sentidos que ciertas imágenes alcanzan, la *teoría de la singularidad*, ante la *teoría de la universalidad*. La visión de quienes señalan que cada imagen se comprende sólo por lo que dice en un tiempo y un espacio particular, por el sentido que reviste para el individuo que en esa localización la gesta, y la de aquellos que apuestan por el poder de ciertas imágenes para convocar la humanidad entera. Es necesario advertir, que, al igual que en el conflicto previamente descrito, hay cierta unidad entre estas dos visiones, un punto de comunidad reconocible: ambas suponen que la imagen dice algo más que lo que denotativamente expresa, y que ese plus de sentido se haya en conexión con una u otra clase de experiencia humana crucial. Sea el psicoanálisis freudiano que señala la pulsión específica y determinante que el soñante elabora a través de sus icónicas oníricas, o la mirada jungiana que retrotrae dicha representación al campo arquetípico universal, en los dos casos asistimos a la idea de que la imagen es capaz de expresar alguna experiencia humana definitoria. En su forma más sintética se trata de una confrontación entre aquellos que sostienen que el simbolismo icónico elabora sentidos comunes a la humanidad expresándolos a través de ciertas figuraciones, y aquellos que señalan que incluso cuando asistimos a iconizantes que transitan el mundo, un caudal de significaciones distintas se precipitan según las sociedades diversas, y los sujetos disímiles que las experimentan. Un lugar intermedio de esta visión lo constituye el colectivismo. No se trata ni de la identificación de la imagen con las aprehensiones individuales, ni tampoco de la significación icónica universalista: las imágenes no son universales porque no todas las sociedades construyen los mismos iconismos, y no es posible hallar una estructura única subyacente que se represente a través de figuraciones superficiales distintas; pero tampoco es posible aceptar que las imágenes expresen mundos completamente subjetivos, universos privados que llevarían el sello de la absoluta singularidad, porque, por lo menos, algo en ellas se elabora mediante reglas convencionales que manifiestan las significaciones de la cultura, y porque incluso, en el ámbito de la imagen onírica, los objetos que en ella se refieren pertenecen al mundo colectivo en el que están dotados de significaciones y valores. Esta posición conjuraría el subjetivismo extremo apelando a dos cuestiones señeras: las imágenes se arman en relación con las reglas de representación y producción que un mundo histórico ha construido, y las imágenes guardan una relación irreductible con los significados del mundo que las instituciones y estructuras sociales movilizan. Incluso un psicoanálisis como el lacaniano se plantea que la representación imaginal, pasa por las estructuraciones del mundo histórico en que los individuos habitan, y, por su parte el psicoanálisis freudiano reconoce que los mecanismos de significación de la imagen onírica: el desplazamiento, la condensación y la simbolización, no son exclusivos del mundo onírico, porque son también los dispositivos de la poesía y del mito: con metáforas y metonimias parecemos hablar tanto en el sueño como en la literatura. Lo que parece el sistema de claves más privadas, es también el recurso más gregario.

c) Densidades de la imagen: substancialismo o vaciedad

El universalismo tiende a tomar la forma de un substancialismo del sentido y el relativismo extremo puede llevar a la horadación de las imágenes: nada en ellas se expresa, nada dicen, más que la obsesión de una cultura que quiere dotarlas de sentido. En términos crasos, se trata de la contienda entre la *teoría substancialista* de las imágenes, y la *teoría de la insignificancia icónica*. Para la primera hay ciertas imágenes que logran manifestar fuerzas cósmicas y espirituales, sentidos substanciales que nos hablan de una experiencia humana esencial. La segunda es una mirada desencantada que denuncia esta falacia de profundidad y manifiesta que en realidad todas las imágenes son sólo trazo, significante puro al que ciertas actitudes ingenuas buscan dotar de significaciones trascendentes. Nihilismo de las imágenes que verá en la fe icónica un animismo infantil como el que muestra quien se aterroriza con las imágenes que a dibujado, o de aquel que se sienta a orar al fantasma en la piedra que él mismo ha inventado. Por su parte la teoría espiritual relacionaría de alguna forma la imagen con el mito, viendo en ella instancias reveladoras y sagradas. Metafísica que insufla de verdad el iconismo y nihilismo que anuncia el vacío y la horadación del símbolo icónico. Pero esta actitud

más que ejercerse como un gran proyecto liberador del sentido al romper las amarras que lo fijan al iconizante, suele desembocar en una especie de apatía icónica, en la que se atrapa sólo la epidermis de la imagen cuando acaece la muerte del sentido.

d) Interpretación de las imágenes: artefacto icónico o intérprete

Por último la polémica entre la *teoría de la inmanencia icónica* y la *teoría de la exmanencia de la imagen*. La primera cerraría las imágenes en sí mismas, bien sea a través de su arquitectura interna o de la articulación particular que en ella opera por la configuración de sus códigos, y la segunda haría reposar la imagen en un afuera: el de su observación. La imagen es lo que sus espectadores hacen de ella. Sin la mirada de su espectador es inane y vacía. Históricamente es posible advertir que las concepciones de las imágenes han privilegiado la perspectiva *inmanente* sobre la concepción *exmanente*. La razón más evidente es la ostensión de la imagen. Tendemos a concebir que la imagen tiene una integridad que pone a raya la participación de sus fruidores, y conjura su divagación *imaginaria*: mientras que nos resulta más factible pensar que alguien ante la descripción literaria de un paraje iluminará a su modo el escenario y definirá los atributos de los objetos, incluso dará fisonomía y carne a los personajes, parece más difícil entender la participación co-creadora en una pintura o una fotografía de la misma escena. ¿Cómo pensar en una u otra forma de los objetos, cuando ya aparecen los objetos y las fisonomías en la obra?. Esta suerte de constancia ostensiva de las imágenes ha matizado la posición *exmanentista*, pero no la ha cancelado. Desde la psicología ambiental y de la percepción resulta claro que al mirar hacemos *itinerarios de observación*, resultantes de ciertas *rutas de mirada* de las cuales emergen *esquemas icónicos* de lo visto. La mirada es una *actividad* que contribuye a construir lo visto. Por otro lado, en el seno de los estudios semióticos, y especialmente en el marco psicoanalítico, se ha desarrollado una perspectiva que mira la imagen desde su exterior y la concibe como un flujo desde su espectación. La imagen es más lo que se moviliza en quien la ve que lo que en ella figura independientemente. Pero una vez reconocido esta fuerza iconizante del observador de la imagen, la confrontación entre inmanentismo y exmanentismo tiende a suavizarse, y apunta más al complemento que a la incompatibilidad. Quizás en ningún otro punto hay una mayor ductilidad para una visión integradora: el conocimiento sobre la arquitectura interior de las imágenes se enlaza con la conciencia de su circulación social y de su porosidad semántica y estética. Mukarovsky ha indicado un camino fértil cuando en referencia general a la obra de arte indica que no es un ámbito de lo *estéticamente puro*, sino que más bien congrega sentidos y valores de la sociedad en que se produce. Podría objetarse de inmediato: si la obra congrega los valores de la sociedad a la que pertenece... ¿en dónde radica su especificidad?, ¿qué hace que podamos llamarla obra?. La respuesta de Mukarovsky es que la obra *elabora estéticamente* los valores y sentidos sociales, los arma de forma *sui generis*, y los problematiza, extiende y complejiza. Pone en contacto referencias y valoraciones disímiles, hace juego entre fuerzas de sentido polares y logra, de alguna forma, mostrar sus relaciones y sus vastedades. Quizás es éste uno de los puntos clave en buena parte de las dilucidaciones de los símbolos. No es otra la mirada del Círculo de Eranos sobre las imágenes simbólicas cuando señala su capacidad para poner en juego, en su interior, lo inconciente y lo conciente, o la relación entre biología y espíritu. La diferencia radica en que Eranos apela a una substancia supraindividual e incluso suprasocial, en última instancia, a un asunto esencial, mientras que Mukarovsky atiende dinámicas sociales: el artista pertenece a un mundo desde el cual elabora un trabajo artístico en el que relaciona tendencias contrarias y mira complejidades, en el que pone a circular en el espacio cultural dicha fuerza para que sea retomada por la conciencia social. Digamos que Mukarovsky resuelve así la contradicción entre la especificidad de la obra y su circulación; nos diría, que no es un asunto ni de inmanencia ni de exmanencia, sino de autonomía y apertura: la imagen pone en juego valores y sentidos del mundo social, pero los elabora peculiarmente, los *iconiza*, poniéndolos a prueba, en suspenso, crispando así el horizonte de sentido de su mundo. La imagen puede, decíamos, contener contrarios, poner en juego elementos diversos y tozudos, pero su resolución corre en relación con el mundo que la aprehende. La resolución de sus tensiones interiores proviene ya no de la propia imagen, sino de los ojos que al verla, deben conciliarla. Así las cosas, el cuadro de la imagen que desde Mukarovsky podemos elucidar, nos acerca a la hermenéutica de Gadamer: la obra visual proyecta un mundo con el que hemos de dialogar, con el que hemos de *entre-vernarnos*, y si se trata de imágenes simbólicas, donde en principio lo que parece moverse en ellas son los múltiples sentidos, nos hallamos en la condición del que realiza un *trabajo icónico para conciliar miradas*, pero también, quizás, para separarlas, porque a veces, lo que debemos hacer es *discernir* sentidos. Así, ciertas imágenes (los símbolos, especialmente) movilizan múltiples sendas de sentido que se visualizan

en el trabajo icónico que sus observadores realizan, por eso lo que son símbolos reveladores para unos, no lo son para otros, e incluso pueden resultarles indiferentes; los destellos pueden desviarse o intercambiarse. La imagen proviene del juego de reenvíos entre su estructura y sus miradas.

4. Algunas de las disyuntivas que hemos revisado parecen difícilmente conciliables, como la del substancialismo y la vaciedad; pero otras, resultan incluso un poco miopes, como la de la imagen y su observador. Como hemos visto la imagen sólo reposa en la mirada que la erige, y la mirada es posible en torno a un mundo por ser visto. Transversalmente el panorama nos muestra un campo de conflictos, que sin embargo, en tanto *campo*, implica cierta infraestructura que lo entrama: sobre la delgada superficie icónica, sobre su iconizante, un mar de promontorios y una multiplicidad de hendiduras y horadaciones se concitan. Las múltiples visiones de la imagen que aquí hemos tan solo recordado en su figuración general, tiene un terreno común: el significante de la imagen... esa delgada lisura donde la imagen subsiste: todo lo que de ella se diga, debe reconocer cuando menos dicha instancia. Sobre ella, o bajo ella, el conflicto hace metástasis. El problema está, naturalmente, en aquello que rebasa el significante: en un registro, el promontorio que puede alcanzar al sujeto en su límpida conciencia o en su pulsión inconsciente, o que puede llamar a la colectividad a la que pertenece, o que incluso, puede abarcar la esfera de lo cósmico; en otro registro, la ausencia, la insaturación, la deflación de significado, la ingravidez, o la horadación, el puro significante sin rozamiento ni magnetismo alguno. Especialmente en este punto la teoría se convierte casi en un acto de fe: o creer en el valor cósmico de las imágenes o creer en su insaturación. Pero abajo del esfuerzo cognoscitivo de Boas, de la dispersión derridiana o del magnetismo icónico que restiruiría Durand, hay una movilidad cultural que pare sus imágenes o las clausura, que desboca sus sentidos o los inmoviliza. La teoría es una fina continuación de una experiencia y una articulación cultural más vital y rica. La imagen es un acto, decíamos al acceder a la comunicación icónica que entrevera Boas. Y el acto primo de las imágenes está en el revés de la luminiscencia epistemológica: es la vivencia cultural, la manera en que los pueblos y los mundos arman o insuflan sus imágenes. Acto-haida que plantea una continuidad cosmo-espiritual donde los signos marcan hasta el fondo la naturaleza del mundo, o, por ejemplo, imagen-posmoderna, donde los signos no rebasan la epidermis de la pantalla porque no hay nada ni de ella hacia acá, ni de ella hacia allá. El acto icónico es una revelación que nos permite comenzar a comprender la manera en que los pueblos se colocan ante el sentido, y la forma en que el sentido de los pueblos despliega o repliega sus significantes icónicos.