

Platón y Cartier-Bresson, por una Idea de lo fotográfico

Erik Del Búfalo

(Universidad Simón Bolívar)

Platón y Cartier-Bresson, por una Idea de lo fotográfico

Plato and Cartier-Bresson, an Idea of photographic

Erik Del Búfalo
(Universidad Simón Bolívar)

Artículo recibido: 9 de marzo de 2020.

Arbitrado: 23 de abril de 2020.

Resumen: En este artículo revisitamos la concepción platónica de imagen como *mimesis* desde el tipo de imagen técnica que es la fotografía. La concepción clásica de la imagen como copia de lo real aparece tematizada por primera vez en Platón como falsedad o degradación del Bien, en el sentido de que es “distante” de la idea. Problematicamos en este texto la relación entre falsedad, verdad y distancia y nos preguntamos hasta qué punto la fotografía es una imagen.

Palabras Clave: Platón, Cartier-Bresson, Nancy, Deleuze, Mímesis, Imagen, Fotografía, Bien, Verdad.

Abstract: In this article we review the Platonic conception of image as *mimesis* from the type of technical image that is photography. The classical conception of the image as a copy of the real appears as a topic for the first time in Plato, by way of falsehood or degradation of Good, in the sense that it is “distant” from the Idea. We are throwing into question the relationship between falsehood, truth and distance and we wonder to what extent photography is, hence, an image.

Keywords: Plato, Cartier-Bresson, Nancy, Deleuze, Mimesis, Image, Photography, Good, Truth.

La mimesis, el supuesto retrato de la realidad en la imagen, no implica de suyo una condena hacia lo falso. Indica el peligro de un alejamiento, la retirada hacia el otro lado de lo real, de la forma, de la idea objetiva. El peligro está en el apartarse, en el perderse y no en el absoluto no ser, en la nada, sino en la ilusión. El riesgo de la imagen no es la nada, es la degradación. Caer en lo más bajo del Ser, donde yace la sombra de la sombra, la tiniebla proyectada en otra oscuridad. El mal no es la insostenible ausencia simple y absoluta del Bien. El peligro se encuentra, en realidad, en la posibilidad de descender a las zonas más externas de la verdad, cuyo centro es la luz que viene del Bien supremo. En esas zonas de penumbra reina la confusión, en ellas la evidencia de lo real aparece como sombras, espectros, fantasmas. Quien cae en esos territorios vive encadenado a la ilusión. Para Platón, el peligro no es la muerte; el peligro es la esclavitud. En esta dimensión del problema surge la servidumbre primaria, aquella del alma. Esclavitud que se encuentra en relación directa a la descomposición social, que lleva inmediatamente a la decadencia de la constitución política de la Ciudad. Es solo en este sentido catastrófico donde el artista, o el poeta, imitador de las apariencias del mundo, puede volverse un promotor de esclavitud, un iniciador de las sombras.

Pero en qué medida la imagen puede llevar a la esclavitud no es en absoluto una obviedad. El problema de la imagen radica en que es una semejanza que no permite adquirir la esencia misma de la cosa que asemeja, es una copia que no permite volverse aquello que copia. Una copia de un dios, por ejemplo, no es lo mismo que el asemejarse a lo divino o que devenir similar a un dios, que participar de un dios. Es en el reino del espectro, y no de la semejanza en sí, donde el alma se encuentra al borde de un abismo. Las cadenas del esclavo están hechas de la imposibilidad de *realizarse a imagen* de lo verdadero y, así, terminar viviendo como un espectador de tristes sombras, de imágenes sin realidad.

Para Platón la posibilidad de trascender la fealdad y la maldad del mundo es asemejándose, impulsándose hacia lo divino, a su virtud y a su justicia¹. Por ello, el peligro de la imagen como mera copia o mimesis radica en su parálisis, en su encadenamiento a lo falso; porque este último detiene el surgimiento de la posibilidad de una semejanza superior, eliminando el impulso hacia las Ideas o Formas y, por ello, hacia el supremo Bien, que es la Idea suprema, la Idea del Bien. La

¹ PLATÓN, *Teeteto*, 176b.

luz de la luz, es decir, la inteligencia de la luz, es la impronta de su supremacía². La supremacía de la Idea de Bien no significa en Platón su hegemonía, su omnipresencia. Al contrario, indica cierta fragilidad. La fragilidad de la distancia con el mundo. Así como la luz (del Sol) no es la generación del ver sino la posibilidad misma del origen del ver, el Bien yace en la latencia del origen de las cosas; por ello está más allá de las apariencias, más allá de las esencias de las cosas, visibles o inteligibles, su ser no tiene ni esencia ni apariencia, es la luz que ilumina el ser mismo de la luz, y se encuentra más allá de toda presencia, de toda esencia (*epekeina tes ousias*)³. El Bien es frágil en el hombre, está distante, por ello la peligrosidad del mundo. Nuestras cadenas están hechas de imágenes espectrales, detenidas, pasivas, sombras en una caverna. Es solo en tanto nos encadena o nos aleja del Bien que la imitación presenta un carácter temible. La imagen mimética supone la falsificación del mundo y por esta razón la degeneración de la facultad o la capacidad de asemejarse o asimilarse al orden de ese mundo regido con arreglo (*kosmos*) al Bien que lo sobrepasa; desfigura, en fin, sus simetrías y proporciones, desata procesos de esclavitud como si fueran modos de salvación. Rompe, en definitiva, la continuidad del orden, introduciendo el desarreglo. Reproduce lo verdadero en lo falso; impide que el mundo real, que ordenado y arreglado según las formas, se engendre en cada cosa, en cada ser. Separa, en fin, la parte del todo y la suspende en una dimensión de irrealidad. Por este orden cada ser se hace a sí mismo bueno; pero sin este, ruina, sin acomodo, disoluto⁴. Este cosmos, este orden, no es un objeto trascendente, es un equilibrio delicado, una geometría precisa entre cada ser arreglándose entre sí para mantener unido al todo y que este todo no se convierta en una infinita descomposición, esta es la visión pitagórica del mundo en Platón⁵, donde la imagen mimética, independizándose de las simetrías o proporciones del mundo, introduce el desarreglo desde la parte, desde lo efímero hacia el absoluto.

Es en este contexto, donde la teoría de la imagen en la crítica de la imitación encuentra su relevancia ontológica y no simplemente “estética” o “psicológica”. Por lo tanto, *lo que es una imagen* debe decirse en relación a lo cual es imagen y a causa *de qué es imagen*.

La pregunta por la imitación parte de la búsqueda misma de la filosofía, ¿cuál es el ser de lo

² PLATÓN, *República*, 509a.

³ *Rep.*, 509b.

⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 506c-507e.

⁵ Cf. CAPPELLETTI, Ángel. *La estética griega*, Caracas: UCV, 2000, pp. 41-42.

diverso?Cuál es el ser, la identidad, que no se ve en las cosas que aparecen siendo muchas en una diversidad de situaciones.Cuál es la identidad de la multiplicidad de las cosas que se dan en el mundo, por ejemplo, de los enseres más corrientes y banales. Así como las camas y las mesas; de ellos hay solo dos ideas o formas (*idéai*), una forma de cama, otra forma de mesa⁶. La forma de la cama es lo idéntico de todas las camas. La pluralidad, el número, es el atributo de una cualidad unaria, de una forma. Una cama concreta es fabricada por un carpintero, la forma de la cama ha sido realizada por Dios (*theon ergasasthai*), la imagen de la cama, de aquella concreta que ha hecho un carpintero, en cambio, es forjada por un pintor. Lo que “hace” el pintor de “alguna manera” es solo el semblante, la apariencia (*phainomenin*) de una cama⁷; es decir, una cama aparente. Aparente significa aquí que se manifiesta “tres veces lejos” de la naturaleza real de la cama: una primera vez de la cama concebida por Dios, la forma de la cama y una segunda vez de alguna cama concreta, aquella fabricada por el carpintero, la tercera vez, la cama representada en una pintura, solo puede ser aquella que se imagina como teniendo una forma concreta sin tenerla realmente. Solo quien manifiesta las cosas a esa distancia de lo real debe ser llamado un imitador (*mimetés*), mientras quienes están a menos distancia de la cosa real, Dios y el carpintero, no deben llamarse imitadores, sino creadores, autores, artífices (*demiourgoi*)⁸. La imitación es el punto más lejano de la aparición de una imagen, el límite mismo de su aparición, el final de luz, el umbral de la oscuridad. Es la misma distancia que tiene la luz en relación al esclavo en “el mito de la caverna” y de la inteligencia en la partición del alma: de la inteligencia (*nous*) a la emoción (*timós*), de la emoción al deseo (*epithimia*) se va alejando la realidad. De lo que guía a lo que mueve y de lo que mueve a lo que impulsa se va oscureciendo la visión. Las imágenes miméticas no dejan salir, o pueden arrastrar de nuevo hacia el interior de la caverna –incluso en los que encuentran en la razón un “antídoto”–, del mismo modo en que lo hacen hacia el deseo, el lugar de mayor oquedad de nuestra alma. El deseo es la pretensión de una no-presencia, de un objeto vacío de ser, de una apariencia de lo otro en nuestra oscuridad interior; es decir de algo que no poseemos o de la insatisfacción de algo que ya creemos poseer. Pues la “imagen es el efecto del deseo (del deseo de reunirse con el otro), o mejor: ella abre el espacio para esto, abre la apertura. Toda imagen es la Idea de un deseo. Es conformidad consigo en tanto que ‘sí’ de un

⁶ PLATÓN, *República*, 596b.

⁷ *Rep.* 596d.

⁸ *Rep.* 597e.

deseo, no de un ente ahí puesto.”⁹ En tanto que “Idea de un deseo”, como de un modo incierto pero fecundo la define Jean-Luc Nancy, la imagen es la forma de nada, la forma misma que tiene la distancia con el Ser, su relación de lejanía; por ello, significa “apertura”, pero esa apertura expresa también un lugar ocioso dentro del cosmos y, por ende, el peligro de su desarreglo.

Tanto la emoción como la inteligencia desean, pero no desean el deseo por sí mismo, el apetito ciego, la imposibilidad de satisfacción. Hay deseos de la inteligencia, como la sabiduría, hay deseos de la emoción, como la dignidad, y hay deseos del deseo, como la atracción por algo sin razón, que se esclaviza por no saber su propósito; se trata allí de la obstinación que no sabe dar razón de sí (*logismos*), aunque sea hábil para perseverar en su pulsión. Es justo por ello que puede esclavizar a la inteligencia, porque el deseo es lo que fija, es un impulso por la fijación. El deseo, en tanto apetito de lo que no se tiene, solo es la parte más baja del alma en cuanto se aísla de la emoción y de la inteligencia, pero no en cuanto se encuentra regida por ellas¹⁰. El régimen político de la Ciudad ideal, para Platón, debe ser conducido de igual modo, no puede estar a merced del deseo (ni “oligárquicos” ni “democráticos”) sino de la inteligencia. Como la imagen es la que abre la posibilidad de habitar lo más lejano de la realidad, el hacedor de imágenes (el pintor, el poeta) representa un peligro para ella. El forjador de imágenes ni siquiera es capaz de copiar la verdad o la manifestación de lo latente (lo *desocultado*) como el artífice; por el contrario, es solo competente para imitar lo puramente aparential, o la patencia de una nada (*fantasmatos*)¹¹. El trabajo del imitador es el de reproducir fantasmas. El fantasma es el espectro de lo irreal pretendiendo ser verdad y conocimiento¹². El fantasma, el espectro, es la oscuridad que no solo aparece, sino que pretende ilustrar, iluminar, es el rayo de la sombra, no del Sol, entrando en el alma. Por ello, por ser lejanía de una lejanía, sombra de una sombra, eco de un eco, tiniebla en las tinieblas, el trabajo del poeta, producción de imitaciones, no tiene cabida, para Platón, en la Ciudad ideal, es decir la Ciudad regida según la Idea, según la Forma¹³.

⁹ Jean-Luc Nancy, “La imagen: mimesis y méthexis” en *Escritura e imagen*, Vol. 2, Madrid: Universidad Complutense, 2006, p.11.

¹⁰ Cf. LORENZ, Hendrik. *The brute within. Appetitive Desire in Plato and Aristotle*, Oxford: Clarendon, 2006, p. 45-49.

¹¹ *Rep.* 598b.

¹² *Rep.* 598c-d.

¹³ Vale la pena hacer notar que Homero, por ejemplo, a quien Platón se refiere, no es un poeta en el sentido actual del término. Homero es parte importante del canon de la religión en el ambiente cultural en el que se encuentra Platón. Por ello, expulsar al poeta equivale a expulsar a la religión popular, que en tanto viene por la mimesis equivale a

Contra esta tiranía del espectáculo o de los fantasmas, en el cual los ciudadanos se vuelven a su vez espectros que aplauden a unas sombras, contra una sociedad de simples espectadores que asisten a un teatro degradado¹⁴, es que Platón se rebela. En el diálogo *El Sofista*, este motor del problema es aun más claro. El mito, o la alegoría, de la caverna comienza con un hombre aferrado a las sombras de lo imaginable (*eikasía*), a un *deslumbramiento* de imágenes, el punto más oscuro de la luz, más tenue, el umbral de lo que está apagado. ¿Pero por qué ese hombre, ese esclavo encadenado, está allí? Para Platón la naturaleza humana se corresponde con el ascenso al Bien, el hombre no es un invento del hombre, su ser no proviene de sí mismo sino, como todo el cosmos, de las Ideas o Formas que provienen del Bien supremo, el cual está más allá de toda idea, que a su vez yace más allá de toda imagen. El arreglo original del hombre con el mundo no puede ser, por consecuencia, el envilecimiento, la servidumbre. De lo bajo no emana lo alto. El esclavo de la caverna no es el hombre según la Idea de hombre, en su naturaleza no está la esclavitud¹⁵. El hombre de la caverna no es el hombre prístino, semejante a la Idea y por ello semejante al Bien; es, por el contrario, un hombre corrompido, abrumado porque yace encadenado a imágenes espectrales. ¿Pero quién o qué encadenó, entonces, a aquel esclavo en el fondo de la Caverna? El ataque contra pintores, poetas y sofistas, productores de imágenes miméticas –de las cuales hoy en día serían, por supuesto, otros los principales responsables–, es la señal de que la esclavitud humana viene de sí misma. Pero ¿cómo puede venir de sí misma, cómo en la propia esencia puede estar la negación de la esencia? Esta perplejidad que se halla en el origen de toda filosofía: ¿por qué no todo lo que se da, lo que ocurre, es real? Dicho de otro modo, ¿por qué hay quimera, error, ilusión y no solo realidad? ¿Por qué hay mal y no solo bien?

expulsar a la *ideología* o la *propaganda* de la Ciudad. La constitución política platónica se basa no en las imágenes de la religión o la *Imaginatio* sino, como en Spinoza, en el Bien, en la Idea de las ideas, en lo real del Bien o Dios más allá de sus caricaturas o modos religiosos. Por ello, se hace poco inteligible el problema platónico si suponemos que la Ciudad Ideal es una *utopía*; más bien la *Politeia* que describe Platón es la ciudad real, la ciudad perfecta, la República regida por las Ideas orientadas hacia el supremo Bien. Y es esta cualidad del Bien, donde apartando los atavismos de un pensador, que vivió hace casi dos milenios y medio, donde no encontraremos jamás ningún fundamento para el Estado totalitario moderno (ni el nacionalsocialista ni el estalinista ni el teocrático); es justamente en contra de los Estados corruptos o injustos lo que llama al verdadero sentido de *aristocracia del Bien* del filósofo. Justamente Platón se cuidó siempre de dar una definición del Bien supremo, solo por medio de la cual el totalitarismo sería posible. El Bien, encontrándose más allá del Ser, más allá de cualquier esencia, *epékeina tes ousias*, está más allá de la guerra por las esencias o las riquezas del mundo. El Bien solo puede ser orientación, movimiento hacia lo real, no imposición de ninguna idea en particular con pretensiones hegemónicas (idolología). La ciudad platónica, en este sentido, es realísima como la Nueva Jerusalén del Apocalipsis de Juan, sin necesidad de ser actual o estar en el tiempo.

¹⁴ PLATÓN, *Leyes*, 659a-b.

¹⁵ Cf., MARCOS DE PINOTTI, Graciela E. “Mimesis y distancia de la verdad en República y Sofista” en *Apuntes filosóficos*, Caracas: UCV, n° 18, 2009.

Esos son los problemas que sitúan al hombre en el centro de un universo problemático, un universo que ha caído de un universo celeste a un universo corrompido, de uno hecho de pura realidad a otro formado también por ilusiones y falsedades. La “imagen” siempre es más, y menos, que la imagen. Siempre es más que una superficie, siempre es menos que un cuerpo, vive en la médula de esta dificultad topológica. Las grandes dualidades nosológicas y ontológicas se encuentran imbricadas siempre en el problema de la imagen: Ser y ente, apariencia y verdad, ilusión y realidad, sensible e inteligible, fenómeno y cosa en sí, subjetivo y objetivo, y así en todas las grandes dualidades fundamentales. En definitiva, es solo a causa de la presencia indecisa de la imagen (*ídolo*) que la diferencia entre la visión profunda de la realidad (*idea*) y la manifestación superficial de la apariencia (*fenómeno*) puede darse.

La imagen es siempre la imagen de algo sin ser ese algo; por ello, la imagen nunca dice de sí, sino de otra cosa; la posibilidad de su *existencia* está inmediatamente relacionada con la verdad, o la ausencia de esta. El propio problema de la imagen es un problema de otra cosa. Ella misma no es la verdad, es solo semejante a lo verdadero (la cosa que existe y de la cual una imagen es una imagen). En ella no hay un ser verdadero pero una falta verdadera del ser del cual es imagen. Por lo tanto, la imagen, aun no siendo realmente un ser, es realmente una imagen. De este modo, el no-ser de alguna manera se vuelve ser en la imagen¹⁶. Pero, se pregunta el filósofo: ¿una no-verdad es no-verdad de algo o es no-verdad de nada? Pues si es no-verdad de nada, ella misma es nada. Pero si es no-verdad de algo (sea de una o de varias cosas) es también no-ser de algo y, como la imagen es siempre imagen de algo que no es ella, se deduce que también es no-ser de algo. Por lo que la imagen no puede no ser absolutamente; es decir pura nada. Y es así que Platón llega por fin a la primera definición de la imagen: un “no-ser” que sin embargo es. La imagen ni es ni no es, sino que se encuentra complicada o en el medio de lo realmente existente y lo que verdaderamente no es; anfibología que abre una nueva distinción: lo que sabiendo que no es verdad pretende representar a la realidad de un modo verdadero (la simple mimesis o imitación por medio de figuras o semejanzas (*iconos*) y lo que sabiendo cuál es la verdad de lo que no es, logra simular (*fantasma*) su propia manifestación de distancia en relación a lo real (*formas*).

Como el fantasma está más lejos del Ser que la copia, es aquel quien indica la idea de la distancia misma con la Forma. El fantasma devela, denuncia la pretensión de la copia de ser la no

¹⁶ PLATÓN, *Sofista*, 240b-c.

pretendida distancia con respecto al Ser. Porque el fantasma o el simulacro, al imitar lo aparente de lo que no es, copia la verdad de lo que no es. Así, en la medida en que se aleja de la Forma, donde yace la relación de semejanza por la cual una copia es una copia, se acerca a su propia verdad, la distancia por la cual la verdad o la falsedad puede aparecer o manifestarse. El fantasma, o el simulacro, es la distancia, que no es nada en sí misma, de la perspectiva de la observación antes de la posibilidad de un observador. “El simulacro imita el *eídos*, no el objeto aparente. En él se ejecuta la forma real, el *eídos* del no-ser. Él es, en cuanto lo no-verdadero, en cuanto ficción, el poder por medio del cual puede experimentarse lo verdadero en su aparecer.”¹⁷ Esta distancia de la imagen con respecto al Ser, que años antes Platón, en su *República*, había abominado, ahora es de algún modo reivindicada en el *Sofista*; la distancia del fantasma o del simulacro desenmascara la pretensión de la copia de no ser distancia, y sobre esta falsa no distancia es que los sofistas, así como todos los que pretenden esclavizar a los hombres, actúan. Esta acción esclavizante o corruptiva solo es posible por medio de ilusiones (visuales o lógicas) que ilegítimamente intentan representar lo real. El fantasma del artista (el pintor, el poeta) muestra la verdad de la falsedad del sofista (el ideólogo, el demagogo). El arte en su lejanía muestra la lejanía misma, la verdad de la lejanía de la imagen con respecto al ser; el cual, al mismo tiempo, es el ser de la imagen. Así en el fantasma ya no se confunde la sombra con la luz, pero se ilumina la realidad de la sombra en tanto sombra. Por ello, el fantasma es más legítimo que la semejanza, porque busca simular la forma real de las cosas; es decir, la relación real entre la forma y la cosa, la distancia, y no simplemente copiar las figuras aparentes de lo sensible, la realidad supuestamente dada sin mediaciones en lo aparente. Platón no lo dice, pero es como si lo dijera, el poeta debe volver a la Ciudad para desmentir con sus ficciones las copias engañosas del demagogo y el sofista, los cuales son justamente los negadores de la distancia entre la realidad y la imagen. Por ello, el filósofo ateniense está, en un sentido profundo, más cerca de las vanguardias artísticas que del propio arte de su época; más cerca de Kandinski o Mallarmé que del mismo Homero. “En este sentido, el simulacro en el arte no reproduce lo visible, como diría Paul Klee, sino que hace visible.”¹⁸

La fotografía por mucho tiempo no fue considerada un arte justamente por no ser simulacro o fantasma, por no estar a una distancia suficientemente lejana de aquello que debía representar.

¹⁷ MÁSMELA, Carlos. *Copia y simulacro en el Sofista de Platón*, Revista Tópicos, N° 16, México: 1999, p.172.

¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

De ese modo la fotografía habitó por casi un siglo en ese primer momento del conocimiento movedizo que es la evidencia (*eikasía*). Apareció como un nuevo ícono, como la prueba de la apariencia fijada a una cosa. Las imágenes fotográficas nacieron siendo la señal del pez en el agua en la pesca con caña o la del ciervo en el bosque que el cazador ve antes de lanzar su flecha, ejemplos platónicos de la pura y resbaladiza adquisición de apariencias; por ello, las fotografías también pudieron haber tenido el funesto destino de ser una sofística (“una foto vale más que mil palabras”), si no hubiese existido también un verdadero arte fotográfico. De hecho, aún se dice mayormente “capturar” o “pescar” fotografías en vez de crear o producir una imagen. Se pescaría o se cazaría la imagen en la realidad, como un animal en la naturaleza, pero es una caza que produce su presa, no la encuentra. La discusión de la verdad de la imagen, comienza en el *Sofista* de Platón justamente a partir de esta distinción, la de capturar y producir imágenes. Hay un arte de capturar imágenes o de adquirirlas y otro de producirlas¹⁹. Las múltiples divisiones de “Formas” que surgen de esta primera distinción obligan a Platón a vanos intentos de dar cuenta del tipo de imagen que produce el engaño y al final se termina concluyendo que tanto el artista como el sofista producen imágenes, no las capturan, pues esas imágenes no se encontraban en ninguna parte antes de su acción. Luego se distinguen dentro de la producción de imágenes aquellas que guardan una proporción en la semejanza con el modelo (*iconos*) y de aquellas que no (*fantasmas*), las que imitan con fidelidad o simetría y las que lo hacen sin simetría, las que no son fidedignas. Pero, en realidad, en ninguna hay adecuación, pues se trata siempre en la mimesis, copia o simulacro, del resultado de una producción de imágenes. El ser de la imagen en tanto forma del no ser no tiene falsedad, por ello siempre sobreviene en la imagen una doble tiniebla, que es justamente su posibilidad de engañar²⁰. En el simulacro o fantasma, los tres grados o la “triple distancia” que tenía, como en *República*, la imagen mimética con el original se ha vuelto ahora, en el *Sofista*, una distancia infinita y por ello el simulacro es en sí mismo la Idea del infinito. Del “eterno retorno” de la infinitud en el centro de lo verdadero.

Para Gilles Deleuze el problema de la división entre copia y simulacro no es un problema en sí mismo, es solo el indicio claro de un problema mayor en relación a la verdad. Para Platón el problema estaría en cuál es el tipo de sollicitación, de pretensión de la imagen en relación a lo real; no se trata tanto de distinguir tipos de imágenes como de trazar “líneas” en sus pretensiones

¹⁹ *Sof.*, 219c.

²⁰ *Sof.*, 264d.

de representar lo real. Así, el asunto real de la imagen, para la filosofía platónica, radica en la capacidad de “distinguir los pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo autentico y lo inauténtico.”²¹ En el *Sofista*, donde no hay el recurso a mito alguno, es decir, ningún fundamento primario o circular, se abre el “abismo” mismo del simulacro, el abismo real y la realidad abisal que este supone; lo que termina mostrando no se encuentra en la caracterización de la copia falsa con respecto a la verdadera sino en la manifestación misma de la falsedad de toda copia, representación o reproducción²². En definitiva, la idea de que lo real se puede copiar, o representar, pertenece más al linaje del sofista que del filósofo²³. Por ello, la línea que hay que buscar no es la que separa, como en la opinión, lo real de lo irreal, sino aquella que distingue cuál es la verdad de lo irreal y cual es la realidad de lo falso. La aparición del simulacro no apunta tanto a localizar su posición con respecto a la realidad como a la posibilidad misma de encontrar un centro, una identidad interna de lo real, de la cual la imagen sería esa lejana sombra. No es la representación, es la imagen en tanto no representa, sino *se presenta* a sí misma como diferencia la que abre el abismo entre lo que es real y lo que es pura apariencia. Lo que se coloca en la posición de lo real, fundamento de toda representación, imaginaria o simbólica, es “subvertido” por la incesancia del simulacro; la imagen deviene la única mismidad de lo que difiere²⁴. Lo real, supuesto por la imagen, se vuelve así el espectro, lo más inasible; su Idea es siempre un no lugar signado por aquello que *lo imagina*. “El simulacro no es una copia degradada, contiene una potencia positiva que niega al *original* y a la *copia*, al *modelo* y a la *reproducción*.”²⁵ Esa potencia positiva es su distancia, su poder de alejamiento del Ser, “la potencia de lo falso”; la cual le permite regresar con violencia en la aparición siempre distinta del Ser. Entre copia y modelo, entre lo creado (por Dios) y lo recreado (por el hombre) yace ya la distancia de un fantasma, la distancia misma de la cual no tenemos ni simetría ni proporción, ni ritmo ni color, es decir, semejanza. La aparición incesante de la distancia de la imagen en el plano de la identidad, la Idea, implica siempre el “eterno retorno” de la diferencia, subvirtiendo la permanencia de lo Mismo; así, ser y pensar, manifestación y visión, nunca logran coincidir en una plena identidad, la lejanía siempre se cuele. Esta lejanía puede ser llamada alma, conciencia o subjetividad y su esencia es la desproporción entre lo que es y lo que es pensado, entre la visión y lo visto. Es la

²¹ DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969, p.293.

²² Cf. *Ibid.*, p. 295.

²³ *Sof.*, 268c-d.

²⁴ Cf. DELEUZE, G. *op. cit.*, p. 306.

²⁵ *Ibid.*, 302.

misma desproporción de “la caída”, que no es otra cosa que la introducción en el mundo de un espacio libre, yermo, desocupado, el espacio de la indeterminación de la libertad en un mundo fantasmático: “Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza manteniendo la imagen.”²⁶ El hombre, después de su salida del Paraíso, que es el lugar de la simetría perfecta entre el Creador y lo creado, se convirtió en la patencia de su propia lejanía con respecto a lo real, su vergüenza. Antes “no habían abierto los ojos”, no habían descubierto la desnudez. La imagen fantasmática es el retorno incesante de la desnudez del hombre ante lo real. “Nos volvimos simulacros, perdimos la existencia moral para entrar en la existencia estética”²⁷. La existencia estética se funda en la dualidad de la experiencia sensible de lo aparente en los sentidos, y la realidad de lo percibido como apariencia en el arte²⁸, en lo *(re)-producido*. En otros términos lo adquirido por los sentidos y lo producido por el arte, se desdobra como profundidad en la distancia de la imagen. Allí se aprecia el hiato irreductible entre apariencia y Ser. La “existencia estética” es la percepción inmediata de la lejanía, la duda realmente descubierta de la potencia de lo irreal en el alma.



Henri Cartier-Bresson, *Isla Sifnos, Grecia* (1961).

²⁶ *Ibíd.*, p.297.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Cf. Ibid.*, p.300.

Cuando Cartier-Bresson proponía un “instante decisivo” en fotografía, se refería siempre a la composición de cierta “geometría” caída en el tiempo y aparecida en el instante. Esta geometría no está en la apariencia, sino en lo invisible de ese aparecer, en la “geometría de las formas” sin las cuales ni las imágenes ni las apariencias tendrían sentido alguno. Para este maestro de la imagen, fotografiar era una forma de “continuar pintando”. Esta pintura, no obstante, no se realiza de la cabeza al papel o cualquier otro soporte; se efectúa sobre el abismo que existe entre el ojo y el hallazgo que se revela solo en el momento de su encuadre por parte del fotógrafo. “Tomar fotografías significa reconocer –simultáneamente y dentro de una fracción de segundo– tanto el hecho mismo como la rigurosa organización de formas visualmente percibidas que le dan sentido. Es poner la cabeza, el ojo y el corazón sobre un mismo eje.”²⁹ Este eje es el sentido, el significar más allá la significación, y que como tal es invisible y se encuentra a otra distancia de las formas percibidas, sea por la cabeza como por el ojo. Tomar fotografías es buscar el sentido más allá de la esencia de las formas que organizan al mundo. De este modo, la cabeza (*nous*), el ojo (*timos*) y el corazón (*epitimia*) pueden orientarse en la misma dirección. La fotografía es la visión intelectual de la percepción visual. Visión que solo puede darse sobre un eje que acompaña la orientación gravitatoria de lo real. Esta orientación destina el trayecto en el cual las formas que muestran lo visible acercan la verdad de la lejanía en la cual se manifiesta el Ser. Los tres grados de realidad ontológica de Platón aparecen al mismo tiempo y en un mismo orden. Este orden las presenta a la vez pero sin confusión, sin mezcla, sin engaño, sin sofisma. El sentido, la forma y la imagen encuadrados en el mismo instante se manifiestan en la distancia real que los separa: presentar simultáneamente la diferencia ontológica en la imagen es el producto propiamente de lo fotográfico.

Ni copia ni simulacro, ni imagen icónica ni imagen fantasmática, lo fotográfico es la verdad de ambas. El universo de la fotografía traza una nueva línea entre Ser y aparecer. Las imágenes que produce un satélite envidado a girar en torno a la tierra, o incluso más lejos en el espacio, son el resultado de complejas funciones matemáticas y de un arduo proceso tecnológico, no pueden ser llamados fantasmas, simulacros. Las imágenes que toma un fotógrafo, además de la ciencia o el *pro-grama* (*episteme*) que hay detrás de su aparato, son el resultado de un difícil proceso de estructuración de la *intuición* en el encuadre, no pueden ser llamados simples íconos, copias o

²⁹ CARTIER-BRESSON, Henri in HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001 p. 77.

representaciones inmediatas de algo (*iconos*). En un primer momento podría parecer que el fotógrafo expulsa al poeta, al pintor, de las imágenes. Que lo fotográfico es la imagen según el filósofo, o al menos según cierto platonismo. Pero solo de un modo contradictorio puede ser el fotógrafo el filósofo rey de las imágenes. Lo fotográfico no “captura” o “pesca” imágenes preexistentes en el mundo en tanto imágenes. Aquello sería tan absurdo como decir que hay una imagen esperando por su fotografía. La fotografía no ve tampoco lo inteligible más allá de lo sensible; al contrario, lo ve hundido en ello. La fotografía no es ni una copia de la Idea de la cosa, ni una copia de la apariencia de la Idea. No es ni un objeto en sí mismo, ni pura mimesis, pura referencialidad. Cualquiera de estas dos suposiciones negaría la naturaleza de la fotografía; la despojaría así de su geometría específica, de su orden, de su inteligencia, a tal punto que no se diferenciaría de ningún otro tipo de imagen, salvo en que ni siquiera podría ser llamada propiamente una imagen sino un reflejo; reflejo de nada salvo de una luz dudosa.

Lo fotográfico está condenado a no poder trascender el problema de la imagen, de la cual es, no obstante, su negación, su suspensión. La fotografía es el punto donde la imagen se sobrepasa en tanto imagen al lugar donde el fantasma aparecería como lejanía. La esencia de la imagen es la lejanía de la apariencia. La inmediatez del Ser en la lejanía es la esencia de la fotografía. No otro sino aquel sería el *Eidos* de lo fotográfico. Esa lejanía ahora aparece como la proximidad que acerca la línea de lo lejano al punto donde la apariencia es ya una idea. Es lejanía no con respecto al Ser, sino que es el Ser mismo aquello que se ha vuelto *distante* *cercanía* en la imagen técnica. Lo real es pretendido de un modo inminente en lo fotográfico, pero esa pretensión es solo la constatación de que una nueva línea entre lo aparente y lo no aparente ha emergido en el espacio que separa lo real de la ilusión. Ilusión que, no obstante, nunca deja de ser real en su ser de ilusión. Lo que prueba la fotografía no es simplemente lo existente en la imagen, la veracidad de la existencia de lo mostrado. Aquello de lo cual lo fotográfico no puede sino ser la afirmación ineludible se encuentra en su proximidad con lo lejano: en la libertad del alma, que observa a la vez lo visible y lo inteligible, yace la inmediata evidencia de que algo fue realmente develado, incluso más allá de la verdad o veracidad de ese algo con respecto a cualquier lenguaje textual o *lógico* que busque significarlo. Del dios que gobierna la fotografía podría decirse lo mismo que decía Heráclito del Señor que rige el oráculo de Delfos, “que ni explica ni oculta, sino que da señas”. Si esas señas son visibles, aparecerán en alguna fotografía.