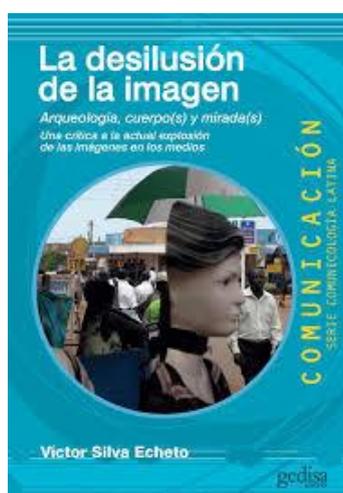


LA FORMA DE NUESTROS FANTASMAS

Víctor SILVA ECHETO, *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y miradas. Una crítica a la actual explosión de imágenes en los medios*. Barcelona, Gedisa, 2016, 144 pp.



En *Marieband eléctrico* Enrique Vila Matas incluye la historia de un personaje llamado Dominique Gonzalez-Foerster que crea una instalación artística en la que se plantean varias fases, entre ellas, la última y más turbadora titulada *Nocturama*: «Era un espacio final para el misterio, para el miedo, para la inquietud, para el extravío, para las tinieblas, también para una visión repentina y esencial, que dependía de si quedaba uno inmóvil o avanzaba en la oscuridad»¹. *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y miradas. Una crítica a la actual explosión de imágenes en los medios* de Víctor Silva Echeto (Gedisa, Barcelona, 2016) bien podría ayudar a avanzar en ese espacio que asocia tinieblas y luz para una «visión repentina y esencial», a condición de hacer de la oscuridad su

mejor aliada. *Nocturama* podría ser la fase a la que nos arroja un capitalismo semiótico donde la saturación de imágenes de forma regular *impide ver* una época signada por la catástrofe.

Así, en un contexto marcado por la hegemonía de la cultura audiovisual, pensar *las* imágenes en su multiplicidad es recordar lo que esa cultura excluye del propio registro de lo imaginable, partiendo de aquellas que no encajan dentro de un imaginario ocularcéntrico, incapaz de abrirse a la experiencia en todo su espesor, incluyendo lo que no tiene imagen o, de manera más acotada, lo que es irreductible a las imágenes visuales. *La desilusión de la imagen* parte de esa constatación paradójica: en pleno estallido de imágenes mediáticas hay algo que se repite como sustracción, tal vez las imágenes de una ausencia o las que se desplazan de la visualidad, de los medios de comunicación dominantes, del cliché y la publicidad o incluso del arte o la estética.

Desde esta concepción de la «imagen» como «forma del fantasma» o «pathos» —que sigue las pistas del historiador de arte Aby Warburg, de la filosofía de Walter Benjamin o del también historiador de arte y ensayista Didi-Huberman, entre otros— Silva Echeto no se limita a arremeter contra la banalización a la que el actual estallido de imágenes nos expone, sino que traza una *arqueología de la imagen* (ligado a cierto «surrealismo etnográfico»), para leer las imágenes como indicios o síntomas de diferentes épocas, como rupturas temporales en la propia temporalidad,

¹ Vila-Matas, Enrique (2016): *Marieband eléctrico*. Barcelona, Seix Barral, p. 78.

instaurando un tiempo fuera del tiempo, que es el tiempo de la imagen. En vez de pensar la imagen como una reproducción transparente de una realidad dada, el autor la conceptualiza como un dispositivo nómade que permite iluminar la cara oculta de lo no visto.

De ahí esta ciencia sin nombre de la imagen, ciencia que enlaza sin disciplina la historia, la antropología, las religiones, el arte o la filosofía, para elaborar una teoría de la imagen como un pliegue entre lo visible y lo invisible, entre los cuerpos y las miradas, que permita a su vez indagar en «[...] los indicios de unas imágenes que, en la era del capitalismo mediático, las han reducido a una forma sin contenido. A esto llamamos: *la desilusión de la imagen*» (30). Silva Echeto, en su trazado, nos recuerda así que esa desilusión viene de la mano de la degradación de las imágenes que produce la cultura digital, una degradación sobre la cual sería preciso detenerse, tratándose no sólo de una cuestión técnica sino de una problemática social, como la que está ligada por ejemplo al *fraudebook*. Quizás en este punto uno mismo como lector eche de menos un análisis más pausado sobre los dispositivos técnicos que llamamos de forma apresurada «redes sociales», comenzando por los «selfies» como metáfora de nuestra época y, en general, por estas «formas sin contenido» que proliferan. En esa visión panorámica sobre la imagen, sin embargo, el autor no cesa de desplazarse a alta velocidad.

En una lógica indiciaria antes que deductiva, el autor reconstruye asimismo una *dimensión inimaginable en la imagen* —a pesar que los estudios sobre visualidad apenas le dan lugar—, como las imágenes borrosas del exterminio en un campo de concentración. En tanto «cajas negras entre lo visible y lo invisible, [...] la imagen es la paradoja que muestra lo que no puede (directamente) ser visto. La imaginación, a su vez, permite imaginárnosla. Y, entre ellas, lo inimaginable. En este punto, los trazos permiten dibujar, en las sombras, lo que los ojos no pueden ver en su totalidad» (71).

No es este el espacio para ahondar en las implicaciones de la reflexión caleidoscópica de Silva Echeto, desde el recorrido por algunas imágenes sobre el terrorismo de estado a partir de cierto cine latinoamericano hasta la invocación de lo desaparecido que parte de la figura espectral de las siluetas o la retirada de las luciérnagas —por recuperar la metáfora de Pasolini—, en su desafío de una sociedad transparente en su fascismo. En cualquier caso, sí sería interesante profundizar en los efectos de los diferentes regímenes ocularcéntricos o en la propia tesis de la cultura contemporánea como iconofágica, en la que el cuerpo es devorado por la imagen. En las conexiones subterráneas del texto, resulta llamativo que frente a este proceso de fagocitación, el autor nos recuerde la cuestión del «archivo» (Derrida) como una cuestión de memoria, pero también como la pregunta central sobre el afuera. La cuestión no es trivial: ante la explosión icónica del capitalismo —y bien podría añadir: ante un imaginario que ha convertido la imagen en fetiche— preguntar por ese afuera es de importancia vital, ante todo, porque lo que esa explosión oculta es, sin más, el sufrimiento sin rostro de los desheredados de la historia.

Si hay alguna conclusión al respecto es de carácter negativo: la imposibilidad de reducir las imágenes a un universo homogéneo. En tanto dispositivos ambiguos —en su doble operación de mostrar y ocultar de forma simultánea—, las imágenes pueden ser desnudez y refugio, pero también su punto de imposibilidad, como las imágenes desamparadas de Aylan repetidas hasta la náusea, ese

pequeño cuerpo inerte en la playa como imagen traumática de lo real. Entre todas las preguntas posibles, Silva Echeto se pregunta si este niño muerto tenía derecho a la imagen, una pregunta que no puede ser contestada evidentemente por él. Un drama sin imagen se transforma en imagen de un drama encarnado en un pequeño niño sobreexpuesto mediáticamente. Y aquí otra vez la relación entre imagen y obscenidad reaparece como problemática teórica pero también como cuestión política y como debate ético-jurídico con respecto a las formas de regulación de las imágenes y, particularmente, de las imágenes desprotegidas de un pequeño otro, sustraído de las normativas europeas de protección de la imagen de los menores.

Las imágenes, en su ambivalencia, no pueden ser fijadas a un valor último: pueden contribuir a una crítica del capitalismo, pero también son parte de su fortalecimiento (112). ¿Significa eso que el capitalismo es la matriz que produce imágenes desilusionadas, en la medida en que pierde a «la musa de la memoria», Nnemosyne? ¿Es el capitalismo entonces un dispositivo de producción de imágenes amnésicas, sin historia en el peor de sus sentidos, sujeto como está a la velocidad como olvido? ¿Un capitalismo que lima el costado cortante de las imágenes —su economía política potencialmente subversiva—? Desde esa perspectiva, no cabe descartar que una forma de confrontar con ese sistema sea también crear «poéticas de lo particular», escenarios sin escena, liberados —según el autor— de las celdas de la hermenéutica y la fenomenología. En esa tiniebla nos movemos y quizás solo desde ahí podamos pensar cómo elaborar una política de la mirada que nos ayude no sólo a imaginar lo invisible sino también a transformar lo visto².

Es ahí, finalmente, cuando *imaginar un futuro* —cierto imaginario utópico—, o incluso *imaginar otros futuros* —una apuesta más heterotópica según los matices— se hace un desafío impostergable, esto es, una exigencia del presente. Sobre ese imaginario, seguramente, habrá que regresar, acaso como una forma de desplazarnos de la imagen del desastre que nos sobrevuela.

Arturo BORRA

² De modo inverso, podríamos preguntar: ¿qué hay de la *máquina de visión* que produce multitud de imágenes sin sujeto? ¿No es la tele-vigilancia la producción de archivos visuales orientados al control? ¿Cómo pensar esa producción icónica en función de diferentes regímenes de visibilidad?