

Hacia una percepción sin intensidades. La proximidad cotidiana de la imagen

Raymundo Mier*

I. La mirada: destrucción y trayecto

La historia de la mirada es múltiple: se confunde con la historia equívoca de los cuerpos, de las sensaciones, de la medición y la corroboración de las certezas positivas. La historia de la mirada es también una memoria de los juegos del recuerdo, una memoria de la memoria que se inscribe sobre los cuerpos, pero es también, y sobre todo, la crónica de las desapariciones, el testimonio de los cuerpos devastados. La historia de la mirada se confunde con la edad del asesinato y del cálculo, del éxtasis místico y las estrategias de la mascarada. Virilio ha expresado quizá, con rasgos extraordinariamente energéticos, los pliegues de la historia de la mirada, y de sus manifestaciones privilegiadas: la fotografía, el cine, el urbanismo y su lógica enclavada en el trayecto que lleva de la estética al

***Departamento de Educación y Comunicación, UAM Xochimilco**

asesinato intrínseco a la empresa bélica que constituyen nuestra atmósfera inmediata, los asedios de la imagen, sus tecnologías y sus urgencias a la percepción de nuestra historia íntima:

Decidí salir a la caza de las figuras de intervalos —escribe Paul Virilio—, se habla de lo *entre dos*¹ (lo que separa dos mares, por ejemplo), es un término corriente, pero esa cifra no es sino una primera aparición: entre-tres, entre-cuatro, entre-treinta, entre-cien... estos son tan reales como el primero aunque escapen generalmente a nuestra observación. Lo que salí a cazar fue justamente este escape: deseaba rastrear la antiforma. Estaba persuadido de que sus especies existían, sus familias, razas desconocidas, desapercibidas y yo estaba decidido a descubrirlas y a registrarlas. Sabía ahora que se disimulaban por todas partes como en esos juegos de dibujo en los que debe adivinarse la silueta del faisán en medio de los rasgos de una figura de cazador que debe observarse detalladamente y en todos sus aspectos. Decidí contemplar mi medio en todas sus facetas. La realidad se había vuelto bruscamente caleidoscópica. No estaba ya en el desierto urbano de formas idénticas, repetitivas y fijas en la pseudo-eternidad. Estaba en la arborescencia de contraformas. Navegaba en lo profundo de los intervalos, en la transparencia, esta transparencia que había descubierto durante la guerra, en la destrucción de los escenarios urbanos y ahora me daba cuenta de que, fragmentada, estallada subistía en lo reconstruido y que bastaba querer para ver.²

Para Virilio, el intervalo conjunta el trayecto con la disipación del tiempo, transforma la duración de la espera en evidencia de la separación. El intervalo es necesariamente inhabitable. Es imposible permanecer, durar en el intervalo baldío. No es tolerable someterse a la intransigencia de esa amplitud hecha sólo de límites, que se extiende entre un territorio y otro, desplegado sólo para el movimiento, la habitación del instante. Esa red de trayectos hechos para el abandono inmediato tolera sólo el accidente y no el arraigo, es una pura superficie que rehusa toda permanencia. Una dilatación inhóspita de la espera.

Se ha imaginado una pasión singular para quien permanece en ese espacio: la desaparición. Se le atribuye un desaliento de la identidad. La impaciencia del espacio liminar se extiende a la identidad de quien lo puebla, son hombres de una materia también impaciente. Hombres precarios habitan ese límite. *La naturaleza del espacio exige el movimiento, desplazarse, eludir la condición conjetural de lo que viaja, de lo que abandona, de lo que adviene.* Pero este trayecto,

En español la *locución entre dos* tiene un carácter menos fijo, menos nominativo que en francés: "lo entre dos" impone una violencia sutil y apenas perceptible pero inobjetable a los hábitos de nuestra lengua.

² Virilio, Paul. *L'horizon négatif*, París, Galilée, 1984, p. 21.

sugiere Virilio, no es nunca sólo dual: no se va solo en una dirección, de un lado a otro, la separación es un desarraigo plural; una vez en ese lugar incierto surge la posibilidad virtual de encaminarse a incontables territorios, no hay orientación, los nombres del espacio se trastocan. El intervalo no separa dos territorios; convoca todas las separaciones.

Para Virilio, violentar el tiempo siempre inminente del trayecto, habitar la encrucijada, suscita la aparición virtual de todas las formas, de todas las esperas, de los múltiples desenlaces, de la estratificación de las orientaciones, de todos los ejes cardinales. Virilio imagina la transformación de la mirada en la metáfora del caleidoscopio. El movimiento que se apaga en el cuerpo se prosigue en la mirada, las facetas que se suspenden en el espacio impregnan las imágenes. El movimiento continúa en el giro y la sucesión de las formas. Más que las figuras, lo que inquieta es la fragilidad de las combinaciones, la ligereza de su afirmación, la imprevisibilidad radical de las morfologías. En el caleidoscopio no existe el desplome. Cada caída de un trozo de cristal coloreado no es un derrumbamiento, sino una nueva conexión, no es el vacío de un perfil sino la creación de otro en una secuencia sin desenlace, sin otro término que el cansancio de quien mira. El reposo del caleidoscopio no está en sí mismo, lo excede. Su movimiento infinito solo cesa con el abandono de la mirada. Cada borde de la placa transparente, del entrecruce policromo de líneas, funda no sólo el pliegue de vértices cromáticos sensibles incluso a una imperceptible vacilación, siempre en la proximidad de una fractura, de un desplome, siempre devolviendo un ritmo entrecortado inscrito en el giro terso del instrumento. La figura caleidoscópica conjuga las vacilaciones del tiempo, del equilibrio de lo mirado y la mirada misma: el fulgor de la figura se detiene como una morfología intemporal en ese interior hecho para el contraste, para la geometría traslúcida; la estabilidad dura el lapso de un impulso; entonces algún gesto imprevisible hace cesar el giro desde la mirada sorprendida, desde la voluntad de contemplación. Un tiempo autónomo sorprende las formaciones, impone una repentina figura a las laminillas, brisnas, fragmentos de transparencias cromáticas; otro tiempo invade su propia inestabilidad: el tiempo de una sorpresa efímera de la mirada, su asombro sometido a su vez a la imprevisible aparición de una figura. El repunte de un asombro cede a la tentación de continuar el giro, la producción incesante de figuras irrespetables. El caleidoscopio hace reconocible una insustancial calidad de la mirada: su alianza con la velocidad; hace tangible la intimidad entre la transparencia y el trayecto.

El texto de Virilio revela la materia íntima del caleidoscopio: simulacro de la realidad y revelación de la naturaleza íntima de la mirada. En el caleidoscopio tiene lugar una calidad de la mirada que se eclipsa ante el mundo: la posibilidad de mirar desplazarse, conjugarse el mismo conjunto de objetos para ofrecer formas siempre distintas. Los objetos y el mecanismo son invariantes pero el giro y el movimiento alimentan la serie infinita de formas. El instrumento está hecho, más que de una estructura tabular, fragmentos de vidrio traslúcidos y de paredes de espejos, de una breve constelación de calidades: la velocidad la irregularidad de las aristas, la pulsación de los vértices, el abismamiento en los contornos. La mirada inventa en el caleidoscopio

una transparencia errante, es decir, una inquietud, una monstruosidad ínfima de la materia, de toda la materia, pero inventa también otra mirada capaz de desdoblarse, capaz de atenuar la precipitación para explorar su propio desdoblamiento el de las figuras que se engendran con cada demora. Conjuga en la imagen la densidad de las líneas y la trama de figuras, la inestabilidad de los perfiles y la transparencia de los objetos. Es un objeto luminoso, sin opacidad, transparente, surgido del movimiento.

En la exploración de las latitudes de lo mirado Virílio recobrará de su propia experiencia —que verá después repetirse significativamente en la de Ernst Jünger— la del estremecimiento ante una transparencia surgida de la guerra, de la destrucción de las ciudades, la repentina simplicidad de un paisaje surgido de la demolición de las construcciones. La guerra purifica los territorios, los cura de la acumulación de incrustaciones urbanas: casas, edificios, calles, de las impregnaciones de materia que obstaculizan, bloquean o retardan la mirada, y con ello la identificación y el control. La guerra se sustenta sobre una serenidad de los relieves, del silencio que surge ante la mirada que reencuentra por fin un horizonte. La guerra es entendida como una construcción de la visibilidad, lo imperturbado, la duración. Pero Virgilio da un paso más: reconoce que esa visibilidad surgida de los escombros, esa transparencia emanada de los bombardeos, hace posible el horizonte de desechos, hace posible que la mirada se abandone por fin a su avidez de espacio sin el impedimento de las construcciones. Pero los espacios abiertos, la avidez errante de la mirada, no fueron sólo un privilegio de la guerra. La alianza entre destrucción y visibilidad constituye la mirada moderna.

II. La evocación de la caída

"Quizá tenemos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia —escribió Roland Barthes—, si no es bajo la forma de mito. La fotografía —por primera vez—, hace cesar la resistencia: el pasado es ya desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve sobre el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el acontecimiento de la fotografía —y no, como se ha dicho, el del cine— lo que divide la historia del mundo"³ A partir de la fotografía, ocurrió una irreversible catástrofe en la representación de las fisonomías. Nunca habremos de volver a vernos de igual manera. Desde hace más de un siglo contemplamos impresa en el papel la figura insólita, *inmóvil*, de nosotros mismos que excede cualquier inmovilidad humana.

La fotografía produce el escándalo de una *creencia positiva*: la convicción de que lo contemplado ahí, en la fotografía, es o fue plenamente real, absoluto, imperturbable. El reposo

³ Barthes, Roland. *La chambre claire*, París, Gallimard-Seuil-Cahiers du Cinéma, 1980, p. 136.

material de la figura capturada, la intangibilidad de un gesto endurecido en el tiempo, encubre sin embargo una degradación inadvertida de nuestra propia fisonomía. La realidad se ensombrece en la imagen exacta, luminosa, perfectamente fiel, en la *repetición pura*, intachable, de nosotros mismos: los rostros imperturbables, las serenidades del testimonio. La fotografía es la secreta catástrofe de una mirada que ha sobrevivido. La mirada desaparece en la sombra de la imagen, como una figura que se instala en la distancia que separa el espejo y la evocación, entre la extrañeza del reflejo y el desfallecimiento de la figura en la memoria. La tensión que se reconoce en el gesto fotográfico, es un reposo interpuesto sin voluntad entre la intimidad y el lente. Virilio evoca, en "Una amnesia topográfica" una conversación en la que Auguste Rodin subraya la violencia del realismo fotográfico:

Gsell (el entrevistador): ¡Muy bien! Entonces, si en la interpretación del movimiento, el arte se encuentra en completo desacuerdo con la fotografía, que es un *testimonio mecánico irrecusable*, es porque evidentemente altera la verdad.

No —responde Rodin— el artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo nunca se detiene, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda suspendido.

El tiempo que fragua la imagen fotográfica contraviene en esa fragua su propia naturaleza. En la fotografía ocurre necesariamente una representación paradójica, una ironía: la movilidad representada por la inmovilidad absoluta. La fugacidad representada por la persistencia de la materia lumínica: la fotografía, apunta Rodin, desfigura la vocación del objeto a la fugacidad, a la disolvencia. Contraviene su precipitación en la insignificancia. El acto estético, para Rodin, debe recobrar el objeto *en esa precipitación*.

La representación de la caída del objeto, del precipitarse en la insignificancia es lo que constituye el fulgor estético de la figuración pictórica o escultórica. El acto de composición fija las formas —aunque sea durante un instante las ofrece a la percepción, a la plena contemplación. La percepción estética no puede sino recurrir a la fijeza de las formas, de la materia. Pero la duración de la forma la aparta del objeto representado, hace posible toda tentativa de la representación. Hay una extrañeza intrínseca entre la materia durable del objeto estético y la materia de la vida siempre en disgregación. El acto estético es una digresión, un enfrentamiento y una respuesta al tiempo de la muerte. El acto estético es una intensa y brutal intrusión de lo

⁴ Gsell, Paul. **Rodin. L'art.**, París, Grasset/Fasquelle, 1991. Citado por Paul Virilio. "Una amnesia topográfica", en **La máquina de visión**, Madrid, Cátedra, 1989, p. 10.

durable que rechaza la movilidad que se precipita en la desaparición, pero la atestigua y la preserva como vértigo de la experiencia. Pero la inmovilidad de la forma no representa jamás la simplicidad del objeto en un instante: la forma artística es la representación imposible de la caída, la secuencia múltiple de la desaparición de sus cualidades, de sus tiempos, la crónica densa de su abatimiento. En la materia estética se destacan entonces procesos múltiples, el dinámico espectro de la desaparición de los objetos se agolpan en la sola materia —la materia finita— del hecho estético. Es el afán sin alternativas de una síntesis de los tiempos difusos de la muerte.

La síntesis estética es siempre finita, es el despliegue truncado de los transcurso que hacen reconocible la finitud de la experiencia. La síntesis estética lo es siempre del ensombrecimiento de la presencia. La trama completa de la desaparición, una trama infinita en sí misma, que se hunde en su propia destrucción, no es comprensible en la brevedad de la materia estética. Nada, nadie puede representar el hundimiento pleno del objeto, sólo aludir, evocar su desplome, insinuar su conclusión que rehuirá todo testimonio. No hay testimonio de la muerte. En el punto final, incluso la experiencia estética calla. El acto estético no es entonces más que un punto *dilatado* que se funde con el objeto en su caída, es la huella del ensombrecimiento.

La síntesis escultórica o pictórica no pueden ser más que la insinuación de la caída, no pueden más que reclamar para sí el poder de la evocación de la finitud degradante de los actos, el dolor de sus contornos irreparables, no pueden sino insinuar que más allá de la síntesis estética, el objeto o el acto consuman su desaparición. El acto estético está condenado a investirse con la progresión de los olvidos: Rodin reclama para la expresión estética la posibilidad de una síntesis y de un sentido que desborde el instante, una figuración quizá no del objeto sino del tiempo. La imagen, la materia estética, sería más la evocación de un momento sin contornos, la incitación a pensar un tiempo que se prolonga más allá de la desaparición misma del hecho estético, también precipitado en su propio ensombrecimiento. No obstante, Rodin desdeña inútilmente a la fotografía. La fotografía no dice la verdad de los actos, sino señala la proximidad de la desaparición, su inminencia. La fotografía es el límite mismo de esta conjugación de desapariciones.

La fotografía, es el límite, el lugar de entrecruzamiento de todas las desapariciones: la del ojo que ve, la de sus tiempos, la de su objeto, la finitud misma de su crónica. Lleva la experiencia estética hasta el punto también extremo: al sustentarse sobre la trama de las desapariciones, la fotografía plantea la experiencia estética no como una plenitud, no como una certeza, no como un acto de una naturaleza reconocible aunque indefinible, sino como una incertidumbre en sí misma que se propaga al cuerpo, a la mirada, al horizonte del tiempo vital de una manera más urgente cuanto más deshumanizada, más indiferente y distante.

Si el arte plantea el enigma del cuerpo, el enigma de la técnica plantea el enigma del arte.

En efecto, los materiales de la visión pasan por el cuerpo del artista en la misma medida en que la luz es la que fabrica la imagen.⁵

III. La contemporaneidad como invención de la mirada

Hay sin embargo, en la historia de la fotografía, en el perpetuo conflicto que escenifica entre el carácter puramente instrumental de la imagen y la naturaleza de la experiencia estética una convergencia reveladora. Virilio recuerda insistentemente el surgimiento del cubismo como un punto de inflexión radical en la historia de la mirada:

Guillaume Apollinaire hacia 1913 a propósito del cubismo, *se trata sobre todo, en ese arte, de dar cuenta del crepúsculo de la realidad*, de una estética de la desaparición nacida de unos límites sin precedentes impuestos a la visión subjetiva por el desdoblamiento instrumental de los modos de percepción y de representación.

En el cubismo, el desdoblamiento del tiempo se incorpora a la dislocación de la perspectiva, a su acumulación errante de horizontes, a la pureza baldía de sus contornos, a su depuración como artificio del trazo, a su ironía como consagración de la simplicidad.

No es indiferente que Gertrude Stein, concluya su reflexión acerca de la vida y la obra de Picasso, con una alusión a la historicidad de la mirada y al trastocamiento de la visibilidad en el siglo XX:

Quando estuve en América, por primera vez viajé casi todo el tiempo en avión y cuando vi la tierra miré todas las líneas del cubismo trazadas en un tiempo en el que ningún pintor se había elevado en avión. Miré desde ahí, en la tierra, las líneas entrelazadas de Picasso, yendo y viniendo, desarrollándose y destruyéndose por sí mismas, miré las soluciones simples de Braque, miré las líneas errantes de Masson, sí, y vi y supe una vez más que un creador es un contemporáneo, comprende qué es un contemporáneo cuando sus contemporáneos aún no lo saben, pero él es contemporáneo y, ya que el siglo XX es un siglo que mira la Tierra como nunca nadie la ha mirado, y todo se destruye a sí mismo en el siglo XX y nada continúa, luego entonces el siglo XX tiene un esplendor propio y Picasso es de su siglo, Picasso tiene la extraña cualidad

Virilio, P. "La amnesia fotográfica", *op.cit.*, p. 29.

⁶ Virilio, P. "Candorosa cámara", *op.cit.*, p. 66.

de una Tierra que uno no ha visto y de las cosas destruidas como nunca lo habían sido. Luego entonces Picasso tiene su esplendor.⁷

La mirada desde lo alto, comprehensiva, la fulguración de humanidad de la mirada aérea, la brutalidad de la extirpación de una mirada confinada durante siglos a la superficie terrestre, a su lenta mutación de horizontes; el viaje aéreo construye por primera vez un volumen insólito para la visión, una sucesión de horizontes antes inimaginable, un olvido de los *panoramas*, para consolidar una noción, casi geológica, de *territorios*. La mirada se inscribe como centro de una altura capaz de comprender *una sucesión siempre provisoria de otros horizontes*. La mirada aérea inventa en el seno del espacio otra noción de interioridad: la atmósfera como un universo propio, la transparencia como una posibilidad de tránsito imperturbado y también como un límite y una profundidad, inventa entonces la posibilidad de abismarse en el espacio y al mismo tiempo una "libertad" sustentada sobre el desarraigo en el centro impracticable de la transparencia del aire.

Esta imagen intensifica los relieves de la narración evocada por Virgilio en la que Saint-Exupéry relata sus vuelos nocturnos durante la guerra: la descripción de la amplitud y la geometría de los territorios que habrán de sufrir los bombardeos; la transformación de las dimensiones de los seres, un empequeñecimiento que las devuelve reconocibles pero elusivas, ridículas; una sensación irreparable de íntangibilidad del mundo, de una pura espectacularidad; por primera vez, la experiencia de una comprensión glacial del inmenso panorama entre vastísimos horizontes; la reflexión acerca de la capacidad abarcadora de esa mirada aérea y la suavidad mortífera de una visibilidad purificada, acerca de la velocidad y la capacidad súbitamente ampliada de mirar lo que para los otros es inaprehensible; ese juego literalmente monstruoso: aprehender abruptamente una transparencia inaccesible a la potencia habitual de la mirada, la mirada fascinada por la imagen sobrecogedora en la cual la destrucción, fusión, sobreimposición, deslizamiento, cansancio de las líneas geológicas, terrestres, en una resonancia alegórica de un destino, restaura en la conciencia la vocación a veces olvidada de la destrucción. El cubismo admite la convergencia sorpresiva, incalculada, la coincidencia sórdida con la potencia destructiva porque asume la fuerza de la fragmentación, porque ha admitido la imaginación de una mirada imposible. Hace visible así el estremecimiento analítico de la contemporaneidad.

IV. La fijeza de la mirada y la tragedia

La fotografía no sólo surge de la crisis de la mirada, de la invención de visibilidades hasta entonces desapercibidas. Surge de una intensificación de la experiencia del tiempo, de una brutal mutación

⁷ Stein, Gertrude. *Picasso*, Nueva York, Dover, 1984, p. 50.

de la percepción de la historia. La conciencia de la finitud se desploma sobre una individualidad en la intemperie de los objetos. El siglo XIX inventa una historia táctil, aprehensible, manipulable, y paradójicamente una desesperación sorda, inútil, de la muerte presente. Engendra un impulso fallido de aprehender el tiempo de la propia desaparición, crea un olvido capaz de condescender a la fuerza privilegiada de los muertos. Pero el siglo XIX impone a la tragedia una distinta experiencia de la devastación: el olvido no como una fuerza de la vida —como lo sugirió Nietzsche— sino como un anuncio de la muerte total, in-dialéctica (Barthes). Olvidar la destrucción fértil de la memoria, olvidar el olvido para adentrarse en la muerte sin relieves, la muerte escueta, llana, de nuestro siglo. La tragedia adquiere entonces su perfil propio, sordo, atenuado: excluir la muerte que bordea el presente por todos los costados del tiempo, pasado y futuro, para sumirse en la esterilidad. La tragedia se vuelve el despliegue de una transparencia desértica: el pasado desaparece tras su instrumentalidad en el ojo contemporáneo que la traza, la historia es un recurso que adquiere todo su sentido solo desde y en el presente; por otra parte, el futuro se condensa en la anticipación, se agolpa también en el presente. Calculares inscribir en el presente los signos de lo que necesariamente habrá de ocurrir. La planificación, el cálculo de lo por venir, la precisión en la previsión de trayectorias de objetos y hombres hace del futuro una inscripción ana-crónica en el presente. Pasado y futuro son los nombres arcaicos de dos operaciones *presentes* suplementarias, instrumentales, de la mirada: la derivación —la historia como derivación, como un momento en la trayectoria de los actos, como un dato en las impacientes nomenclaturas del futuro— y el cálculo —como deslizamiento del futuro en la certeza contemporánea. El presente, que para otras historias y otras culturas, aparecía como un gesto fijo, tenue, insustancial, mero soporte vacío de la mirada que atestigua: "así es", se inviste con la previsibilidad. El presente es hoy esa calculabilidad de la vida, un mito que le ofrece a la mirada que atestigua una densidad temporal, materia, duración. El presente ha dejado de ser un mero borde en los márgenes que funden el pasado y el futuro. El presente, desde la fotografía, es el gran mar de la historia donde tiene lugar la certeza del futuro y la plenitud decisiva del pasado. La tragedia contemporánea es el simulacro de densidad del presente, el agolpamiento del tiempo en el gesto que señala: "así es".

La tragedia entonces —el mito trágico—, desde el siglo XIX, tiene quizá dos vertientes: la ínfima desesperación del presente, el dominio pleno, intangible, indiferente, del "así es" que surge al desdeñar la fuerza del olvido y la esperanza en la calculabilidad de la muerte, de los muertos. La fotografía contribuye a esta dualidad mítica de la tragedia. Esa redefinición surge con la fotografía. "Contemporánea del repliegue de los ritos —escribe Roland Barthes— la Fotografía correspondería tal vez a la intrusión en la sociedad moderna, de una Muerte a-simbólica, al margen de la religión, al margen del ritual, una especie de inmersión brusca en la Muerte literal".⁸ La muerte de la que habla Barthes penetra doblemente la tragedia: los ritos son un juego para

⁸ Barthes, R. *op. cit.*, p. 145.

restaurar la potencia del olvido, la religión despliega el tiempo del consuelo como una potencia de la colectividad. Su fuerza se disipa en la absoluta plenitud del presente. La literalidad, que otros juegos, bajo otras pasiones, hacía vivir también el ritual y el consuelo se vuelca ahora sobre sí misma, sobre la visibilidad de su trazo. La muerte literal carece de otra densidad que la lectura como experiencia presente. No obstante, la muerte, incluso la literal, reclama un olvido aun atenuado, una intimidad de la memoria, un recurso menor del consuelo: la imagen. El mito trágico, en su versión contemporánea, involucra también otro pliegue del tiempo: inevitablemente vuelta hacia el pasado, hacia la muerte ocurrida y los cuerpos olvidados, nuestra tragedia anticipa también la muerte propia como voluntad de cálculo. La muerte ocurrida toma su fuerza cuando *muestra* la inminencia de nuestra propia muerte. La tragedia se funda en el mutismo que surge ante la muerte. Es la experiencia colectiva del consuelo ante el silencio que impone la inabarcabilidad, la intransitividad del tiempo. Barthes lo ha señalado: la fotografía nos anticipa y conjura exiguamente el silencio que, en nuestro tiempo, sobreviene ante la muerte. Hace la muerte transitiva, locuaz, su lenguaje es el de un consuelo privado, puntual, recobrado solo en el presente. La tragedia de la fotografía no se agota en esta locuacidad.

Steiner escribió al enfrentarse a la fuerza enigmática de la tragedia: "Las cosas son como son, inexorables y absurdas. El castigo impuesto supera de lejos nuestras culpas. Se trata de una visión terrible que cala en la vida humana. No obstante, en el mismo exceso de su padecimiento se encuentran los títulos del hombre para aspirar a la dignidad".⁹ La tragedia consiste en una pura señal que apunta, *ilumina*, *hace visible* la condición de lo inconmensurable entre los actos y sus orígenes: es la presentación de lo ocurrido, de su evidencia y al mismo tiempo hace de su presentación la prueba de su naturaleza incalificable, que no admite reparación. La tragedia desplegada en el acto fotográfico no reside en la representación moral del castigo, sino en el acto de *mostrar* la desmesura entre los actos. Hay algo inconmensurable en la tragedia y que se inscribe entre el acto y el castigo, pero también en el "las cosas son como son", en la desmesura de lo evidente, de lo irreparable, de lo ocurrido. La fotografía aporta un índice decisivo. Apunta: "las cosas son como son". No obstante, la fotografía, como seña que alude el silencio ante las cosas desde la evidencia de su perfil visible, la fotografía —salvo casos excepcionales— no despliega una pasión analítica, rehuye la estética para adentrarse en el puro gesto que advierte acerca de la presencia del objeto. En la monotonía de la foto yace un impulso que degrada el olvido, la insistencia del "así es" una vez que todo ha transcurrido. El testimonio fotográfico es también una forma del olvido, una manera de fijar la memoria a un eslabón único de la cadena, a surgir un extravío en la fijeza del pasado. El tiempo se hace visible como fuerza, como una voluntad cuyo principio de acción, cuyos móviles, quedan al margen del castigo. Pero la desmesura es también un desequilibrio que arraiga en la propia mirada, en el reconocimiento

⁹ Steiner, George. *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila, 1970, p. 14.

de lo vivido. Pero la tragedia revela un hiato, una separación entre el impulso que arrastra consigo al acto capital, al punto de desenlace y la magnitud misma de la culminación trágica.

No obstante, el gesto que señala se extingue inmediatamente, es una mera irrupción, una intensidad que marca los objetos. La fuerza mitificante de la fotografía surge de la alianza intemporal, escénica, composicional, de la señal y lo señalado. El gesto "así es" y el objeto que captura preservan la misma condescendencia, una complicidad en la extinción del tiempo. A partir de las nuevas tecnologías fotográficas esa alianza entre el gesto que señala y el objeto iluminado por la señal cobrarán una fuerza que desborda su intensidad escénica.

El alcance trágico de la fotografía, propone Virgilio, desborda hoy la intensificación de los perfiles escénicos. La fotografía ha dejado de atestiguar una contemplación, de prolongarla, de imponerle una duración, de reconocerse como una restauración incesante del espectáculo trágico. No es ya la visión que revela escénicamente la densidad trágica del acto. En la fotografía la duración se confunde con la intemporalidad, lo eterno, la esperanza de la perpetuación del gesto "así fue" y, no obstante, la fotografía acentúa la esperanza, la expectación del cálculo. La mirada se vuelve anticipación y confirmación de la tragedia, pero también origen y conjuro del desenlace de la vida.

Ese doble rostro temporal, la condensación que hace posible entre el pasado y hacia el futuro, conjuga la voluntad de cálculo con las estrategias tecnológicas de control y los instrumentos modernos de la devastación. La fotografía, apunta enérgicamente Virilio, se desarrolla esencialmente al relacionarse con el arsenal bélico y los mecanismos de control de la vida y de la muerte.

Empíricamente reconocida como trágica, la impresión fotográfica lo es de verdad cuando se convierte, a comienzos de siglo, en el instrumento de tres instituciones fundamentales de la vida y de la muerte (justicia, ejército, medicina) y se muestra capaz de develar, desde el origen, el devenir de un destino. *Deux ex machina* que, para el criminal, el soldado o el enfermo, se convertirá en algo irremediable, en una conjunción de lo inmediato o de lo fatal que sólo podía ir agravándose con los progresos las técnicas de representación.

Con las nuevas formas de la mirada tecnológica, la fotografía intensifica la orientación de la tragedia hacia la *figuración* de lo que advendrá, hacia la *imagen presente* del futuro, hacia la anticipación. Virilio habla, no sin cierto desconcierto, de la mirada contemporánea en la que se funden el presente del "así es" y el futuro "así será", la exaltación del augurio fotográfico, la imagen sintetizada por computadora, que predomina sobre la intensidad errática, perturbadora, del recuerdo. La muerte se inscribe entonces en ese futuro *visible* en la cauda de la inteligencia maquinal, más que en el recuerdo. Las nuevas síntesis fotográficas sirven dócilmente al cálculo de la destrucción en la alianza del presente y la pre-visión. Por la extraña capacidad de la

fotografía para presentar el objeto siempre en tiempo presente, la incommensurable mitología del objeto real —lo que atestiguo en este mismo instante— se objetiva en la imagen. El mito del presente ha dejado de surgir de la amalgama de premonición, deseo, voluntad y augurio que han investido nuestra infatigable escenificación del futuro. La nueva violencia de las imágenes ha alimentado otra densidad para este presente: no una premonición sino una heurística, no un deseo sino un objetivo, no una voluntad sino una necesidad estratégica, no un augurio sino un cálculo. En esta nueva trama de reclamos la imagen alienta otra tragedia cuyo centro es una convicción sin esperanza, una monotonía metódica, sin rito, la muerte a-simbólica como el vértice inadvertido de la destrucción moral del nuevo espectáculo de la tragedia.

El juego del presente dilatado rechaza el destino, excluye la fatalidad del acto, del castigo. La incommensurabilidad de la que hablaba la tragedia es otra: no la fisura moral que se abre entre el acto y la condena, sino otro, más desolador: la certeza de que la fisura no existe, de que acto y condena son inútiles en la exigencia contemporánea de la acción inmediata, del saber instantáneo, de la decisión calculable en nanosegundos. El ojo vivo que percibe las imágenes, que tomara y contemplara las fotografías, se convierte en un lastre. Dominado por el pasado, por sus sombras, por sus muertos, por la figura de la muerte anticipada, el ojo humano no puede sino desmentir la plenitud del mito fundado solamente en la presencia del objeto real y la fascinación por la pre-dicción del futuro, de las trayectorias, de los perfiles del objeto. Había que abandonar la fragilidad de esos ojos. Fue preciso dotar a la fotografía de otra calidad perceptual, de otras pupilas, de otras voluntades menos frágiles ante el dolor del pasado, ante la indeclinable presencia de los muertos. Los nuevos dispositivos fotográficos —observa Virilio— han suplido al fotógrafo por la computadora, capaz de percibir plenamente todo, de suprimir el vértigo de la experiencia, de llevar hasta su culminación la virtud del olvido como fuerza creadora del futuro. Esta nueva óptica sin las vicisitudes de la biología o el miedo, sin biografía y sin el delicado desencanto de la metáfora inscribe en nosotros otro ensombrecimiento: no somos *objetos singulares* para otro hombre tras esas cámaras que se multiplican hasta saturar todos los espacios cotidianos. Abandonamos la singularidad. Hemos tenido, finalmente, acceso al privilegio de lo inerte, somos plenamente objetivados, objetos para otros objetos:

Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida indiferenciada, es menos, lo hemos visto, el fin de un arte —y no solamente del de Klier o del vídeo-arte de los años 70, hijo ilegítimo de la televisión—, que el punto límite del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentación militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la interceptación de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a

la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de sustitución, que se convertirá en el último trucaje de la ilusión cinemática.¹⁰

Máquinas sin pasado analizan la imagen. Privadas de fascinación se enfrentan al presente de un modo cuyo único sentido son las formas y la certeza de la anticipación. Una fotografía más allá de los márgenes de la muerte, una percepción sin miedo. La imagen asume plenamente su vertiente sombría: desde fuera de la muerte se vuelca completamente al exterminio.

En los tres tiempos, pasado, presente, futuro, de la acción decisiva, se sitúan subrepticamente dos tiempos, el tiempo real y el tiempo diferido. El porvenir, pues, ha desaparecido, por una parte en la programación de los ordenadores y, por otra, en el falseamiento del tiempo pretendidamente "real" que contiene a la vez una parte del presente y una parte del futuro inmediato. En efecto, cuando se percibe, en el radar o vídeo, un ingenio que amenaza "en tiempo real", el presente mediatizado por la consola contiene ya el futuro de la llegada próxima del proyectil a su blanco.

V. La fascinación material: Virilio y la imagen fática¹¹

Virilio recuerda la extraña observación de Klee: "Ahora los objetos me perciben",¹² como una vacilante clarividencia. La frase de Klee adquiere, en la interpretación de Virilio, una resonancia premonitoria, un impalpable anacronismo.

Esta frase, no obstante, parece involucrar un espectro de concepciones, revelador de las metamorfosis contemporáneas de la mirada. Un espectro que va más allá de una mera anticipación de los dispositivos ópticos autónomos de nuestra reciente tecnología. La escena descrita por Klee es la de una fundación, de un origen, de la incertidumbre maquinal de la mirada: el mito no invierte el lugar de la mirada, más bien nos previene de una pérdida del centro de las

¹⁰ Virilio, P. "Candorosa...", *op. cit.*, p. 63.

¹¹ El carácter *fático* del intercambio lingüístico encontró su primer uso significativo con Malinowski. Designaba una función de las palabras orientadas únicamente a entablar y sostener el contacto, en corroborar la presencia del interlocutor, mientras que el contenido mismo de lo comunicado era secundario o incluso desatendible. Posteriormente, Roman Jakobson extendió ese concepto a todo acto comunicativo. Virilio impone una nueva extensión a este concepto entendiéndolo como un recurso formal, como un régimen estratégico de la captura, como un recurso industrializado de la fascinación.

¹² Virilio, P. "La máquina de visión", *op. cit.*, p. 77.

percepciones. La frase de Klee parece desvirtuar la convicción —expresada por Bergson— de la existencia de un centro, la mirada se inscribiría por sí misma en un centro, al mismo tiempo un origen y un cauce. El cuerpo sería el vértice absoluto de todos los estímulos. Para Klee, por el contrario, la mirada no surge de algún centro, todos los objetos me miran, se miran en la trama de mis propias miradas. La experiencia emerge de la ubicuidad y la compenetración de ese mirar de todos los objetos cuyo reclamo se despliega ante mis ojos como una respiración del mundo. "Los objetos que rodean mi cuerpo —escribía Bergson— reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos".¹³ La afirmación de Klee desplaza sutilmente la fijeza del centro corporal: los objetos *no reflejan el acto de mirar, miran por sí mismos*. Esta pérdida del centro, esta percepción material, inerte, errante que advertimos en los objetos, es quizá para Klee no sólo una versión del mito que impondrá a los objetos una fisonomía humana, sino *también, al mismo tiempo*, el arte contemporáneo funda el mito, indisoluble del otro, de una deshumanización, de una mineralización del acto perceptivo. Ambas vertientes son indistinguibles, inseparables. La percepción estética traza una zona de asedios múltiples donde se entrelazan los impulsos inciertos, incalificables de la humanización de lo inerte y la deshumanización de la percepción. La breve narración de Klee expresa un mito originario, una iluminación de tiempo y memoria que revela la calidad inusual, inesperada de la materia de la percepción.

La expresión de Klee no conlleva únicamente un estremecimiento ante la expectación repentina de los objetos, su reclamo, la germinación en ellos de la espera que interroga desde cada mirada, el desasosiego implacable de los ojos. Los objetos son una superficie que revela los signos de la inquietud de la espera: las texturas, las formas, las líneas, la luminosidad y el reflejo de las cosas son, para Klee, los residuos de una impaciencia que *irrumpe* por su propia fuerza en la superficie antes inerte de las cosas. Y sin embargo, más allá de su superficie las cosas traicionan un volumen, una profundidad: se presentan como una cavidad, preservan ellas también un centro sólo conjeturable, elusivo, que hace de las texturas y las formas exteriores un mero espejismo que encierra una espera más íntima, más adentrada en la materia del objeto, sustraída a toda percepción —el interior de las cosas sería entonces, paradójicamente, ese centro siempre al margen de la mirada, del tacto, la materia parásita de lo visible, de lo táctil, la profundidad superflua de lo que se abandona a la contemplación distante. Las cosas son entonces una voz, una convocación, una plegaria ubicua. Y la convocación, a su vez, me reclama desde la intimidad inaccesible de todo objeto. Para Klee acaso la percepción de los objetos no fuera sino el nombre del vértigo que separa la intimidad irrecuperable de las cosas y el despliegue de sus superficies.

Pero hoy, más allá de la fuerza sugerente de la afirmación de Klee, la imagen parece acentuar su realismo irónico, su parquedad grotesca, su irrisión objetiva: la tecnología ha

¹³ Bergson, Henri. "Memoria y materia", en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 220.

engendrado una parodia mecánica de nuestra mirada, pero la parodia nos desborda, nos desplaza. Su desempeño tiene la tragedia bufa de la desmesura: es nuestra misma mirada sólo que escueta, burda y exuberante. Nos desborda y nos desalienta, nos fascina y nos desconcierta. Los objetos nos miran de una manera inquietante, menos a la espera; su enigma surge de la violencia de su capacidad imitativa. Son objetos dotados de ojos sensibles cuyos dispositivos ópticos reproducen y amplifican las capacidades del ojo, pero a esta primera y desdeñable mimesis, se añade otra: se ha complementado la percepción mecánica con una razón sintética, electrónica, simulada computacionalmente, capaz de ordenar, reconocer y atribuir sentido, orientación, fines y acciones a los estímulos provocados por la maquinaria óptica. El estremecimiento que suscitan los objetos —dotados de una capacidad casi insensata de percepción, que producen una sensación de animación, de una incierta vitalidad— no surge de una metáfora de la intimidad, del secreto o del enigma, como los objetos de Klee —sino más bien de la lógica inaccesible con que la razón tecnológica ha erigido los objetos. La razón positiva que engendra la mimesis mecánica atraviesa y conforma el nuevo acto de mirar, hace surgir del desencanto y el vértigo milenarista, la utopía liberadora y nos devela la finitud del cuerpo y sus torpezas; a la caducidad del objeto tecnológico, a su cada vez más apresurada obsolescencia y su reemplazo corresponde en nuestra sensibilidad la indiferencia ante el envejecimiento y la progresiva pobreza de nuestra percepción y el sentido prescindible de nuestros cuerpos. El sentido trágico de esa bufonada mimética es el desamparo que engendra ante la exclusión de los cuerpos, un desamparo forjado silenciosamente en el vasto y elocuente silencio de la eficacia tecnológica. Miro, desde el propio desencanto de la mirada imperfecta, finita y declinante del testigo, los objetos que me miran, los miro desde el deslumbramiento ante la calidad de la intuición tecnológica. Desencanto y deslumbramiento conforman una experiencia contemporánea de la mirada imperfecta, de un abandono de la fineza de la percepción, de una fascinación ante el desaliento de la inanimación de la mirada que se implanta en la materia como capacidad mecánica, incalculablemente eficaz, rápida, agobiante, una mirada abstracta e inaprehensible en su racionalidad electrónica.

Esta aseveración [la frase de Klee], cuando menos sorprendente, se hace, poco después, objetiva, verídica. ¿No se habla de la próxima producción de una "maquina de visión" capaz, no ya únicamente de reconocer los contornos de las formas, sino de una interpretación completa del campo visual, de la puesta en escena próxima o lejana de un entorno complejo? ¿No se habla de una nueva disciplina técnica, la "visiónica", de la posibilidad de obtener una visión sin mirada, donde la vídeo-cámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no ya para un telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de "estocks" o, también, en los de la robótica militar?¹⁴

¹⁴ Virilio, P. "La máquina de...", *op. cit.*, p. 77.

La nueva tecnología de la percepción ha desembocado en un nuevo deslinde, un nuevo borde que señala las regiones inaccesibles a la mirada. Cada vez más, la exclusión de la mirada se refleja en la exclusión de los actos. El orden de la *gestión* ha sido desarraigado de nuestros horizontes y de nuestra percepción. El obvio fracaso de nuestras percepciones, la obstinación de nuestros olvidos, la fijeza errática de los equívocos, el universo de sus omisiones, incluso lo que alguna vez se pensó que era su fuerza más impositiva —su capacidad de discriminación, de eliminación de las figuras superfluas, su posibilidad de descartar en un gesto inmediato la información redundante—, han perfilado la mirada como una amenazante ingenuidad, una facultad fácilmente extraviada, una capacidad abandonada a las estrategias de la simulación. Es cada vez más fácil calcular la ceguera de un sujeto, incluso en la contemplación más intensa; obligarlo a omitir ciertas informaciones de su campo visual; es ya una práctica habitual el cálculo de las trayectorias del ojo, la previsión de sus reticencias, la determinación de sus desdenes. Esta anticipación de las debilidades —en todos los sentidos de la palabra— de la mirada, la hacen presa de las estrategias de el engaño. Virilio recuerda la observación de Bradbury: "Se puede convencer a las personas de lo que sea intensificando los detalles".¹⁵ Esta precipitación de la mirada y de la convicción en el detalle, funda las nuevas estrategias de la fascinación, las estrategias *fáticas*, tanto como las posibilidades de la nueva simulación. Desplegar objetos que reclamen la mirada, multiplicar la opacidad del mundo al provocar una mirada sometida a la llamada de los objetos. Hacer de esta fascinación por los objetos no un lugar de tránsito sino de arraigo. "Estamos en la era del *disimulo integral*", escribe Virilio. Y este disimulo integral no es más que la exigencia de la demora de la mirada mientras crece la velocidad de reacción de los dispositivos de creación de imágenes y de respuestas estratégicas.

Hay un doble vértigo en este *disimulo integral*: por una parte, la lógica del disimulo como *producción calculable* de la fascinación por las imágenes, la producción de una nueva retórica de las convicciones, una máquina de convencimiento, hecha de la intensificación adecuada de los estímulos visuales. La exploración de la debilidad de la mirada revela así un límite casi *ontológico*. la inclinación a la síntesis, la ceguera que funda la eficacia cotidiana de la mirada —la capacidad de olvidar, de jamás reconocer ciertos estímulos del campo visual— se muestra como un flanco débil, un blanco potencial frente a los arsenales contemporáneos, como una vía estratégica para la destrucción. La propensión al engaño, la ceguera que *funda la* posibilidad de la contemplación desencadena también la interpretación extraviada. La fascinación por los detalles, una máquina capaz de engendrar la convicción, puede también engendrar el extravío, las decisiones erráticas que requieren sólo una vacilación ínfima para poder hacer posible una catástrofe bélica en un mundo de "misiles" y aviones indetectables por radar.

Por otra parte, el disimulo integral es una nueva estrategia de dominio del tiempo: a la

¹⁵ Citado por Paul Virilio, *op. cit.*, p. 85.

multiplicación de las fascinaciones visuales se ha respondido con la proliferación de las percepciones neutrales. Sólo se conjura el engaño generalizado con el reconocimiento indiferente de las formas, con la exactitud sin declives de la percepción neutra. Las estrategias se anulan recíprocamente. Las nuevas estrategias de control exploran entonces otro engaño, más violento porque elude ya a la mirada misma. No engañar sobre la superficie de los objetos, sino sobre el *tiempo* de su composición. Engañar con la velocidad de respuesta. Los nuevos aviones que escapan al radar no buscan tanto eludir la visión del otro, sino anticipar su reacción. La nueva estrategia de disimulo no está en ahondar la fascinación de la mirada sino explorar su tardanza. El disimulo integral se extiende para incorporar no solo las estrategias de la mirada, sino las estrategias de la duración.

A la ceguera seguida de las estrategias inconscientes de la mirada, a su fascinación extraviada, se opuso como antídoto, en la razón militar, la invención de una ceguera radical capaz de contrarrestar las estrategias de la captura, de la fascinación. *La ceguera extrema son los dispositivos de registro objetivo, computarizado, de las formas percibidas.* Excluir radicalmente el ojo humano, imponerle una zona inaccesible, inventar una imagen que rehúsa la mirada y el testimonio humanos. Es el territorio de una nueva certeza donde se encadenan mirada y gestión, percepción y decisiones, una mirada sin cuerpo y una acción hecha de cadenas de impulsos electrónicos: la visiónica. La "visiónica" de la que habla Virilio, una percepción artificial, una operación que repara los olvidos fulgurantes de la mirada, un registro analítico de las imágenes para el que todos los contornos están privados de intensidades, para el que todos los perfiles son las implacables sombras de un objeto virtual y de una deformación programada en una estrategia virtual del engaño. Una máquina de suspicacia indiferente, generalizada, ubicua. La ubicuidad de la simulación convoca la interpretación minuciosa, paranoica que no admite un rasgo vacío, una materia menospreciable. No se excluye siquiera a los residuos, a los restos, no hay trazo que se sustraiga al examen, no hay signo al margen de una inquisición implacable. Para la mirada neutra de los análisis electrónicos no hay acontecimiento, aparición súbita y aislada, tampoco creación. Todo el acontecimiento, lo intempestivo son fenómenos del tiempo, son advenimientos insospechados del futuro. La percepción se ha hecho instantánea, ha privado de edades a los objetos, no hay tiempo sino derivación lógica, interminable, en la que unos perfiles engendran a otros en una cadena sin fracturas y casual dominada por una misma intensidad, el engaño. La intensificación de los detalles como acontecimientos de la forma es una operación del deseo, un apresuramiento, una ansiedad de la figura, una aspiración informulada que se sustenta en el olvido para iluminar plenamente un rasgo, una presencia, un color. De ahí el extravío y la errancia —el olvido— suscitado por las intensidades. La percepción computarizada está al margen de esos extravíos.

En efecto, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente este desarrollo de la imaginaria virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin

anunciar también esta nueva industrialización de la visión, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese desdoblamiento del punto de vista, la división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión.¹⁶

La lógica de la imagen fotográfica, de las nuevas estrategias de la mirada ha encontrado una fertilidad desconcertante: ha hecho del universo intolerante de la imagen, la clave de una estrategia social generalizada, la disuasión. Intolerancia y disuasión intercambian su presencia, acumulan su eficacia: el crecimiento de la intolerancia reclama una mayor eficacia y fascinación de la imagen, un consuelo en la devastación que retarde las acciones. El retardo óptimo es la parálisis, el abandono, la renuncia. La intolerancia hace de la saturación de imágenes, de la multiplicación de sus fascinaciones el recurso para la desaparición del cuerpo actuante. El cuerpo se extingue en el placer de la mirada. Se cierra el espectro: la mayor disuasión alienta la diseminación de la intolerancia, una intolerancia benigna, construida con la captura de la mirada, con la incitación a la contemplación, con la fijeza de las pupilas a las figuras fascinantes desplegadas como tiempo estratégico, tiempo de control ante los ojos. La imagen encuentra una plenitud que le acerca a un placer inerte, mecánico. No hay reposo frente a la incitación ubicua de las imágenes, frente al desdén mecánico y al cálculo de nuestras convicciones. No hay cabida para la espera del objeto, no hay tiempo para la meditación de las acciones. Todo es aceleración en la imagen: las imágenes despliegan hoy ante nuestros cuerpos inertes el paisaje indócil del futuro.

¹⁶ Virilio, P. "La máquina de...", *op. cit.*, p. 77.