

De la realidad en la fotografía

Diego Lizarazo Arias
Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco
Sistema Nacional de Investigadores Nivel II

1. Ver realidad en la imagen

Ante la escalinata de San Pedro se levantó una enorme pira de material seco. Coronándola, una efigie de Sigismondo, tan fiel a sus rasgos y a su atuendo que parecía de carne y hueso en lugar de una mera representación. Pero para que nadie se dejara engañar por las apariencias, de la boca de la imagen emergía una inscripción en la que se leía: «Soy Segismondo Malatesta, hijo de Pandolfo, rey de los traidores, peligroso para Dios y para los hombres, condenado a la hoguera por decisión del Santo Senado». Muchos fueron los que leyeron estas líneas. Luego, mientras la gente se acercaba, se prendió fuego a la pira y a la imagen, que inmediatamente se alzó en llamas¹.

Se trata del relato de Eneas Silvio Piccolomini, Papa Pío II, sobre el castigo inflingido a su vicario por deshonestidad y desacato. Extendida por Italia y toda Europa durante los Siglos XV y XVI, la *executio in efigie* consistía en la exhibición y deshonor pública de la imagen de los criminales a los que por alguna razón no se les podía castigar de cuerpo presente. A veces las imágenes de los acusados eran representadas en la horca, colgadas, sometidas al ritual completo de la ejecución, decapitadas, descuartizadas o quemadas en la hoguera. Se trataba de una profanación pública de un cuerpo ausente. Esta suerte de *ajusticiamiento icónico* abarcó diversas modalidades, una de las más inquietantes fue la ejecución, vejación y quema de cadáveres. Los cuerpos inertes de criminales y herejes fueron ejecutados y quemados por órdenes de autoridades, especialmente

¹ The Commentaries of Pius II, Traducido al inglés por: F.A. Gragg, Smith College Studies in History 22, n0. 1-2, Northampton, Mass., 1973

durante la inquisición, hasta que a finales del Siglo XVI se planteó que no debían ser castigados, sino “sólo ahorcados” (Brückner, 1966). Históricamente las imágenes han servido tanto a los pueblos como a las instituciones para realizar un ejercicio metafórico del poder, y sin duda también han permitido expresar o poner en juego alguna clase de resistencia (Gruzinski, 1995). Esta metaforización icónica es, cuando menos, peculiar, porque en los ejercicios referidos hay algo de vivificación: la violencia que se ejerce sobre las imágenes no es una representación de violencia, sino una violencia real ejercida sobre una representación. ¿Cómo es posible la violencia sobre la representación? Sólo si, en el fondo, la representación no se asume como tal. La ira del golpe, la intensidad del corte, la destrucción que se realiza sobre la imagen, se dirige en realidad al cuerpo de lo imaginado. Imagen e imaginado se hacen uno, se fusionan. Metonimia icónica donde la representación, la efigie de Segismondo está en continuidad existencial con Segismondo. Los neoplatónicos del Siglo IV pensaban que las imágenes se hallaban animadas por la presencia divina, y Bizancio creía, al contrario, que estaban vivificadas por demonios malignos (Mango, 1963). La historia de las imágenes muestra que los seres humanos las hemos considerado mucho más que meras estructuraciones plásticas. Diversas sociedades y distintos contextos las hallan insufladas de poderes y energías, de intensiones y propiedades subjetivas. En ellas encontramos amor y horror, esperanza y desilusión. Las imágenes han servido para diversos propósitos: desde los más nimios como propiciar el sueño, hasta los más trascendentes como producir males y atraer poderes, curar enfermedades o conjurar el destino. A mediados del Siglo XVII, en Italia se creía que hacer o mandar a hacer una pintura o una escultura sagrada era una forma efectiva para salvarse, incluso más poderosa que las oraciones, porque las palabras requerían renovarse (“las palabras se las lleva el viento”), mientras que las imágenes perduraban, y recordaban a diario la gratitud y la veneración a Dios. En apariencia hoy nuestras imágenes no tienen tal perennidad: las sustituimos y las desechamos vertiginosamente, y podríamos pensar que no confiamos de la misma forma en ellas. Sin embargo hemos de ver

las cosas con más suspicacia porque quizás nuestro animismo es otro, manifestado precisamente en la hiperdensidad imaginal de nuestro horizonte cultural. Podríamos decir que nuestra sinergia social y existencial con las imágenes es ubicua: no hay semiosis más recurrente. Entre las sociedades arcaicas que ilustraban sus espacios con figuras míticas o referenciales, que pintaban su cuerpo con geometrías coloridas y nuestros entornos tan abigarradamente icónicos, hay más analogías que diferencias. Los presos de la cárcel de Bellavista, en Medellín, acuerdan llevar a sus parceros agonizantes después de un conflicto ante la imagen de la Virgen de los Remedios, frente a la cual morirán, subsumidos en su mirada. Suponen que los ojos de la Virgen en los ojos del muribundo alivian la pena y la indignidad de morir solos, sin familia, en el patio de una cárcel. La Virgen madre proyecta su vientre-mirada resignificando el espacio degradado, ahora transmutado en un campo de gracia y de fuerza.

De alguna forma siempre hemos dibujado mundos en los que tratamos de acomodarnos y yacer. Procuramos pintar el paisaje en el que queremos instalarnos. Y hacemos un gran esfuerzo para creer en la verdad de dicho escenario: ¿cómo entender el cine o la realidad virtual si no reconocemos esto?, ¿si no atendemos al esfuerzo notable por vivificar y experimentar el flujo de tiempo en espacio que allí se relata? Por otro lado, los massmedia, a pesar de la opinión de Benjamín, constituyen el más poderoso recurso contemporáneo de generación de la imagen auréatica. Más que desarticulada por la reproducción mecánica, es la generación eléctrica de imágenes el principio público de producción de la idolatría. No sería aventurado pensar en los massmedia como máquinas contemporáneas de producción de la hierofanía: personajes de todo tipo (incluso los más anodinos e insulsos) terminan mitificados, rodeados de un hálito de gracia, por su sola aparición televisiva o cinematográfica. Aunque también estas máquinas pueden desaparecer el aura, generar el desprestigio, el estigma y la condena. No es gratuito que casi toda la política se doblegue ante los medios. Máquinas míticas de lo sagrado, instituciones posmodernas de la hierofanía y la desacralización.

La imagen entonces no es algo unitario y separado de su intérprete, de su mundo cultural y de su horizonte imaginario. Es equivocado imaginar las imágenes como cosas. La fotografía no es una excepción a esta condición icónica: en realidad podemos hablar de fotografía gracias al eslabonamiento de un triple acto: el que se genera cuando el fotógrafo elige el evento de luz que suscita la imagen, el acto-escena en ella figurado y el que se produce cuando la mirada del intérprete la sustancializa. Los tres son irreductibles. Sin acto de interpretación los actos previos son inanes. Sin acto de producción no hay sentido icónico, y sin acto-registro no hay fotografía. La fotografía no sólo indica el tramo de tiempo que ha coagulado, sino también el lugar de quien ha fotografiado: los intentos, los orígenes sociales e ideológicos, las urgencias de la inteligencia y la sensibilidad, pero también las inclinaciones no admitidas y silenciadas, las propensiones desconocidas; digamos, el inconciente del tiempo que su productor carga y desconoce. Pero también la fotografía indica, por su uso, por sus apropiaciones y su destino social, la lógica de lo relevante y de lo nimio para la cultura que la acoge o la deshecha...muestra, al permanecer o desaparecer, la primordial dialéctica de visibilidad e invisibilidad del mundo histórico. Aquello que una sociedad logra ver, aquello que le resulta invisible, aquello que aparece en su horizonte, y aquello que se borra. Acto poliédrico de la fotografía que muestra, cuando menos un espesor ético, estético y político.

El acto fotográfico se encuentra atravesado por las reglas de la cultura. Por eso nuestro encuentro con las imágenes no es una relación desnuda, primigenia, de una inteligencia transparente ante una imagen pura. Nuestro encuentro se haya organizado en un contrato tácito que estructura parte de la intelección y la percepción que allí se suscitan. Ver imágenes implica ser capaces de instaurar un régimen de excepción: no vemos las imágenes como vemos las cosas, pero las aceptamos como representación de las cosas. El borde de la imagen establece una dislocación en la que ingresamos a un mundo organizado por reglas icónicas propias. Del límite físico hacia fuera el espacio-mundo se halla sometido a reglas físicas y sociales que se suspenden de la imagen hacia adentro. El tiempo en cine

es posible porque según reglas culturales aceptamos su ductilidad: lo ordinario en cine es lo extraordinario: la elipsis, la compresión, la dilatación del tiempo. En fotografía el tiempo está suspendido, coagulación del flujo del mundo que allí es una parálisis... ¿hay algo más anómalo que esto? El espacio fotográfico por su parte, es radicalmente propio. El espacio en la imagen se encoge y se dilata, se fragmenta y se invierte, se ductiliza. Estamos dispuestos a aceptar esta excentricidad porque la cultura la sustenta, porque esa magnífica capacidad social imaginaria hace posible que dispongamos nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia en ese orden relativamente autónomo: mimético, iconográfico, diegético, axiológico. La cuestión de la “realidad” en la fotografía implica entonces una densidad generalmente inadvertida: juzgamos su realidad, sobre un juego cultural que hace posible la validación de sus dispositivos de irrealidad. En este sentido toda lectura de la realidad en la fotografía es entreverada; hacemos muchas cosas para ver verdad en ella: aceptamos la irrealidad de su dispositivo, como recurso para sustentar su verdad icónica (desde el punto de vista fisicalista no es más que un trozo de papel pigmentado). La realidad de la fotografía emerge del complejo entrecruce de reglas del contrato icónico en el que se encuadra nuestra relación con la imagen, y de las condiciones concretas de su vínculo. ¿Qué leerá un niño ante una taxonomía de fotos animales después del bestiario de los pokemons y los holocunes?, ¿Qué se lee en las fotos exhibidas en las rejas de Chapultepec desde el interior de un microbús, o de esas mismas fotos en una galería?

2. La arqueología de lo real

Werner Herzog pensaba que la búsqueda de la “realidad” del *cinéma vérité* había sido siempre una clara expresión de inocencia. La realidad por sus efigies manifiestas constituye el empobrecimiento de la imagen. La fuerza común es también miseria: el mito de su analogía, la ambición de su transparencia. Atenernos solo a la réplica de la escena es dejar escapar parte del sentido sustancial, es hacernos sordos a la realidad profunda que allí nos habla... cuesta

trabajo entender que la imagen es capaz de convocar diversos niveles de sentido. En esta ruta las obras de Herzog son una dualidad, un tránsito entre documental y ficción, que ayuda a subvertir y cuestionar los bordes. Wittgenstein decía que no sólo necesitamos conceptos precisos, categorías claras y cartesianas, a veces, justamente, lo que requerimos son “fotografías borrosas”. Quizás por eso para Herzog era poco acuciante la separación nítida entre el orden poético y el constataivo, porque el interés sustancial era otro: la búsqueda de la verdad humana en la contradicción entre la impronta de lo social y el fondo de su naturaleza. Para sustentar su deriva Herzog buscaba una concepción de la realidad que rebasara el principio de analogía: “En lugar de la verdad *verdadera* coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero *distinta*, intensificada, potenciada”. Las imágenes que consideramos valiosas en el fotoperiodismo, en la televisión o en el cine muestran un esfuerzo por algo más que el registro básico del evento: movilizan un valor poético, interrogan un sentido ético, plantean una urgencia existencial, buscan una realidad onírica. Quizás eso hace la diferencia entre la pura foto de aficionado y la imagen del fotoperiodista: esa capacidad de tratar lo sustancial-humano a través de la singularidad del evento que aquí se enfoca. Kafka rechazaba la fotografía porque le parecía una exacerbación de lo evidente: “la fotografía concentra nuestra mirada en la superficie, por eso enturbia la vida”. En el fondo Kafka deplora lo mismo que Herzog: la reducción de la verdad de la imagen a su constatación. La filosofía del lenguaje experimentó un viraje sustancial a comienzos del Siglo XX, cuando Wittgenstein advirtió que habíamos supuesto erróneamente que toda enunciación era reducible al juego de verdad o falsedad. Se preguntó entonces por otras enunciaciones: ¿cuál es el estatuto de verdad de quien interroga, de quien da una orden, de quien suplica, o seduce con sus palabras? Con ello mostró que aún la frase más descriptiva, tenía un fondo de sentido que no podía limitarse a su equivalencia con los acontecimientos referidos. Quizás la fotografía merezca también una mirada sensible a ver en ella más que constatación de cosas. Con su referencia la fotografía interroga sobre el sentido de la guerra, duda sobre las relaciones humanas, pronostica acontecimientos, repara

sobre el dolor, propone un sentido estético, encubre o cuestiona al poder, opaca o esclarece las acciones.

Pero en un sentido más básico, la exigencia y la lectura inocente de realidad constativa en la foto, es impávida ante la complejidad misma de la realidad pre-fotográfica. La hermenéutica nos ha enseñado que humanamente nuestra experiencia de lo real se produce en el lenguaje (Gadamer, 1977). Nuestra realidad es sónica, porque nuestro espacio y nuestro tiempo son semiosis. Porque nuestra propia temporalidad existencial está sometida a su significado, porque interrogamos por el sentido de lo que hay, de lo que acontece. Interrogar el sentido es interpretar, y el juego de la interpretación corre entre el diálogo y el conflicto como decía Ricoeur (2003). La realidad en fotografía no es realidad, sino sentido. Sentido que se vivifica o no, que se despliega, que confluye y se redefine intersubjetivamente, socialmente, que se proyecta o se trunca, que se hace historia o se olvida.

Sugeríamos previamente que la fotografía encadena tres actos irreductibles. El *acto-escena* no se agota en el registro, el sentido de realidad en foto quizás tiene su comienzo en el problema semiótico de la analogía y en la ética concomitante de su preservación, pero éste sólo es el punto de partida (Eco, 1998; Aumont, 1992; Klinkenberg, 2003). Como acto-escena la fotografía no sólo dice lo que muestra. Ante nosotros está el acontecimiento coagulado, suspendido en la superficie de papel o la pantalla, pero también un primer iceberg de sentido: el gesto.

La expresión de dolor del niño que toma la mano de la madre encamillada en “Mamá atropellada” de Carlos Cisneros, luego un juego terciado, en fuga, de manos que salen del centro a la periferia de la escena: las manos entrelazadas de la madre y su criatura, la mano apretada del niño, y la mano de un tercero (¿nosotros?) que toca el hombro del infante, para compartir con él el desasociado, pero también para dar protección y consuelo (Véase Iconario, Imagen 1). El gesto obliga a penetrar en el sentido más allá de la petrificación del tiempo... algo se experimenta allá en ese rostro que cierra los ojos enfáticamente al tocar el brazo del cuerpo inerte mientras su co-protagonista mira con displicencia y casi con

apatía el mismo cuerpo en “Sardinós que embellecen cadáveres” de Henry Agudelo (Véase Iconario, Imagen 2).

Pero el tiempo pétreo es, a la vez, un tiempo flotante que abarca cuando menos dos tensiones: la *realidad acaecida pero no vista*, y la *realidad no acaecida pero visible*. En el pasado que constituye la fotografía, se advierte un pasado de la representación que en ella no figura (un pasado del pasado) pero que comprendemos de algún modo, con profusión o de manera torva, pero al que recurrimos para dar sentido a lo que se nos muestra. Este es el lado de la realidad acaecida pero inadvertida en la imagen: realidad visible, pero no vista. La “ballena encallada” de Mario Gostoli convoca una multiplicidad de pasados que con distintas intensidades se constelan en la foto: ¿de qué manera llegó allí?, ¿quién la descubrió?, ¿cómo la enlazaron?, ¿cómo llegaron los espontáneos y los profesionales? Pero este llamado de pasado, también es llamado de futuro: lo que en ella es aún *no acaecido pero visible* (el futuro del pasado): con fuerza o con zozobra construimos lo que vendrá: la ballena regresa o perece en la orilla (Véase Iconario, Imagen 3).

Esta significación del tiempo flotante se arma con diversas piezas, provenientes de múltiples lugares: quizás la imaginación que nutre esta profundidad emerge de la literatura o de la historia, de la televisión, de otras fotografías, de la experiencia propia. En fotografías como “Linchados Tláhuac” de Alfredo Domínguez, o “La antítesis del Rey Midas” de Fernando Luna (véase Iconario, Imagen 4, el tiempo flotante está densamente nutrido por la urdimbre de interpretaciones mediáticas que a través de la radio y la televisión decían una y otra vez lo que había ocurrido, lo que ocurriría.

Digamos sólo un par de cuestiones de los otros actos: El *acto-producción* es un movimiento de sentido en que la mirada empírica, la concepción del acontecer de un intérprete vivo se hace texto, y ese texto reclama, como contraparte, la mirada empírica de quien ve para de nueva cuenta hacerse mirada empírica. Pero este segundo movimiento, es ya el del acto-interpretación, donde la pluralidad de los orígenes y los horizontes imaginarios definen una ruta para la ductilización del

tiempo contenido en el texto. Los tres actos fotográficos movilizan así tres temporalidades que se requieren codependientemente: el tiempo-flujo del acontecer que el fotógrafo encripta, el tiempo pétreo de la imagen y el tiempo imaginable que el intérprete vivifica. La fotografía es un magnífico juego de flujo-encriptamiento-vivificación del tiempo. Sin ese juego no hay fotografía. La sociedad parece, poco a poco, tener una mayor conciencia del trabajo enunciativo del fotoperiodismo, y esto significa un proceso contra la elisión de sujeto que ha sido una impronta de la cultura mediática: la presentación de las imágenes en los medios, especialmente en la televisión, como emergiendo de la nada. La autoría de la imagen es una señal de que alguien habla en ella... de que no sólo es acto-escena lo que constituye su sentido, sino también acto-producción: quizás este es el lado que llama con mayor fuerza una posible ética de la imagen, no sólo para su productor empírico, también para las instituciones que usufructan el trabajo de los productores (periódicos, revistas, medios electrónicos y cibernéticos), y también para sus intérpretes. El productor de imagen es un intérprete del tiempo, y el intérprete de la imagen es también un productor de su sentido. Interpretar-produciendo o producir-interpretando reclama una multiplicidad de poderes y sensibilidades: sé conciente de que imaginas desde cierto lugar, sé conciente de que no eres plenamente conciente de lo que figuras y aludes, revela lo que sabes de ti al otro, busca en el otro lo que manifiesta, reconoce la finitud de tu horizonte de mirada, porque de seguro la historia no comienza contigo ni contigo termina.

3. Constancia de la finitud

La fotografía manifiesta el límite de nuestra mirada, y la condición acotada, finita, de nuestras imágenes, porque ambas pertenecen al tiempo, provienen de él, se deben por entero a la historia de la que surgimos y de la que no podemos dar cuenta plena; Gadamer señala que no podemos hacernos cargo de la totalidad de las anticipaciones que nos constituyen, y sin embargo, actúan silenciosamente en nosotros (1977). Nuestra mirada proviene de un fondo imaginal en el que la

fotografía pone parte de sus registros, la socialización es también iconización, y esto significa que nacemos en ciertos *campos de luz* y que abrevamos de ellos; eso significa que nuestra historia personal y colectiva es la progresiva formación de una disposición para ver, para recordar imagen, para experimentar lo imaginario. Pero también una formación para no ver, para detenernos en ciertos umbrales, para pasar por alto, a veces, lo que resulta evidente para otros ojos, para otra sensibilidad y otra lengua. La experiencia icónica aflora un régimen y un cosmos de miradas. ¿De qué manera la producción y la observación de las imágenes ha contribuido a definir las modalidades del ver? El juego del mirar que se establece en todo acto icónico, manifiesta una urdimbre cultural de miradas, un campo de posibles donde *el mundo que miramos es un mundo que nos ve*. Nuestra experiencia humana y social se juega en un *ver y ser mirado*, en un *no ver y ser mirados*, en un *mirar y no ser vistos*, en un *no mirar y ver*, en un *ver y no mirar*. El *yo-imagen* parece siempre asediado por otro que lo mira; de allí la pregunta lacaniana ante cualquiera de nuestros actos: ¿quién crees que te está viendo? La finitud de lo imaginario manifiesta la cuestión de las fronteras ¿dónde están los límites del ver?, ¿hasta dónde alcanza mi mirada? Recordemos tres respuestas: la del sentido común: los límites del ver están dados por el alcance biológico de mi mirada, que según Winer y MacLuhan, puede redefinirse y extenderse con técnica, los límites del ver son los límites de la técnica. La respuesta de Lacan donde el ver se define en el intersticio y la retoma de la doble urdimbre de lo simbólico y lo imaginario. Lo real, en su crudeza, es invisible. El tajo de real es inalcanzable. La realidad sólo se atisba: es la experiencia de la perplejidad, la parálisis... el límite del ver supone el enigma: aquello no del todo comprensible, lo que no alcanza el estatuto. Sin posibilidades simbólicas de aprehenderse, lo real es inaprensible, pero deja su marca como una herida. La respuesta de Wittgenstein, que en realidad es doble: a) hay una gramática de la visión, que se sustenta, en última instancia en los juegos del lenguaje (esta es también la respuesta de la semiología), y b) la evidencia del límite está en aquellas experiencias en que queda la impresión de que algo fundamental asomaba

subrepticamente, pero no alcanzamos a atisbarlo. Región de lo visto como enigma, como indescifrable.

Susan Sontag refiere el vínculo de la fotografía con la nostalgia como “pathos generalizado de la añoranza”, y asume así que la fotografía es un recurso de la cultura para luchar con el devenir del tiempo (Sontag, 1996). Permite alguna clase de control de la angustia producida por la conciencia de que envejecemos, de que el mundo acaece, de que los hechos pasan. Así la fotografía es vista por Sontag como recurso para alejar la realidad temporalmente, porque transforma el presente en pasado. Lo que en el fondo está en juego es la capacidad de la fotografía (mucho más que la pintura o el dibujo) de recordar la finitud. Al contrario de lo que señala Sontag la fotografía no produce una cura de tiempo sobre su nostalgia, sino que más bien manifiesta una paradoja: con ella buscamos una celada contra la irremediable fluidez del tiempo, pero sólo obtenemos una evidencia incontrastable de nuestra mortalidad. En contrapartida, de alguna manera, el pasado, por la fotografía, otra vez al revés de Sontag, se *presentifica*, al vivificarse en el tiempo flotante del acto-escena y el acto-interpretación. La fotografía sería así una forma atenuada de eterno retorno.

4. La toma del mundo

Ahora lo que quizás debe comenzar a preocuparnos en la imagen no es tanto que en ella destelle la realidad, sino que la realidad parece fincarse en la imagen. Aristóteles pensaba que las imágenes debían contener algo de mundo, comprometerse con él. Hoy quizás es el mundo el que culmina comprometido en las imágenes. Nuestra verdad requiere de la imagen para validarse, y el poder mediático parece ser una forma emblemática de esta dependencia de la realidad a las iconografías. Por eso nuestra política ha devenido contienda icónica, donde los medios se constituyen en el actor con más ventaja: juez y parte, actor y dador del veredicto. Organizaciones, fuerzas políticas, 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 definido por las estrategias estético-mercadológicas que la retórica de la imagen impone entre las elites económicas y políticas. Extraños inventos de la modernidad tardía, empresas de ingeniería de la personalidad que vienen decretando que el fantasma constituye el corazón del mundo. La esencia del individuo es su vestido, su postura, y para ello hay una matemática del éxito, que puede enseñarse en las escuelas de imagen. Occidente inventa por fin el shamán que le corresponde: un visionario sin alcances, un guía de la superficie. Trayectorias sociales calculadas sobre la domesticación de la acción individual, de la manifestación. Aristóteles entendía el significar como *manifestarse*: en nuestras acciones y nuestras palabras, en nuestros movimientos nos manifestamos, porque allí somos. El asesor de imagen opera por el contener lo que somos para decir lo que no somos, con la ilusión de que un día la máscara forme el rostro. Y lo forma, esa es la cuestión, como diría Nietzsche, después de usada la máscara, al quitarla, el rostro no tiene otra forma. Nuestra cultura visual se encuentra dominada por lo que podríamos llamar *semiótica de la exacerbación*: la búsqueda de 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, el que supere lo que de por sí parecía inusitado. Hemos perdido la sutileza interpretativa, ahora necesitamos que la imagen fragmente y desfragmente enfáticamente el acontecimiento. Requerimos un exceso de obviedad: quizás esto es lo que define el cine hiperreal, el porno y el gore. La urgencia de lo evidente. Pero a la vez necesitamos un movimiento visual frenético, que descargue intensidad sobre la acción ya de por sí inusitada (lo inusitado que al siguiente filme se vuelve rutina). Que inyecte agitación acorde con una ansiedad cabalgante que permita desplegar al máximo las cosas en la expectativa de deshacer los pliegues y borrar lo ignoto. 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, del lapso, del terreno sin nombre. No hay ilusión genuina sin vacío, sin espacios en blanco. No hay ilusión genuina sin silencio.

Los kunas, los nahuas, los emberás nos han enseñado un teatro, una escénica tan vigorosa y a la vez tan sorprendente: pocos son los elementos de artificio para la producción del mundo imaginario. Los actores aparecen ante su auditorio mostrando su rotunda presencia no-diegética, en un escenario con tan pocos montajes. Con esos elementos despliegan un universo dramático que no sólo proviene del talento de los actores, sino del acuerdo con su público... de una sociedad capaz de producir mundos pletóricos de historias y sentidos, con los elementos apenas necesarios, de una sutileza social para la ilusión y para la realidad. El cine hiperreal, en cambio, despliega para cada fragmento de historia cámaras vertiginosas en interminables travelling, con movimientos pasmosos desde tomas áreas, con efectos sonoros retumbantes y una edición sobresaltada. Lo que quizás aquí reposa es la pérdida del poder imaginario de la imagen, paralelamente a la contención de su sentido. 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 trastrocamiento circunstancial y epidérmico, un rompimiento momentáneo, un develamiento que no muestra nada, es impacto instantáneo que no compromete lo crucial. En contraste, los símbolos sólo insinúan, no alucinan la mirada, ni sobresaltan motrizmente; exigen una agudeza interpretativa. 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 acuciante porque comprometen nuestro origen y reclaman nuestro destino, porque interrogan nuestro no-lugar o nuestro sitio en este mundo. 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 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 (1973). El efecto hiperreal busca tan sordamente la réplica de las cosas que pone en retirada la fuerza del sentido. Con la imagen hipertécnica, la certeza analógica de realidad no puede reposar ya en la confianza de la transparencia. La transparencia referencial no sustenta la opaca transparencia de la imagen hipertécnica. Parte sustancial de 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 empobrecen su contacto con el mundo, han perdido el oído y ya no resuena en ellas más que su propia maquinaria. La fotografía como la región completa de la imagen, no es *per sé* semiótica de la exacerbación, ni profundidad simbólica. Sus caminos provienen del acto social y del sentido buscado que las hace posibles. En esas zanjas posibles, se juega uno u otro sentido de lo real en las imágenes.

Bibliografía

- Aumont, J. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992
- Brückner, W. *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Efigies*, Berlín, 1966.
- Eco, U. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988.
- Gadamer, H. G. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gruzinski, S. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, F.C.E., México, 1995.
- Klinkenberg, J-M. "Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo" en: *Designis 4. Iconismo*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Mango, C. *Antique Statuary and the Byzantine Beholders*, DOP, 1963
- Ricoeur, P. *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, F.C.E., 2003.
- Sontag, S. *Sobre la fotografía*, España, Edhasa, 1996.
- Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.