



ALGUNOS ABORDAJES SOBRE LA IMAGEN

Lic. Ignacio Polla
Cátedra de Antropología Visual
Universidad Nacional de Rosario
Ignaciopolla77@gmail.com

Introducción

Se diría que la reflexión sobre la imagen reviste hoy cierto carácter urgente por la irrupción de una tecnología, la inteligencia artificial, que altera por completo su forma de producción. Sin embargo, más allá de la importancia que supongamos tendrá esta tecnología, todavía en estado embrionario, basta mirar un tanto hacia atrás para convencerse que éste no es sino otro capítulo —del que nos toca ser contemporáneos— de una revolución permanente en las formas de producción en general, operando históricamente desde al menos cinco siglos, y que tiene en la producción de imágenes un apartado específico. En adelante, abordaremos el concepto de imagen con la intención de desarrollar un problema que le resulta intrínseco y que, de manera concomitante a las transformaciones en sus modos de producción —especialmente ésta que se avecina— fue y será planteado de distintas formas. El problema es el que concierne a la naturaleza de la imagen y la relación con su referente. Las tradiciones de pensamiento al respecto son muchas y de largo alcance, por lo que procurar ser exhaustivo en este lugar sobre esta materia sería inútil. En cambio, creo que bien puede fungir como una primera aproximación el tratar de recoger de nuestro habla cotidiana los significados que la palabra imagen reviste, con la intención de —si esto fuera posible— arribar a un concepto lo suficientemente abarcativo —y abstracto— que pueda alojar la multiplicidad de sus usos. En este sentido, el horizonte de este plan de trabajo está motivado por

la definición de significado de Fernández Güizetti (1983), entendido como la intersección lógica de los usos.

Para comenzar, propongo las siguientes frases que involucran la idea de imagen y que a todo lector le resultarán inteligibles, ya sea porque las conoce previamente de modo literal, ya sea porque el significado que implican es familiar al sentido común.

- 1- “Una imagen vale más que mil palabras”
- 2- “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”
- 3- “Las apariencias engañan”
- 4- “Lo esencial es invisible a los ojos”.

Vemos que a estas cuatro frases intencionalmente escogidas las podemos agrupar en dos grupos: aquellas en las que la imagen es ponderada por su valor de semejanza (las primeras dos); y aquellas en que se resalta su valor negativo, su carácter de apariencia en contraposición a la esencia. Pareciera, en primera instancia, que la palabra imagen admite, al mismo tiempo, un uso que la coloca en posesión de una autenticidad, de similitud o cercanía con la cosa (mayor, por ejemplo, que la que tendrían las palabras), y otro signado por la imposibilidad de reflejar la verdad o la esencia, es decir por la falsedad y el engaño.

Sobre una circunstancia análoga discurre un texto breve de Freud, titulado “El doble sentido antitético de las palabras primitivas” (1910), en el que, siguiendo al filólogo alemán Karl Abel (1837-1906), explica este hecho singular, presente en todas las lenguas, como una consecuencia del carácter relacional-binario que encierra la creación de los conceptos más simples.

“Todo en este mundo es relativo, y sólo tiene existencia independiente en cuanto es diferenciado de otras cosas y en sus relaciones con ellas. (...) Todo concepto es la pareja de su antítesis. (...) El hombre no ha podido conquistar sus conceptos más antiguos y simples si no es en contraposición a sus contrarios”

(Abel en Freud, 1910, p. 1623)

Posteriormente, en el estudio de la evolución de las lenguas es posible observar cómo esos dos significados antitéticos son escindidos y atribuidos a palabras diferentes, pudiendo mantenerse uno en la palabra original y el opuesto ser segregado hacia otra nueva. Sin embargo, también persisten evidencias de la

primera situación en los estados actuales de las lenguas¹. En otro trabajo de Freud que apunta en el mismo sentido (1917), la atención recae específicamente sobre lo siniestro (*unheimlich* en alemán). Luego de un análisis psicológico y etimológico acaba concluyendo que su particularidad está dada por conjugar aquello que resulta extraño y familiar a la vez.

Con respecto a la imagen, los pocos casos de uso introducidos ya revelan una problemática similar. No obstante, la mayor dificultad radica en qué caminos escoger de entre la gran multiplicidad de tradiciones y disciplinas que se han ocupado del problema. Por ejemplo, se podría abordar a partir de la relación entre las imágenes y la teología: el asunto de la idolatría, la iconoclasia y la iconodulia, cómo las imágenes son valoradas distintamente por cada religión y cómo esta valoración cambia históricamente de acuerdo al contexto político (pienso particularmente en el uso de las imágenes de la iglesia católica durante la conquista de América a la vez que condenaba la idolatría²). En nuestro caso, a partir de estas dos líneas contradictorias acerca de la imagen, de entre todos los materiales posibles, tomaremos dos provenientes de momentos bien distintos por considerar que permitirán ilustrar de forma patente la oposición principal.

El platonismo y las imágenes como simulacro

—Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

—Pero son como nosotros ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego?

(Platón, *La República*, Libro VII)

Por la importancia de su influjo en el pensamiento occidental, del que la teología católica antes mencionada constituye un elemento central, Platón es el máximo exponente de una de las posiciones ya introducidas que podemos denominar de suspicacia acerca de las imágenes. A su vez, el fragmento

¹ La voz inglesa “with” significó también *sin*, significado que se mantiene cuando es utilizada como prefijo en “withdraw” o “withhold”.

² A propósito de esta temática puede consultarse el trabajo de Serge Gruzinski “La guerra de las imágenes” (1994)

posiblemente más célebre de toda su obra, la alegoría de la caverna, narrada en el Libro VII de *La República*, constituye una excelente síntesis de ella. Allí se encuentra condensada gran parte de la filosofía platónica, pero a los fines de esta exposición vamos a reducirla a su mínima expresión.

Representátese hombres en una morada subterránea en forma de caverna que tiene la entrada abierta en toda su extensión a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos (...) Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros (...) imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos. (...) Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases. (...) ¿No te parece que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales?

(Platón, *La República*, pp. 338-339)

Es preciso interpretar esta alegoría teniendo en cuenta la división ontológica que Platón supone entre el mundo sensible y el mundo inteligible. El primero, representado por el interior de la caverna, es, propiamente, un mundo de réplicas e imágenes, aquel que habitamos a diario y al cual accedemos a través de los sentidos. Su grado de realidad respecto al segundo es inferior y el conocimiento que de él se tiene —que en rigor es opinión (*doxa*) y no conocimiento— será, al igual que sus objetos, temporal y corruptible. El mundo inteligible o de las ideas, el exterior de la caverna, tiene un grado más alto de realidad y constituye el fundamento de los objetos del mundo sensible que participan parcialmente de él. Su conocimiento (*episteme*) se obtiene a través de la filosofía (de la razón) y su naturaleza es de carácter eterno e inmutable.

“Pero si bien cosas sensibles e ideas representan dos órdenes diferentes de la realidad, con todo, hay entre ambos una relación que Platón dice es una relación de semejanza o copia o imitación; relación que, al ver dos cosas iguales, nos permite pensar en la igualdad, a la manera como, al ver el retrato de un amigo nos acordamos de él”.

(A. Carpio, *Principios de filosofía*, pp. 85-86)

El carácter plástico de la alegoría así como tiene la virtud de presentar sinópticamente un sistema filosófico, también puede inducir a error. La totalidad

del mundo sensible se encuentra dentro de la caverna y allí mismo tenemos sucesivamente, a medida que se desciende, la hoguera que proyecta la luz, los objetos que se interponen (réplicas) y, por último, las sombras que observan los prisioneros. Pero a este cuadro hay que completarlo con el exterior de la caverna, allí están las ideas, esencias o formas que, como dijimos, son las únicas acerca las cuales se le puede atribuir en rigor el carácter de real. Presidiendo el exterior, el fundamento último de todo lo real, aquello que otorga el ser a las mismas ideas estando él mismo más allá del ser: la idea del Bien representada por el sol. De modo que el descenso del cuadro alegórico constituye, sobre todo, un descenso ontológico que va del mayor grado de realidad de las ideas al mero simulacro de las sombras. Inversamente, la liberación y ascenso del prisionero —continuación narrativa de la alegoría— será un ascenso a través de varias etapas (una erótica) en las facultades de su conocimiento: primero, ante las imágenes, la imaginación (*eikasía*), luego, dándose la vuelta, frente a los objetos, la creencia (*pístis*), ambas parte de la *doxa*. A continuación, la hoguera que representa aquello que permite entrar en contacto con los objetos sensibles, es decir el sol (muy distinto a lo que este elemento viene a ser en la alegoría). Ya fuera de la caverna, el conocimiento de las formas eternas, la *episteme*, y, por último, el sol deslumbrante de la alegoría, la idea del Bien, la causa suprema de todas las cosas.

Como resulta evidente, en este desarrollo subyacen un conjunto de valoraciones y jerarquías. El sistema general de la filosofía platónica se manifiesta en las mismas elecciones narrativas de esta alegoría que culmina con el fracaso del retorno del prisionero, devenido filósofo, en su intención de liberar al resto, los cuales acaban incluso asesinandolo (en una clara alusión al destino de Sócrates). Esta degradación de lo sensible configura las reflexiones platónicas en todos sus tópicos: la jerarquía de la filosofía por sobre las otras actividades humanas, la superioridad del filósofo y el modelo político aristocrático planteado en La República, su concepción del cuerpo y el alma, y un largo etcétera.

Con este cuadro ya se avizora la valorización platónica sobre las imágenes: en la alegoría de la caverna, de la que muchos han resaltado su similaridad con el cinematógrafo, las imágenes (sombras, pinturas, sueños) constituyen la

manifestación más precaria del ser. En contraposición a éste, en ellas se dan un conjunto de caracteres negativizados: efímeras, múltiples, engañosas, e incluso concupiscentes. En este sentido, si los objetos sensibles ya participan imperfectamente de las ideas, sus representaciones, las imágenes producidas con intención imitativa —verdadero ámbito al que se dirige la iconoclasia platónica—, serán copias de copias, copias de segundo grado³.

Sería un error finalizar esta aproximación clásica sin al menos introducir otra actividad humana que también es objeto de suspicacia para Platón cuyo contraste nos permitirá profundizar en el problema de la imagen. Me refiero a la poesía y más específicamente al hecho de nombrar. En *La República* se trata ampliamente acerca de los poetas y de sus tareas y obligaciones para con el Estado, siempre atendiendo al alto valor pedagógico que los cantos tenían en la sociedad griega. La poesía es, en este contexto, al igual que la pintura, un arte analógico y como tal debe procurar reflejar lo más fielmente la naturaleza de la idea que representa (hoy diríamos de su referente). En ese sentido, cuando esta fidelidad, por el motivo que fuera, no se cumple, resulta condenable. Por ejemplo, respecto a las narraciones impropias acerca de los dioses:

Quando un poeta diga cosas de tal índole acerca de los dioses, nos encolerizaremos con él y no le facilitaremos un coro. Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes; (Platón, *La República*, p. 146).

Al igual que la pintura, la impugnación recae específicamente sobre los poetas imitativos por los motivos doctrinarios expuestos, lo cual, sumado a su deficiente tarea pedagógica, termina determinando su expulsión de la república ideal mentada por Platón.

Debemos impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas” (p. 175)

³ Platón y otros contemporáneos atribuían a Zeuxis, uno de los pintores más famosos de su época, el haber pintado en un cuadro un racimo de uvas con tal perfección que los pájaros descendían a picotearlas. En estos términos, la actitud de los pájaros es análoga a la de los seres humanos que no cultivan la filosofía.

Pasemos finalmente al problema de los nombres que tiene su desarrollo en el diálogo platónico *Crátilo*. Allí Sócrates en su retórica se sirve constantemente de la comparación entre imágenes y nombres para ilustrar su posición.

¿Convienes conmigo en que el nombre es una imitación de la cosa? (...)
¿Entonces también admites que las pinturas son de una forma distinta, imitaciones de ciertos objetos?” (*Crátilo*, p. 444).

De modo que, bajo la misma lógica que venimos exhibiendo, tanto los nombres como las imágenes serán virtuosos si logran representar aquello que se proponen, o deficientes si fracasan. Pero ¿de qué depende el triunfo de la representación? O mejor ¿a qué puede aspirar una representación en su relación con el referente? En el siguiente fragmento se halla condensada la perspectiva platónica respecto a los nombres, pero también —y de forma más relevante para nuestra indagación— respecto a las imágenes.

Puede que no haya que reproducir absolutamente todo lo imitado, tal cual es, si queremos que sea una imagen. ¿Habría dos objetos tales como Crátilo y la imagen de Crátilo si un dios reprodujera, como un pintor, no sólo tu color y les infundiera movimiento, alma y pensamiento como los que tú tienes? ¿Habría un Crátilo y una imagen de Crátilo, o dos Crátilos? (...) ¿No ves que hay que buscar en la imagen una exactitud distinta? ¿Que no hay que admitir a la fuerza que si le falta o le sobra algo ya no es una imagen? ¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?” (p. 447)

Entre nosotros una de las referencias más notables a este diálogo platónico es la de Borges al comienzo de su poema “El Gólem”:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

Siendo quizá excesivamente estrictos, podemos marcar que Borges comete aquí, según lo que acabamos de ver, una pequeña impostura: la posición que introduce, según la cual “el nombre es arquetipo de la cosa” no es la del griego — si por griego debemos entender, metonimia mediante, Sócrates (o Platón)— sino que es la del propio Crátilo. En ese debate que mantenían Hermógenes y

Crátilo acerca de la naturaleza de los nombres, el primero sostiene la posición conocida como convencionalista:

no soy capaz de crearme que la exactitud de un nombre sea otra cosa que pacto y consenso. (...) Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres (p. 365)

Mientras que el segundo sostiene la teoría naturalista según la cual las letras, sílabas y sonidos de un nombre se corresponden *naturalmente* con la cosa nombrada: “Crátilo afirma que cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza.” (p. 364). Está claro por cuál de ambas posturas se decantó la moderna ciencia lingüística desde el *Curso general* de Saussure.

En esta dicotomía, la posición de Platón expresada en la voz de Sócrates en el diálogo el *Crátilo* está en efecto más cercana a la naturalista, pero precisamente allí en el punto en que se distancia, tal como queda manifiesto en la cita sobre los dos Crátilos, hallamos nosotros la clave que buscábamos para pensar la imagen. Si comenzamos la indagación sobre el platonismo siguiendo la línea que señalaba a la imagen como objeto de engaño, ahora podemos relativizar esa concepción, o mejor, precisar en dónde puede radicar el engaño: en Platón la imagen es imagen en la medida en que algo falte, o esté de más; su naturaleza está en la semejanza, algo bien distinto a la identidad, en tanto la diferencia resulta en ella estructural. Frente a la imagen acontecen dos formas de reconocimiento: el de la cosa representada en la imagen (el referente o la idea), cuyos atributos persisten parcialmente, y el de la propia representación, es decir, su carácter de artificio.

La imagen como huella de lo real.

La Fotografía ratifica lo que ella misma representa. Ningún escrito puede proporcionar tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poder autenticar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento.

(Barthes, *La cámara lúcida*, p. 150)

Para indagar en la otra vertiente acerca de la imagen, aquella que en lugar de oponerle suspicacia tiende a tomarla como garantía, vamos a tomar un material mucho más reciente y familiar. En primer lugar, porque se tratará casi exclusivamente de un tipo de imagen específica con la que estamos en contacto a diario: la fotografía; y en segundo por la cercanía temporal del autor sobre el que trabajaremos: Roland Barthes (1915-1980). A pesar de que no podré ser exhaustivo en esto, al menos mencionaré que el libro principal que tomaremos, *La cámara lúcida*, de 1980, año que es también el de su muerte, forma parte — como no podría ser de otra manera— de los textos a los que la crítica se refiere como del “último Barthes”, a partir, por los menos, de los años 70, estando caracterizada esta etapa por su pasaje del estructuralismo al posestructuralismo y más personalmente por un marcado giro autobiográfico. Mientras que el Barthes de 1968 se preguntaba retóricamente “¿qué valor tendría un método que no diera cuenta del objeto en toda su integridad, de toda la superficie del tejido narrativo?”⁴, en *La cámara lúcida* se presenta como un “sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro”, con la intención de “hacer de la antigua soberanía del yo (Nietzsche) un principio heurístico” (1980, pp. 36-37). Como última contextualización anotemos el particular proceso de transformación de las imágenes en torno a los años 70 y 80, marcado sobre todo por su proliferación extrema de la mano de las nuevas posibilidades técnicas: popularización de las cámaras fotográficas y de la TV, de las imágenes a color, y el surgimiento de las imágenes y edición digitales. En este sentido, *La cámara lúcida* se plantea como una exploración subjetiva del autor en relación a la fotografía en la búsqueda por establecer, podríamos decir, las imágenes *proprias* frente a la gran masa de imágenes circulantes.

En primera instancia, parece lógico que al buscar una tradición que aproxime las imágenes a la realidad nos ocupemos de la fotografía. El rol fundamental de la cámara fotográfica, en tanto dispositivo técnico, en la producción de ese tipo de imagen específica pareciera otorgar un nivel de objetividad incomparable al de la obra de arte que emana de la mano del pintor. En ésta la técnica se halla casi enteramente asimilada al saber del artista. Pensemos, por ejemplo, en la multiplicidad de saberes implicados en la composición de un cuadro realista

⁴ “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*.

(anatomía, teoría del color, perspectiva, iluminación, etc.) y sobre todo en el fuerte adiestramiento para poder llevarlo a término. Por su parte, en la fotografía, es en la cámara en tanto aparato, que podríamos entender aquí como técnica objetivizada (exterior al sujeto), donde tiene lugar el fundamental proceso de captura a través de mecanismos físicos.

“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía. Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema *Esto ha sido* sólo fue posible el día en que una circunstancia científica permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado. La foto es literalmente una emanación del referente” (p. 142)

Así las cosas, puede comprenderse la asociación generalizada de la fotografía con la noción de objetividad y con la función de registro. Sin embargo, como sabemos, al profundizar el análisis acerca de la fotografía, esta ilusión rápidamente se revela como ingenua por múltiples motivos. La fotografía representa un recorte de la realidad, en un espacio y tiempo escogido por el fotógrafo, quien condiciona con su sola presencia —y la de su aparato— a sus objetivos, y un largo etcétera de suspicacias que podríamos oponerle. Barthes en modo alguno ignora estas cuestiones, de hecho las ha estudiado en trabajos previos bajo la idea de la *codificación*, que no puede remitir a otra cosa que a la agencia humana en la composición de ese mensaje; y, sin embargo, en *La cámara lúcida* se inclina a pensar que en la fotografía hay algo incodificable: la presencia irreductible del objeto fotografiado que ha estado frente a la cámara. Los ardides fotográficos mencionados pueden estar en la base compositiva de la imagen, ser evidentes o discretos, pero esto no afecta la esencia de la fotografía en sí, que es la de presentar el objeto tal y como ha sido. Esta circunstancia lleva a la siguiente observación de Rancière

La cámara lúcida (...) irónicamente se ha convertido en el breviario de aquellos que pretenden pensar el arte fotográfico a pesar de que intenta demostrar que la fotografía no es un arte.”

(Rancière, *El destino de las imágenes*, p. 31).

En estos términos, para Rancière el carácter no artístico de la fotografía radicaría precisamente en su supuesta objetividad, entendiendo por artísticos aquellos procesos que producen la alteración de la semejanza. Por su parte,

Barthes no renuncia a la fotografía como arte, sino que la localiza allí donde Rancière ve su defeción:

Percibo el referente (aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *medium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?)⁵

(Barthes, *La cámara lúcida*, p. 93)

A través del trabajo con determinadas fotografías en procura de hallar aquello que las hace, por alguna razón, especialmente interesantes, siempre desde una perspectiva subjetiva, Barthes delimita dos ámbitos de la fotografía: el *studium* y el *punctum*, que en los términos anteriores se corresponderían respectivamente a lo codificado y a lo incodificable, y en términos de otro libro suyo previo (*El placer del texto*, 1969) al placer y al goce. Comencemos con el *studium*:

Por estas fotos puedo sentir una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto mediano, casi de un adiestramiento. (...) A través del *studium* recibo las fotografías como testimonios políticos, históricos, culturales, etc. (...) (pp. 62-63).

El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla. (p. 89)

Este hablar de la fotografía refiere a lo que ella comunica de la cultura de la que forma parte. Todo aquello que las disciplinas sociales podrían leer en la foto: un determinado modo de vestirse, una danza ritual, un acontecimiento histórico, la guerra, la política, la crisis económica, etc. A través del *studium* se va de lo particular de la foto, dado por la contingencia de la captura (lo que efectivamente muestra), a lo general: ya no *esa* danza o *esa* persona, sino las tramas mayores en las que las sabemos inmersas. Por el contrario, el *punctum* radica en lo particular en sí mismo que la fotografía presentifica.

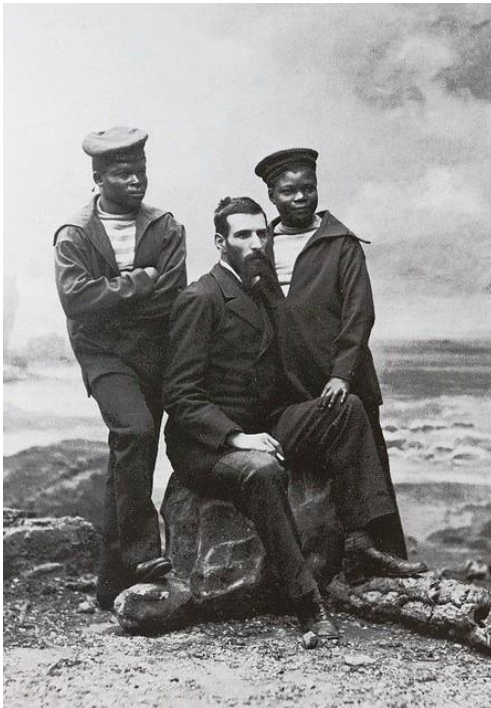
El segundo elemento viene a dividir (o escindir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto

⁵ Entiendo que esta divergencia respecto a la idea de arte entre ambos autores viene dada por el uso general y hasta metafísico que le da Rancière en esta oportunidad, mientras que Barthes refiere al arte *de la fotografía*, un ámbito mucho más específico y que puede ser equiparado a los medios para cumplimentar la tarea que le es propia (en este caso su propia anulación), como se podría hablar del *arte* de un zapatero o cualquier otro oficio.

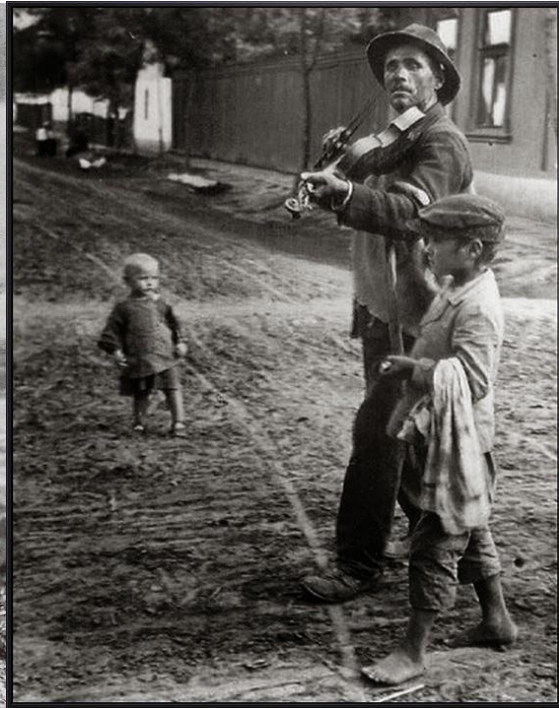
mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujero (...) y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (p. 65)

El *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está (p. 100)

Por la naturaleza subjetiva e irreductible que Barthes le otorga al *punctum*, resulta difícil tratar de llevar la clarificación acerca de su naturaleza más allá del modo en que él mismo lo plantea. Es la tónica misma del ensayo buscar las razones del propio gusto, en virtud de qué determinadas fotografías cautivan mientras que frente a otras permanecemos indemnes, y en este sentido no puede más que trabajar con fotografías particulares. “Muy a menudo, el *punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, entregarme.” (p. 89) En una hallará el *punctum* en los brazos cruzados de un grumete, en otra en la calzada de tierra batida en la medida en que ésta logra transportarlo a Europa del este, más que en el violinista ciego que se supone debiera captar la atención.



Savorgnan de Brazza
Nadar, 1882



La balada del violinista
André Kertész, 1882

Lo que sí podemos determinar es que en el *punctum* está necesariamente implicado el tiempo en su sentido más existencial. El *esto ha sido* propio de la fotografía trae aparejado su continuación lógica: *y ya no será*. Así, la fotografía oscila en la ambigüedad de preservar *para siempre* algo del sujeto retratado, a la vez que evidencia, a fuerza de detenimiento, su transitoriedad y, en última instancia, su naturaleza mortal

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. (p. 31)

lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también, en igualdad con la ausencia, que ese objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa. (p. 193)

En este sentido, *La cámara lúcida* participa de lo que podríamos llamar el *ethos* melancólico de la fotografía, toda una tradición melancólica en relación a ella de la que la antropología participa en forma no menor. En cuanto las posibilidades técnicas lo permitieron, el antropólogo llevó consigo su cámara. Además de constituir las imágenes un elemento adicional con el que reforzar la autoridad etnográfica, se lee en ese registro cierta vocación museológica anticipada: la conciencia de que esas culturas se dirigían inexorablemente a su desaparición hace que la captura fotográfica se convierta en testimonio para el porvenir de que eso ha existido. Unas pocas líneas de *Tristes Trópicos* bastan para ilustrar este *ethos* melancólico:

De aquí a unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto. Víctima de una doble invalidez, todo lo que percibo me hiere, y me reprocho sin cesar por no haber sabido mirar lo suficiente. (...) ¿Qué ha ocurrido, sino la huida de los años?

(Levi-Strauss, *Tristes Trópicos*, p. 47)

Reflexiones finales

Partiendo de usos corrientes de la palabra imagen hemos identificado dos líneas predominantes. A una de ellas la caracterizamos como suspicaz y a la otra bajo el signo de cierta credulidad. La primera la exploramos retrotrayéndonos a la filosofía griega y vimos cómo esa concepción de la imagen se inserta en el

sistema más amplio del idealismo platónico donde se establece una jerarquización valorativa en la que las imágenes ostentan el lugar más precario. Para la segunda fuimos mucho más actuales y la ilustramos a partir de *La cámara lúcida* de Barthes, donde consecuentemente se discurre de un tipo de imagen particular: la fotografía. Allí, voluntariosamente, la autenticidad y presencia del referente en la imagen encuentra su justificación en el proceso de producción mecanizado propio de la fotografía, justo en el momento histórico en que su carácter analógico comenzaba a ser amenazado por otras tecnologías.

Ahora bien ¿podremos abstraer de dos corrientes tan disímiles algún punto común que nos permita precisar una naturaleza de la imagen en la que ambas comulguen? Creo que aquello solidario a ambos enfoques radica en la presencia misma del referente (o de la idea) en la imagen. Un tipo de presencia particular sobre la cual se deposita distinto grado de confianza, pero que en ningún caso se niega. El punto aquí es que no se trata de la “fidelidad”, éxito o fracaso de la representación, sino del simple hecho de que *en la imagen hay referente* y tal es su naturaleza. Es decir, en estos términos, no hay imagen pura (imagen sin referente). De lo cual se desprende que la imagen se constituye a través de una otredad que le resulta intrínseca. En palabras de Didi-Huberman (2018), la imagen es una función de alteridad, siempre distinta a sí misma.

El problema que se abre entonces —y que aquí sólo dejaremos planteado— es el que refiere a las formas de esa presencia. Por un lado, los medios específicos de cada soporte, de cada arte o género, para sugerirla, y por otro los mecanismos simbólicos, de alcance general, que puedan establecerse válidos para toda representación, como podrían ser la metáfora y la metonimia.

“Imagen” significa entonces dos cosas distintas. Está por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata necesariamente de su copia fiel, sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos “arte”, o sea, precisamente una alteración de semejanza. Esta alteración puede asumir mil formas (...)

(Rancière, *El destino de las imágenes*, p. 28)

Por último, una característica más, común también a todas las perspectivas que introdujimos: en ellas la imagen es concebida como *causada* (y no exclusivamente por su autor). En el núcleo de la idea de referente y su relación

con la imagen está una metafísica que otorga al referente una *preexistencia* (ya sea ontológica o cronológica) que *causa*, por intermediación del artista, la imagen. Pero por mucho que esta lógica esté afianzada en la cultura no implica que sea la única posible, que sea eterna, o que los nuevos modos de producción de imágenes no vayan a impugnarla. ¿Qué pasará, por ejemplo, cuando las imágenes —tal como estableció Levi-Strauss a propósito de los mitos—, con prescindencia nuestra, comiencen a crearse entre sí?

Referencias Bibliográficas

Formato: Autor (Año de publicación) *Título*. Ciudad: Editorial [año de la edición consultada, de ser distinto)

- Barthes, Roland
 - o (1980) *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós 1990.
 - o (1984) *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós 2013.
- Carpio, Adolfo (1974) *Principios de filosofía*. Buenos Aires: Glauco
- Didi-Huberman, Georges. (2018) Entrevista realizada por la Universidad Nacional Autónoma de México por Gerardo de la Fuente. Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>, consultado el 06/07/23
- Fernández Güizetti, German (1983) “Prolegómenos para una etnosemántica estructural” Suplemento Antropológico - Revista del Centro de Estudios Antropológicos - Universidad Católica- Asunción, Paraguay.
- Freud, Sigmund. En *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva Siglo veintiuno editores 2017
 - o (1910) “El doble sentido antitético de las palabras primitivas”
 - o (1917) “Lo siniestro”
- Levi-Strauss, Claude
 - o (1955a) *Tristes Trópicos* Madrid: Paidós Ibérica 1988
 - o (1964) *Mitológicas 1. Lo Crudo y lo Cocido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica 1968.
- Platón
 - o (1983) *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos
 - o (1988) *Diálogos IV. La República*. Madrid: Gredos
- Rancière, Jacques (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo 2011