

ERIK DEL BUFALO

LA APARICIÓN FOTOGRÁFICA: MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN Y LA REPRESENTACIÓN

Resumen: La fotografía no es una imagen como cualquier otra. En realidad, decimos que una fotografía es una imagen solo por analogía, pues ella misma no es ni copia ni figura de un objeto. Es un objeto en sí mismo, una cosa que mal puede representar, o estar en lugar de otra cosa. En el presente trabajo nos dedicamos a entender la fotografía como un discurso que escapa tanto a la idea plástica o mimética de imagen como al uso que la imagen tiene como representación de la realidad. Ello en dos sentidos primordiales: uno interno, como singularidad absoluta de una aparición, y otro externo, su aparición más allá del tiempo histórico. Así, en nuestra hipótesis la fotografía, es síntoma de un problema mayor, el problema de la representación, tanto visual como textual.

Palabras clave: Imagen técnica, fotografía, tiempo

THE PHOTOGRAPHIC APPEARANCE: BEYOND IMAGE AND REPRESENTATION

Abstract: Photography is not an image as any other. Actually, we say that a photograph is an image only by analogy, since itself is neither copy nor figure of an object. It is an object in itself, a thing that cannot represent or being instead of something else. In this paper we are dedicated to understanding photography as a discourse that outlays the plastic or mimetic idea of image as representation of reality. This in two primary ways: one internal, as absolute singularity of an apparition, and other external, its appearance is placed beyond the historical time. Thus, in our hypothesis photography, is a symptom

of a larger problem, the problem of representation, both visual and textual.

Keywords: Technical image, photography, time

Gracias a la fotografía podemos ver a los que han muerto (o morirán) tal y como eran. La imagen particular de alguien nunca tiene la forma de una generalidad, nunca puede ser pensada y, como tal, nunca es una idea. Solo la fotografía estaría, en este sentido, destinada a revelar, como lo hacen las huellas digitales, la particularidad absolutamente insustituible de una vida. Por ello, para Giorgio Agamben, el ángel del fin de los tiempos, el ángel del último día, el ángel del Apocalipsis de Juan, es el mismo ángel de la fotografía. Comentando una de las primeras imágenes técnicas de la historia, *Boulevard du Temple* (1838) de Luís Daguerre, el filósofo italiano sostiene:

No sabría figurarme una imagen más adecuada a la del Juicio Universal. La muchedumbre humana -de hecho la humanidad entera- está presente, pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, una sola vida, aquella, solo aquella, y no otra¹.

El relativo largo tiempo de exposición, de más de diez minutos que exigían los Daguerrotipos a la hora más fuerte del día, en el máximo de luminosidad, imposibilitaba que los cuerpos en movimientos pudiesen quedar retratados. Solo los cuerpos totalmente detenidos podían fotografiarse. En este Daguerrotipo en cuestión solo vemos un cuerpo humano, uno solo, en medio de la muchedumbre que, de hecho, transitaba en 1838 por el importante boulevard parisino. Ese cuerpo queda fijado en la imagen solamente porque permaneció de pie haciéndose lustrar su calzado, inmóvil, durante el tiempo de la exposición fotográfica².

1 Agamben, G., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 26. [La traducción es nuestra].

2 Joan Foncuberta ha insinuado, de un modo verosímil pero un tanto peregrino, que ambos personajes, limpiabotas como cliente, actúan o posan para Daguerre y con ello pondría en duda cierto carácter documental de esta fotografía. No obstante, el hecho de que los personajes hipotéticamente estén posando, o no, nada tiene que ver con el propósito de nuestro análisis; pues nos interesa, justamente, la esencia de la fotografía, no los códigos modernos del fotoperiodismo. Cf. Foncuberta, J., *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*,



Louis Daguerre “Boulevard du Temple” (1838)

Es esencialmente por esta razón que para Agamben la visión fotográfica coincide con la visión del dios del *Apocalipsis*; quien ve la vida humana, hecha de pura temporalidad, fuera del tiempo, en la eternidad. Pero en la eternidad puede precisar la hechura inequívoca y particular de una vida según sus *proprias obras* (τα εργα αυτων); es decir como el tiempo de la existencia de una vida, en la acción particular irrepetible, sucinta, de haber hecho lo correcto fuera de la mirada de los otros, de haber soportado la verdad de sí mismo en el propio Getsemaní interior, de haber pagado o engañado a quien pulió su calzado³. No se trata de la obra paradigmática, aquella que es pública, sino de la obra radical, propia, irrepetible de una vida humana en su trascurso por el tiempo de la creación, del cual ella es, sin embargo, un modo. Dios no juzga la hazaña, juzga el amor. El amor en este contexto significa la consumación de la ley (πληρωμα ουνομου η αγαπη)⁴ y, por ende, la imposibilidad de la ley en el tiempo; la ley como la plenitud del amor fuera del tiempo. El amor es un *pleroma*, el momento de plenitud de todas las cosas en Dios; y Dios, todo en todos⁵. En otros términos, el *pleroma* solo puede ser pensamiento, un pensamiento totalmente subjetivado, pues se encuentra en el amor y no en la ley, como lo

Barcelona, Gustavo Gilli, 2010, pp. 106-107.

3 “Luego vi un gran trono blanco, y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra desaparecieron de su presencia, sin dejar rastro. Vi también a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono. Fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el libro de la vida. Y los muertos fueron juzgados, según lo escrito en los libros, conforme a sus obras.” *Apoca.* 20: 11-12 (Biblia de Jerusalén)

4 *Rom.*, 13:10

5 *Corintios*, I, 15, 28.

ha demostrado Alain Badiou en su obra sobre San Pablo y la relación fundamental del cristianismo con el universalismo⁶.

La escatología es en última instancia un misterio, es decir un “un drama escatológico”, donde la acción en el tiempo es remplazada por el gesto en el espacio, en la escena. El Apocalipsis es esencialmente una escenificación: “Aquí el tiempo se hace espacio y la historia deviene inmediatamente misterio, es decir teatro”⁷. Una fotografía es la representación del tiempo no en el espacio sino como espacio, como miniatura o escenificación. Se trata de un espacio sin medida ni cantidad, es el *spatium* inmanente a la imagen. El libro, el pliego, donde están escritas las acciones de cada hombre debe tener esta misma forma. La fotografía, al igual que el libro del ángel del Apocalipsis, nos muestra una acción sin posibilidad de desarrollo, nos muestra algo que solo es posible en el acontecer sin tiempo: duración pura.

Entre el fin de los tiempos y el fin del tiempo en el Juicio Final, ocurre la suspensión no de la temporalidad, sino de su linealidad. El tiempo aparece, pero como tiempo sin ley, como tiempo sin Historia. Este tiempo que Pablo llama la “manifestación del hombre sin ley (o de la impiedad)”⁸, ha destruido el tiempo histórico, pero aún queda un último tiempo, un último día, “el día del Señor”. En efecto, la temporalidad es la topología de la acción, en una progresión regida por la lucha entre dos fuerzas; el campo de batalla entre el bien y el mal. Hay tiempo histórico, porque el mal lucha contra el bien, desde antes incluso de la “caída”. Vencido el mal eternamente, ya no hay posibilidad de Historia. El hombre de la anomia es el último hombre, el hombre que cierra la historia, el hombre del anticristo. El Juicio Final es esencialmente el fin de la Historia, pero como esa *historia* tiene de suyo un fin escatológico, también implica el fin de los tiempos. La *acción* del juicio final, la acción de juzgar del juicio, se *desarrolla*, no obstante, como un drama, pero es el drama de una foto, no el de un film. Se trata de la acción de una pura escenificación sin secuencia. El “libro de la vida” *fue abierto* después de otros libros, los libros donde están las obras de cada hombre, y los muertos fueron juzgados según esos primeros libros, pero a partir del libro de la vida, donde se encuentran los nombres de los elegidos. Los libros dicen todo de una vez, no se leyeron, bas-

6 Cf. Badiou, A., *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, París, P.U.F., 1997, pp. 92-95

7 Agamben., *Il mistero del male, Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Roma, Laterza, Roma, 2013, p. 34

8 *Tesalonicenses*, 2:3: “ὁ ἀνθρώπος τῆς ἀνομίας”.

tó con que fueran abiertos, revelados. Esos libros aparecen diciendo quienes serán condenados y quienes serán salvados, pero no como un texto que se lee linealmente y durante un recorrido serializado, sino como la visión fulminante de una fotografía.

Roland Barthes también encuentra en la fotografía “tiene algo que ver con la resurrección”⁹. La fotografía para Barthes aparece en el mundo como si no estuviera hecha por la mano del hombre, como el Sudario de Turín, y la compara con las *acheiropoietas*, que son íconos de Cristo que según la tradición bizantina ha aparecido milagrosamente, sin intervención humana. Son imágenes que provienen no de un arte, no importa que medie una técnica, sino de una manifestación que en sí misma es real. Lo que aparece en los libros del ángel del Apocalipsis no son textos, escritos siempre por la mano del hombre, sino por la revelación divina que como tal no es textual, aparece sin enunciado, sin glosa. A los rasgos escritos de un hombre por la mano del hombre, Barthes los ha llamado *biografemas*¹⁰: “la fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía”¹¹. Las fotografías aparecen, entonces, como fragmentos, como átomos sin destino, como el trozo interrumpido de una vieja película. La vida en la imagen fotográfica tiene su propio *clinamen*: no tiene destino, no tiene una trayectoria preestablecida, no tiene un fin; es la imagen misma del libre arbitrio. Lo que se juzga en el día del Señor es la vida en el tiempo una vez que ha salido del tiempo. Como una imagen fotográfica, o un átomo, el “biografema” será juzgado en su recorrido ético, en su relación con la vida de los otros, mientras Dios había estado ausente. Es quizás por ello que Jean-Luc Godard, presentando una película dentro de otra película, a la imagen técnica dentro de sí misma, a la esencia de lo fotográfico, pone en la boca de otro maestro fundamental del cine, Fritz Lang, los versos de

9 Barthes, *Op. Cit.*, p.129

10 Roland Barthes acuña este neologismo en *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 12: En el prefacio leemos: “(...) si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir ‘biografemas’, cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión, una vida horadada en suma, como Proust supo escribir la suya en la obra (...) o inclusive un film, de los viejos tiempos, donde no hay diálogos y el flujo de las imágenes está entrecortado como el fin de un sollozo o la rápida redacción del intertítulo negro.”

11 *Ibid.*, p. 62

Hölderlin: “Pero el hombre puede quedarse, cuando es preciso, / solo frente a Dios. Su candor lo protege. / Y no necesita armas ni argucias, hasta el momento / en que la ausencia de Dios lo ayude”¹². Entre el holocausto de Cristo y el día del Señor, la ausencia de Dios ha creado la Historia, hecha de armas y argucias; luego de la Historia, no obstante, como si fuera dentro de una imagen, le toca al hombre quedarse, sin tierra ni cielo, solo, cándido, frente a Dios.

La Historia como acontecimiento lineal, del Año Cero del nacimiento del Mesías al fin del mundo, es una visión marcadamente cristiana; contra el tiempo circular antiguo, de las estaciones y de los ciclos cósmicos, pero también contra el tiempo fragmentado de los modernos, el tiempo de la narrativas, de los segmentos de sentido, del tiempo *espacializado* en funciones matemáticas dentro de un espacio descentrado. Por ello, la *poshistoria* es la *historia* vista o como fuera de la Historia o como fuera del tiempo¹³; debe concebirse, entonces, no como drama, como texto, sino como apocalipsis, como una revelación, escenificación sin desarrollo y sin progreso. Se trata de una fatalidad sin desenlace, dada toda de una vez como en un fresco bizantino, o en una fotografía. No es solo una imagen sino la suspensión específica del tiempo en esa imagen lo que revela lo fotográfico. No se trata, sin embargo, de un acontecimiento o de un hecho congelado. Nada hay de congelado en una fotografía. Todo en ella dura como una acción fuera del tiempo, pero no fuera de la presencia.

Interpretando la concepción aristotélica del tiempo físico que se muestra como un *continuum* lleno de instantes que dividen, sin embargo, a ese mismo continuo en un antes y un después, Agamben encuentra en la raíz de la propia palabra “historia” la suspensión ahistórica del tiempo: histórico sería una forma particular de ver, como un atestiguar del pasado más allá de la erosión de ese continuo infinitamente en fuga de la pura sucesión de instantes. La *historia* es la visión, el testimonio, más allá del tiempo, y no un tiempo que estaría en la misma esencia del desarrollo de un ser invisible que no se encuentra ante nuestros ojos. Ese ser invisible es la experiencia: la tradición diacrónica de la cultura misma como sustrato de la acción humana. La historia no era, en la

12 *Le Mépris*, Los versos de Hölderlin pertenecen al poema “Vocación de poeta” (*Dichterberuf*), traducción de Fernando Gobeia en *Obras Completas*, Barcelona, Ediciones 29, 1963. El texto alemán de estos versos es: *Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann / Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn, / Und keiner Waffenbrauchs und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Feilbilft.*

13 Cf. Agamben., *Op. Cit.*, p. 36.

antigüedad, el progreso o el desarrollo de la cultura; es decir, la misma experiencia humana en el mundo, sino el esfuerzo de cierta memoria, la memoria del testigo en su difícil lucha contra la ruina del olvido, o la ceguera de lo que antes estaba ante nuestros ojos y que ahora no puede verse más.

Al igual que la palabra que designa el acto de conocer (*eidénaí*), también la palabra *historia* deriva de la raíz *id*, que significa ver. Originalmente *hístores* el testigo ocular, aquel que ha visto. La supremacía griega de la vista se confirma entonces una vez más. La determinación del ser auténtico como “presencia ante la mirada” excluye una experiencia de la historia, que es aquello que siempre está allí sin estar nunca como tal ante los ojos¹⁴.

El tiempo cristiano, por el contrario, comienza con la creación y termina con la segunda venida, con la salvación; se trata de una línea recta sobre la cual cada cosa es irrepetible, todo acontecimiento es único, y esa particularidad del acontecer es el tiempo. Se trata de la *via recta* de San Agustín, contra los *falsi circuli* del pensamiento de los filósofos gentiles¹⁵.

Del mismo modo, el *tiempo interno* de una fotografía es a la vez circular, pues está fuera del tiempo, orbitando como una esfera fija fuera del devenir, pero es también, y en la misma medida, la muestra de un acontecimiento irrepetible que ha salido del tiempo cosmológico, tomando un nuevo sentido escatológico. La fotografía puede tener esta pretensión cristiana de salvar la imagen de lo que va a morir, de escribir los gestos humanos en el libro del ángel apocalíptico, pero lo hace desde una visión que está más allá de la historia, que es mítica, circular. Eso que nos enseña una fotografía es también de algún modo lo que nos dice el texto del Apocalipsis, un texto también griego. La salvación es la historia de los hombres (la historia de los tiempos) sacada del tiempo (de la creación) y restituida en la eternidad celeste de la Nueva Jerusalén. Pero ello igualmente conlleva a una visión mesiánica, al menos como la entiende Walter Benjamin, en tanto se opone a una historia universal, la cual contiene, en última instancia, un conjunto de bloques que se adicionan sin organicidad ni fundamento en un dudoso presente homogéneo. Es en ese vacío de experiencia donde el “historiador materialista”, el testigo clave de las clases sometidas por la historia, encuentra el modo de “hacer estallar”

14 Agamben., *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, p.136.

15 Cf. *Ibid.*, p. 137.

esta historia sin sentido, “logrando así hacer ver como la vida entera de un individuo se cumple en una de sus obras o de sus hechos; como en esta vida se cumple una época entera; y como en una época se cumple el conjunto de la historia humana”¹⁶. Todo ello se da en el tiempo cosmológico o el tiempo ilimitado de la naturaleza. No obstante, la visión de lo particular, la mirada sobre la dignidad de una vida, que es llevada al eterno presente del pensamiento, se manifiesta como el testimonio verdadero que se revelará al final de los tiempos. En el Juicio Universal, en el juicio de todos, la realidad se vuelve toda presente en cada vida particular. La temporalidad de una vida que corta la infinitud indeterminada del tiempo cosmológico es precisamente el “modelo del tiempo mesiánico”¹⁷.

El tiempo mesiánico es desde el punto de vista de cada existencia un tiempo libre, un trayecto, un *clinamen*; lo opuesto del tiempo limitado por un destino (*αναγκη*). No hay predestinación, aunque Dios haya puesto nuestro nombre en libro de la vida mucho antes de que nacéramos. Pues al principio (*εναρχη*), el *logos* ya estaba con Dios o el *logos* era Dios, es decir antes del principio ya existía el *logos* que era Dios¹⁸. Por lo tanto, la inteligencia del universo existía antes de la creación del universo, antes que el Génesis¹⁹ y, por la misma razón, la imagen del universo antes que ese universo en el tiempo. Es así que el Juicio Universal, la *palabra*, el *Logos*, regresa como siendo todo (*pleroma*) sin necesidad de tiempo. ¿Pero cómo podemos entender más allá del lenguaje este acontecimiento? No puede entenderse simplemente como una aniquilación, un anonadamiento de la Historia, pues entonces la vida de cada ser humano, cuyo tiempo es histórico, también sería aniquilada y la teofanía de la salvación no habría tendido sentido alguno. La Historia no se destruye, queda suspendida en la eternidad de los condenados y de los salvados. Tanto es así que Juan incluye al Hades —repetición eterna del alma— en la “muerte segunda”, en “lago de fuego” de un infierno eterno. Mientras que en la Nueva Jerusalén se harán “nuevas todas las cosas”.

16 Benjamin, W., *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 442 (se trata aquí del ensayo “Sur le concept d’histoire” que es la versión francesa y nativa de las diecinueve tesis sobre la Historia, cuyo texto definitivo se encuentra en la versión alemana).

17 Cf. *Ibid.*, p.443

18 *Juan*, 1:1

19 Seguimos aquí la interpretación de Mateo, J. y Barreto, J., *El evangelio de Juan, análisis lingüístico y comentario exegetico*, Madrid, Cristiandad, 1971, p. 41.

La segunda venida es la parusía del *logos* que es también escritura, un pensamiento puntuado, glosado por un alfabeto lineal. “Yo soy el alfa y la omega”²⁰. Después de la segunda venida, las *Escrituras*, y con ellas toda escritura, deben quedar clausuradas, periclitadas, recluidas en el tiempo a la manera en cómo se cierra la causa de un proceso ya juzgado. A fin de cuentas, se trata de un juicio, del último juicio que juzga sobre cualquier proceso o materia posible. El tiempo cristiano, entre la primera y la segunda venida, es también el tiempo de la escritura lineal de la Historia; pero el *instante* mismo de la salvación prescinde de toda *lógica*: de linealidad, de causalidad, de futuro. La relación entre escritura y fotografía es análoga, en este sentido, a la de Historia y el Juicio Final.

II-La fotografía después del Apocalipsis del texto

Hemos llamado Historia a esta linealidad del tiempo que se clausura en el espacio mismo de la escritura. A su vez, esta escritura del fin del tiempo es la revelación, la caída del velo, que cubría, como una impresión, como un santo sudario, el misterio de la existencia de un tiempo teleológico; a saber, del movimiento del tiempo en dirección a su propia consumación. *Apocalipsis* significa literalmente quitar lo que estorbaba, lo que escondía; en el contexto del cristianismo significa además precipitar la acción del mal en el mundo, del error, de la caída que se ocultaba en el bien. El bien como *pleroma*, como plenitud, solo puede aparecer una vez que la lucha contra el mal, la anomía, ha sido resuelta, consumando así la Historia que no es más que el campo de batalla entre dos fuerzas. Después de rotos los sellos de los libros, después de la consumación del *Logos*, el universo permanece como imagen.

Nuestra reflexión sobre el *Apocalipsis* está dirigida a la comprensión de la fotografía y se encuentra fundamentada a su vez en una fotografía o, más precisamente, en uno de los primeros Daguerrotipos (heliografías) de la historia, donde Giorgio Agamben encuentra la mejor imagen del Juicio Universal. En el último día, la pervivencia de la imagen no se dice en relación al tiempo, se dice en analogía a lo que vive, o dura, fuera del tiempo.

20 *Apocalipsis*, 1:8

De una manera semejante, Aby Warburg encontraba en el arte del renacimiento la supervivencia (*Nachleben*) de las formas antiguas y, por ello, la supervivencia de la antigüedad, y de la “antigüedad antes de la antigüedad”, como la astrología, el rito o la gnosis, en la edad media y en la modernidad. De hecho, esta periodización del tiempo histórico —en parte debida a la misma historia del arte— es puesta en entredicho por su concepción del estudio de las formas del pasado. La “pervivencia” de las formas antiguas, que no implica de suyo ni una evolución, ni una adaptación, sino una aparición, como la de un fantasma, introduce en la historia un elemento no histórico. Introduce en el contenido una forma que vive más allá de ese contenido y en el tiempo una imagen que hace del mismo tiempo un *anacronismo*. La imagen del tiempo no es temporal. La imagen del tiempo de Durero esté un cuadro de Durero, la época de Leonardo es una pintura de Leonardo. En palabras de Didi-Huberman, la pervivencia de las formas antiguas, según la visión de Warburg, “impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues la historia, la abre”²¹. ¿Pero cuál es ese “otro tiempo”, ese *locus* hacia el cual se abriría la historia?

El proyecto más importante de Aby Warburg no podía ser sino un proyecto inconcluso, puesto que, por una parte, abarcaba una dimensión mayor a aquella de la vida limitada de un hombre en su breve paso por el mundo y, por otra, la ausencia de un contexto cultural que lo entendiera: el *Atlas Mnemosyne* (*Der Bilderatlas Mnemosyne*), consistía en hacer no una enciclopedia —la reiteración circular de nociones, estilos y conceptos en un tiempo lineal—, sino un “atlas”, la recopilación de cartografías de ciertos territorios de la imagen. El atlas abarca un mundo, pero ese mundo es visto cada vez como un “pizarra”, como el mapa de un recorrido específico. Las imágenes tienen cierto recorrido, van de un lugar a otro, pero se desplazan fuera del alfabeto circunstancial de la cronología. Sobre pasan las fechas. El atlas geográfico es el epítome de los viajes de los exploradores, el atlas de la imagen es la colección de los desplazamientos de las formas como única constancia de una experiencia, una vivencia, una *pasión* no histórica acontecida en la Historia. Estas formas de la experiencia (*Pathosformeln*) producían la cartografía inmanente del mapamundi de la memoria impersonal o universal del mundo: “La dispo-

21 Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p.75

sición de cada imagen dentro del Atlas y sus relaciones con las otras no sólo no eran casuales, sino que sólo afloraban y se volvían perceptibles mediante los cambios de posición, las cercanías y contrastes con las otras imágenes²². En la imagen, la vida se hace autónoma del cuerpo y el movimiento se explica sin necesidad de recurrir al tiempo. En definitiva, la Historia, para Warburg, se abre como una imagen que sale de la priorización simbólica de la palabra, describiendo el pensamiento que pervive a un devenir siempre demasiado tardío. El *Atlas Memosynne* de Warburg debe ser visto y comprendido como una relación puramente visual entre imágenes que cambia según la disposición de esas imágenes en un plano bidimensional de organización o un tablero continuo donde el fragmento es solo la señal, el camino, hacía otro fragmento. Esta relación es fácil de ver, pero no necesariamente posible de comprender: el orden causal, invisible, que establecería la jerarquía de las imágenes está ausente. Las imágenes hablan por sí mismas y desde su *pathos*.

Esta supervivencia o, dicho más apropiadamente, pervivencia de las formas es solo posible de ser comprendida como la relación inmanente entre imágenes donde la palabra hace defecto, pues incluso los lacónicos fragmentos de textos en el proyecto warburgiano, son colocados sobre la pizarra como si fueran fotografías. Se trata de una superficie o de un espacio de dos dimensiones poblados de analogías visuales que dialogan entre sí y que no tienen necesariamente una relación con el espíritu de la época, ni con los estiloso escuelas en boga, ni con el tiempo genealógico del artista, quien más bien aparece como otra imagen, a modo en que se presenta también el biografema barthesiano. Cada obra de arte presenta una morfología del tiempo fuera del tiempo. Ello significa la aparición de algo que fue creado, que vivió, e incluso murió, en un tiempo para luego reaparecer en otro tiempo. Los tiempos son imágenes, la forma es la vida entre esos tiempos. En otras palabras, la muerte, como latencia entre dos tiempos, cuyo paradigma es la resurrección de Cristo, es algo que subsiste junto al tiempo pero fuera de éste, cae en el tiempo, pero no se hace tiempo. Un fantasma no es una simple aparición, es el –¿eterno?– retorno de algo que había desaparecido; es la (re)aparición en el tiempo del no tiempo. “En esta óptica de la reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimen-

22 Vargas, M. S., “La vida después de la vida. El concepto de ‘Nachleben’ en Benjamin y Warburg” *Thémata*, N° 49, Universidad de Sevilla, 2014, p. 327.

tación antropológicas que han devenido parciales, virtuales²³. Lo virtual es lo real antes de su actualidad²⁴. La actualidad de algo es su realización en el tiempo. Una imagen nunca se realiza en el tiempo; por el contrario, es el tiempo que se realiza, se vuelve acto, en la imagen, la cual es su “idea indirecta”. Por ello, la imagen es capaz de trazar un mapa en el devenir, acotar épocas, fechar acontecimientos, describir formas de percibir o de pensar que ya no existen, registrar, archivar, revelar y demostrar situaciones, hechos o acontecimientos pasados, *sin pasar* ella misma, sin devenir ella misma. Las imágenes flotan, flamean, permaneciendo en un espacio impreciso, entre las vidas, si vivir del todo y sin poder morir. Solo viven *sobre* el tiempo, sobreviviendo a los cambios. La esencia de la imagen es entonces la forma o la naturaleza en que se da la vida después de la vida (*Nachleben*).

La imagen no *existe*, pero *insiste* como el mito que percute, incesante, la Historia y la desplaza afuera, a la no historia. El mito puede hallarse sin Historia pero la Historia no tiene sentido sino acontece en un tiempo entre mitos. Sin un relato inaugural, la historia es imposible, pero, ¿acaso necesita de un fin que la acote? Nuestro tiempo acaece entre el “relato” de la encarnación del *logos* y la revelación de ese *logos* fuera del tiempo. “Nuestra era” es lo que ocurre entre el nacimiento de Jesús (año cero) y el libro de las revelaciones (fin y final del texto). “El espíritu absoluto” de Hegel o la “clausura de la metafísica” de Heidegger apuntan a la realización del *Ser* como representación. Estos dos *síntomas* de la filosofía moderna nos indican que la concepción histórica es siempre ya un fin, un *terminus*. En este sentido la Historia es otro mito, cuyo rasgo fundamental se halla en la negación de la circularidad del eterno retorno de la realidad; en la esperanza de la superación definitiva del tiempo, de la duración del sufrimiento, gracias al advenimiento de una cesura, de un corte definitivo, de un fin. La Historia es el mito de la salvación. Por ello, el *instante decisivo* de ese fin está en el Mesías; un mesías, encarnado en un hombre o conjeturado en una revolución o representado en la democracia liberal. Se trata siempre de tres imágenes de la salvación.

A la linealidad del tiempo también se la llama progreso. La idea de progreso es mesiánica, como mesiánico es el horror que causa todo avance hacia un apocalipsis; es la tempestad que escapa tanto al hombre como al *Angelus Novus* y que reúne todos los escombros de la Historia delante de su pies para

23 Didi-Huberman., *La imagen superviviente...*, cit., p. 36

24 Cf. Deleuze., *Le bergsonisme...*, cit., p. 99.

arrojarlos al futuro mientras que el viento proveniente del Paraíso atrapa al ángel en su torbellino²⁵. Este es el gran aporte de la visión benjaminiana al historicismo y al materialismo. La materialidad de la Historia es la salvación, y la salvación en sí misma (escatológica, liberal o revolucionaria) no puede ser sino mítica. No obstante, la cualidad principal del mito reside en su resistencia a cesar. Lo que guía a la Historia, dándole sentido y continuidad no es, en efecto, histórico. Esa incesante muestra en su circularidad, en su sobrevivencia, en su forma fuera del tiempo. Aby Warburg ve esa misma circularidad en las imágenes que marcan el tiempo fuera del tiempo, como un ángel envidado por Dios para caer en el tiempo de los hombres. Para Benjamin, explica Adorno, el mito quiere decir “lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y aparece en ella como Ser dado de antemano”²⁶. A saber, “la historia natural”, la historia de la naturaleza de las cosas, de las formas atemporales y no de los acontecimientos en el tiempo. Solo puede ser pensada la naturaleza de algo, lo que es algo más allá del tiempo, como forma y solo puede ser revelada como imagen. Por ello, el *logos* más allá del tiempo, debe tomar la forma de “revelación” manifestada en imágenes; no puede tener ya la forma de la explicación: muestra todo de una vez, no demuestra desarrollando un argumento. Por el contrario, una revelación es lo no discutible de la verdad. En este sentido la revelación significa lo más opuesto al *logos*, toda vez que la primera es la consumación del último: el *logos* al incluir en su razón el argumento *se acaba* con la verdad, no argumentable, y por ello no refutable, de la imagen. Lo fotográfico conserva una verdad más allá de la argumentación, de la polémica y de la dialéctica, en el sentido de que se halla necesariamente ligada a la Revelación y no a la Historia.

Del mismo modo, el *Atlas Mnemosyne* sería imposible sin la fotografía. Buscando la relación entre formas plásticas por medio de fotografías de esas obras, lo que descubre Aby Warburg es el modo de pensar propiamente fotográfico; que no es solo aquello que ocurre en una fotografía, sino lo que relaciona a varias imágenes, o hechos fotográficos, entre sí. La proporción netamente percibida, que “pervive” solamente entre esas imágenes, no guarda una relación necesaria con el modo visual de componer obras plásticas o cualquier otro hecho que invite a la *mirada estética*. Hay un *discurso* sin enunciados

25 Cf. Benjamin., *Écrits français...*, cit., p.438. No existe quizás mejor resumen de la concepción de la historia según Benjamin que esta famosa tesis IX de sus *Dieci-nueve tesis sobre la Historia*, a través del “mito” cabalístico del *Angelus Novus*.

26 Adorno, T., *In Vargas...*, cit., p. 323.

entre fotografías que no pasa por la percepción formal de los *sujetos* fotografiados sino por una tensión interna entre ellos. Los paneles, tableros o pizarras (*Tafeln*) que forman el *Atlas de la memoria* son un conjunto de fotografías que dialogan entre ellas a la manera en que lo hace el “montaje” cinematográfico. Porque “aquello que nace del montaje o de la composición de las imágenes-movimiento no es sino la Idea, esta imagen indirecta del tiempo”²⁷. Ese tiempo indirectamente ideado resulta de la duración de la imagen y no de su historia, del cuento, del argumento o de la fábula recogida en el guión literario. Este tiempo es independiente no solo del guión, del curso cronológico de la narración, sino que también aparece con independencia del transcurso de la escena, la secuencia y el plano. En *2001: Odisea del espacio* (1968), por ejemplo, Stanley Kubrick, en cuestión de un instante, hizo que el hueso arrojado por un homínido se convirtiera en un transbordador espacial, decenas de milenios *después*; esa escena ocurre al principio de la película y esta antes de ella como un mito; “dada de antemano” e *implicando*, todo el film de Kubrick porque como tal es autónoma o independiente del resto del guión. Esa escena sola *explica* todo porque se explica a sí misma.

Existe también un aspecto más banal, pero no por ello menos decisivo, de la relación de lo fotográfico con el proyecto warburgiano. Las imágenes de las obras que presenta el *Atlas* no son, por supuesto, las obras en persona, son reproducciones técnicas, son fotografías. Tener ante los ojos el acervo del arte universal es tenerlo, principalmente, como imagen fotográfica. De este modo, el *Bilderatlas* replica, como lo hace un mapa con su territorio, el propio universo fotográfico que describe. Más allá de la historia del arte, de la cultura o de la civilización, quizá Warburg intuye, e incluso bosqueja, la primera forma adecuada de pensar el fin de la historia de la imágenes, es decir, de pensar su época como pura imagen de la Historia.

De la misma manera en que un libro de historia de arte está esencialmente formado por fotografías de esculturas y de obras pictóricas que crean una cartografía propia, distanciada de la historicidad de las obras concretas que están en otra parte, no en dichas fotografías. Paradójicamente, lejos de aumentar “lo homogéneo del mundo” contra “lo único” de la obra por su “reproducción”²⁸, que masifica la imagen, la *disposición*, el montaje, de estas

27 Deleuze., *L'image movement...*, cit., p. 50.

28 Cf. Benjamin., *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, México, Ítaca, 2003, p.48.

obras y las tensiones que producen entre sí crean nuevos sentidos, sentidos auténticos. El Walter Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* se aleja en este punto de aquél de las *Tesis sobre la historia* —y de la sintonía con Warburg—, en el mismo sentido que una sola fotografía, “una reproducción”, se aleja de un universo fotográfico, que como tal es irreproducible, aunque sea la esencia de la reproducción moderna no solo de las imágenes sino del tiempo. Warburg no ve simples reproducciones, piensa en términos de cartografías, es decir, piensa la imagen como virtualidad de lo real, no como copia infinitamente reproducible de un objeto irreplicable.

El texto es una ceguera; la imagen, un misterio. Homero y Borges eran ciegos, Pígalión y Daguerre se dedicaban a los encantamientos. Lo fotográfico marca un límite particular en la relación de la imagen con el texto. Historia y mito no pueden aparecer simultáneamente ni en el mito ni en la Historia. El mito excluye la perspectiva histórica, mientras que la Historia puede incluir al mito solo si antes lo destruye, convirtiéndolo en mera fábula. Únicamente en el universo de la simultaneidad apocalíptica, prefigurado por la fotografía, es posible la coincidencia de todos los tiempos. Para nosotros, el tiempo interno de la escritura es lineal, de una letra a otra, de una palabra a otra, de una frase a una página, de izquierda a derecha, de arriba abajo. Pero el tiempo exterior de la escritura, aquel referido por ésta, es el del mundo detenido, que no obstante se encuentra siempre proyectado hacia un devenir fuera del horizonte del texto. La relación del texto con el mundo también es fotográfica, en el sentido de que el devenir siempre está detenido en el instante de la palabra. La fotografía proviene de esta necesidad textual del referente. En este sentido estricto, lo que es del orden de lo imaginario se encuentra ya en el fundamento de la escritura, la cual implica de suyo la facultad de imaginar lo referido. Fuera de la palabra, en la lejanía de la palabra, aparece la “imagen mental” que daría sentido y referencia a su cuerpo significante. Mientras que una fotografía es, ante todo, una imagen sin imaginación, es decir, que solo en un segundo momento proviene de la facultad de imaginar. Antes de la pura facultad de imaginar, lo fotográfico requiere una operación específica sobre un aparato determinado. El resultado de dicha operación es la imagen técnica, una imagen de la ciencia, y como tal es producto de un lenguaje, de un “programa”, físico-químico o electromagnético, antes que de un discurso, esto es, de las relaciones que unen al lenguaje con los cuerpos para producir lo imaginario.

La fotografía nació con una vocación de verdad irrefrenable; se le pedía ser capaz de relevar al ojo humano de la observación del mundo y su taxonomía. Niépce era un químico, Fox Talbot era un botánico y un matemático, ninguno de los dos estaba particularmente inclinado a las bellas artes. “La caja negra”, incluso aquella rudimentaria caja estenopeica, esconde un proceso de ingeniería complejo. La fotografía es un invento de la ciencia moderna y la ciencia moderna *piensa* en términos de “historia natural”, no de historia humana; en términos de una actualidad cíclica, no en términos mesiánicos; es decir, las cosas tienen una naturaleza antes que un devenir cultural. Por ello el fracaso de la ciencia para sustituir lo mesiánico se verificó rápidamente, tanto en la bomba atómica como en el marxismo. La imagen técnica ve aquello que la ciencia *opera*. La ciencia a su vez, hecha industria, modifica radicalmente la relación de la verdad con el discurso. Por ello, con la fotografía se hace obvio aquello que ya estaba insinuado en la teología escolástica, que la verdad debía ser la adecuación, el ajuste perfecto, de la representación en el pensamiento con su objeto presentado (*adaequatio rei et intellectus*); en otras palabras, la adecuación de dos imágenes entre sí y en primer lugar (*intentio prima*) la adecuación de una imagen lógica con una imagen visual. Esta adecuación es la verdad del concepto y el concepto de verdad en el discurso donde el puro lenguaje ya no es garantía de verdad, pues falla en dar con lo real de su referente, con la imaginación certera de aquello que debe presentarse como imagen “clara y distinta”. Pero entre la adecuación naturalista de los teólogos y el racionalismo moderno ha desaparecido la garantía de la imagen que unía el mundo de las cosas con el mundo del espíritu. El *Deus ex machina*, en el corazón del drama de la razón moderna, sugiere que la verdad está conformada por dos imágenes que coinciden, que son análogas sin que exista ningún fundamento o garantía fundamental que las haga coincidir, salvo un método universal, que como tal es extrínseco a la materia que trata. La diferencia esencial entre la antigua *episteme* griega y la *mathesis* moderna se encuentra en la separación de la ciencia con respecto a un sujeto o a un objeto, a la independencia del *método* con respecto a las cosas que estudia y que son de muy diversa índole. El método invariablemente es el mismo, su materia siempre diversa. Por ello, lo que conoce el conocimiento no es la realidad en sí misma sino la reiteración universal de la pertinencia de su método en relación a lo que conoce. Exactamente como hace un aparato fotográfico: no importa la materia que fotografía, la dimensión de lo real que sondea, lo que siempre produce es una imagen

fotográfica. La *mathesis*, de este modo, no es sino la estandarización o mala universalización, de todo lo real en la homogeneidad de su método, separado de cualquier subjetividad y autónomo de la realidad de cualquier cosa. Esto es lo que entiende Vilém Flusser por “programa” de lo fotográfico. La realidad no viene al alma regida por la *episteme*, es decir por un saber, sino al método por su mismo programa, su misma diseminación. Es el conocimiento más allá del saber, más allá de los hombres, puesto a circular por el mundo con su propio motor. La historia misma entra dentro del proyecto de subsunción de la ontología, la ciencia y la ética a través de la *Mathesis universalis*; la cual supone el aplanamiento de todos los tiempos en una serie infinitamente divisible. Pues el tiempo es solo una variable susceptible, como cualquier otra, de entrar en una función algebraica. El tiempo se hace conocible como cálculo. Solo es cognoscible lo que es calculable y sólo es cosa (real) lo que es cognoscible. Con la ciencia moderna, tal y como se sigue del pensamiento cartesiano, no existe ningún ser fuera de la posibilidad de un orden serial y de la disposición en ese orden, por ello todo se hace conocible en el progreso del método sobre lo contingente. En este sentido, la *mathesis* no es la simple reducción copernicana de lo contingente a un “lenguaje matemático”, es decir, al cálculo infinitesimal del algebra. Por supuesto, esta *mathesis pura*, geométrica o algebraica, es parte del *conocimiento metódico universal*, pero lo que constituye su esencia, en tanto método, no es la simple traducción matemática de lo contingente, sino la puesta en serie del mundo, incluyendo el mundo de la *mente* que también es serializado por los algoritmos de la duda metódica. Esta forma de serializarían de la realidad no solo abarca la repetición de los fenómenos de la naturaleza física, ni la reiteración pura del cálculo o las demostraciones geométricas, también llega hasta el saber moral. Pero allí solo puede encontrar una tremenda precariedad. Puesto que nada es cierto, ni claro, ni pensable, ni trasmisible hasta no ser alcanzado por el conocimiento universal, la moralidad —que no tiene ni forma ni materia, ni está en el espacio, ni en el tiempo— no puede ser alcanzada. Por esta razón, la subjetividad, la libertad y el carácter moral del hombre, quedan fuera de todo conocimiento; arrojados así al depósito pastoso y sombrío del relativismo. La insignificancia de la subjetividad, y sus consecuencias deletéreas en la disolución de toda ética, solamente puede ser refrenable por una “moral provisional” o dogmática, es decir religiosa o ideológica.

Lo transmisible es el significado primero de *mathesis*, aquello que se aprende universalmente porque siempre es lo mismo. Por ejemplo, de tres

fotografías, una de un paisaje, otra de un retrato y la última de una noticia podemos decir que las tres son fotografías, por ello, son las mismas cosas, no solo en tanto al número, que son tres, sino que ese número corresponde a las mismas cosas, fotografías. Ahora bien, el contenido de esas fotografías, lo propiamente distinto, su particularidad, su *especialidad* —su realidad propia— no pertenece a la *mathesis*, esto es, a lo propiamente matemático de las matemáticas, y por ello no puede ser enseñado universalmente, no puede ser conocido de un modo riguroso y por lo tanto, caen en la esfera de la opinión, la *subjetividad* y el relativismo de la interpretación. Lo que descubre la *mathesis*, esencia de la forma no cuantitativa de lo cuantitativo, es que sin importar la naturaleza de una realidad determinada, encontramos siempre “aquella posición fundamental ante las cosas en la que nosotros tomamos previamente las cosas en relación a cómo nos son, necesitan ser y deben ser ya dadas”²⁹.

La fotografía es también un *método* de producir una imagen por medio de una cantidad más o menos determinada de luz a partir de una materia que no tiene una forma inmanente; lo cual implica un lenguaje muy preciso, un programa, un método basado necesariamente en el proyecto cartesiano de la ciencia: que toda contingencia sea cognoscible, que lo indeterminado sea observable siempre de la misma manera determinada. “En resumen, las fotografías, como todas las imágenes técnicas, son conceptos transcodificados en situaciones”³⁰. Estas situaciones, o *hechos*, que ocultan su condición de posibilidad es lo que reverbera en una “imagen redundante”, una imagen ciega. Fotografiar propiamente dicho, incluso más allá del “arte fotográfico”, es tener la autoría de una imagen improbable, una información que devele al programa como algo distinto de la cosa; donde, a su vez, la cosa se manifieste donde no se la esperaba. Se trata de mostrar una *evidencia* más allá de la combinatoria o el automatismo de lo que Flusser denomina “programa” y que se corresponde a la serialización de la *Cuarta regla* de Descartes: “juego de combinaciones de elementos claros y distintos” que prefigura toda *información*, es decir todo contenido que no sea parte de ese mismo programa. Fotografiar, entonces en sentido estricto, significa” buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables”³¹. Por ello, las fotografías

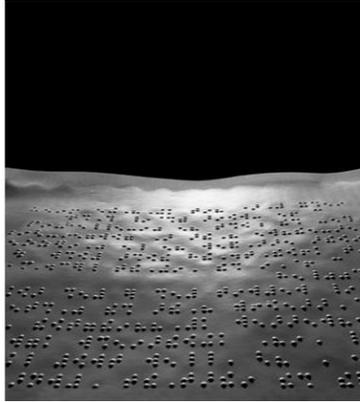
29 Heidegger, M., *La pregunta por la cosa*, Barcelona, Palamedes, 2009, p.104

30 Flusser, V., *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, p.44

31 *Ibid.*, p. 36.

no tienen una temporalidad histórica. En las verdaderas fotografías, aquellas improbables o intempestivas, aquellas que enseñan el anacronismo de lo *contemporáneo*, se descompone la coincidencia inmediata de los dos tiempos; el tiempo existencial y el tiempo del mundo. Pero también en las malas fotografías desaparece la historicidad del tiempo. En efecto, al ser redundantes, no tienen conciencia ni del sujeto fotografiado ni del programa donde ese sujeto aparece. Como no tienen sentido, ni visión ni profundidad, no pueden ser tampoco expresión de la Historia; en el mejor de los casos, solo llegan a ser una impresión de un sujeto en el tiempo. La mayoría de las fotografías, las *instantáneas*, no son fotografías propiamente dichas, sino reverberaciones de alguna buena fotografía y, por ello, automatismo del programa de la cámara contenido en la *mathesis universalis*, que incluso más allá de la ciencia, significa la manera de observar inmediatamente al mundo.

Por esta razón, el universo fotográfico implica una temporalidad circular, pero no de arquetipos, de formas sagradas o formas totémicas, sino de objetos contingentes, banales. Es una nueva forma de tiempo mítico: su circularidad es la de la chaos no la del cosmos. El mito se funda ahora en lo profano, en lo trivial, en lo insignificante, o en lo no previamente significado, en cualquier situación posible, donde ha desaparecido toda idea de jerarquía icónica. Estos fragmentos de realidad observada giran sobre sí mismos y en relación a otros fragmentos, pero sin que exista a su vez ningún centro, ninguna fuerza orbital que los aglutine entorno a sí. Giran como lo hace una película en el proyector. El paso de una retícula a otra produce un círculo. Sin embargo, este movimiento de rotación no tiene la forma de una órbita trascendente, como la de un astro, una idea, o una divinidad, sino la de una pantalla, la de una superficie que refleja unas imágenes que provienen del vacío.



Jan Foncuberta, *Apocalipsis de Juan* de la serie *Semiópolis* (1999)³²

La naturaleza de este universo no implica, sin embargo, la desaparición del tiempo histórico sino la subsunción de dicho tiempo en la persistencia mítica de la imagen. La originalidad de la tesis de Vilém Flusser a este respecto es particularmente esclarecedora. Crítico de la *teoría crítica* en relación a su materialismo y a la visión de la imagen como reflejo, pone en entredicho la representación dialéctica de esta supuesta materialidad. Flusser, cercano tanto de la Escuela de Frankfurt como del posestructuralismo, es un autor que revela rara vez sus referentes. Su visión sobre el universo fotográfico se acerca también a la perspectiva warburtiana de la relación de la imagen con la historia, pero en un universo donde ya la imagen se ha hecho hegemónica con respecto a esta última, es decir a la historia de la textualidad. El mayor peligro de esta hegemonía de la imagen reside en la vuelta de los “titanes”; de

32 El propio Foncuberta dice de esta serie. “Los paisajes que en ella revivo son metáforas a la vez de la visión y del conocimiento. Son territorios de signos que insisten en el viejo diálogo entre la imagen y la escritura, o entre la conciencia mágica y la conciencia histórica”. *La cámara de Pandora...*, cit., p. 53. Es menester aquí señalar lo obvio: esta fotografía no puede ser vista por ciegos, pero tampoco puede ser entendida por alguien que no domine visualmente el lenguaje Braille, el cual es esencialmente un código táctil.

“titanes antropomórficos” representados en una mathesis o programa que se ha automatizado, es decir, separado de toda conciencia.

El universo de las imágenes técnicas, como está a punto de establecerse alrededor de nosotros, se coloca a sí mismo como la plenitud de nuestros tiempos, en los que todas las acciones y pasiones se vuelven una repetición eterna. A partir de esta perspectiva apocalíptica el problema de la fotografía adquirirá la forma apropiada³³.

El universo fotográfico, tal y como, lo hemos presentado, como “poshistoria”, tiene necesariamente la forma de una aporía: es claro que la poshistoria no puede ser un período después de la historia. El “antes y después” en la linealidad histórica produce un periodo, una era, una época, dentro del mismo recorrido progresivo o “hacia adelante”. La historia después de la Historia, en cambio, es la “plenitud de los tiempos”, no un tiempo epocal que vendría después de otro, gracias a la aparición de un corte radical, como lo fue la invención de la escritura lineal, la modificación de los medios de producción o las revoluciones sociales. Es un después de la historia y no un después dentro de la historia. En la plenitud de los tiempos, el tiempo histórico universal, con sus visiones epocales, junto a las historias particulares, son los que flotan en el universo presente de las imágenes técnicas. En realidad, la Historia o la conciencia histórica es un modo más de concebir el mundo, cercano al modo mítico o mágico que nunca ha desaparecido. La poshistoria no implica el fin de la historia, pero el fracaso de la historia, que en términos escatológicos es el fracaso de la lucha del mal contra el bien. La historia continúa como una serie de acontecimientos ubicados es una lógica textual o lineal, pero ya si ningún sentido, ya vaciada de toda promesa de libertad, de salvación; la historia sigue ocurriendo, pero lo hace de un modo análogo al eterno retorno nietzscheano, por ello ella también retorna pero no retorna como historia, sino como la imagen de una circunstancia, como pervivencia, como presencia; “es decir, del ciclo incondicional, infinitamente repetido de todas las cosas”³⁴. En la imagen, devenir y repetición coinciden en el mismo universo. La historia es solo un territorio más del universo imaginario. Por ello, en Flusser se da esta aparente falacia de petición de principio: “La lucha entre la escritura y las imágenes,

33 Flusser., *Hacia una filosofía...*, cit., p.22

34 Nietzsche, F., *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2002, p. 79.

entre la conciencia histórica y la magia, ha caracterizado toda la historia”³⁵. En efecto, desde un cierto punto de vista, la fotografía es un evento histórico, su “invención” está datada en el año 1826. Su, esencia, sin embargo no es histórica y depende del devenir del mundo como imagen, no como experiencia. En este sentido la fotografía comparte la misma naturaleza de la “modernidad” o de los tiempos modernos. Martin Heidegger es claro al mostrar como la modernidad es a la vez la invención de la Historia y la imposibilidad de ser ella misma histórica. “El mundo en tanto imagen (*das Weltbild*) no deviene, de antes medieval a moderno: pero es el mundo como tal que deviene imagen (*die Welt zum Bild*), y esto es lo que caracteriza la esencia de los tiempos modernos”³⁶.

La imagen técnica es más que un objeto; lo fotográfico es una topología. Esta topología es la única capaz de soportar los “códigos capaces de superar la crisis de la civilización, del arte, de la ciencia, de la política”³⁷. Crisis que comienza, para Flusser, fuera de la Historia, en la crisis de la “*textolatría*”, de la cual la primera es su contenido. Esta crisis se caracteriza porque el mundo deja de ser imaginable desde la pura relación de significación propia al lenguaje. Dicho de otro modo, la significación ha dejado de producir un universo comúnmente imaginable a partir del puro lenguaje lineal de los textos. El texto ya es incapaz de producir por sí mismo un lugar de aglutinamiento de lugares comunes para la referencialidad, y fracasa como último *tóposkoínós*, como lugar de encuentro, de todos los elementos de la sociedad y de todas las áreas de la cultura. Por ello, los textos dejan de ser descifrables. La historia comienza con la aparición del texto, de las escrituras, en su “lucha contra la idolatría”, con la aparición de un lenguaje más abstracto en la lucha de liberación del despotismo mágico de la imagen “prehistórica” o totémica, del Becerro de oro, del ídolo voraz y victimario del tiempo mágico y sin salvación. Pero la historia entra en crisis cuando estos textos dejan de ser imaginables, introduciendo al mundo en un nuevo oscurantismo y en la adoración de lo desconocido, la *salvación revolucionaria* se hace absolutamente opaca, acabando con la historia, que de suyo implica una visión mesiánica del tiempo:

Los textos se vuelven inimaginables, y el hombre vive en función

35 Flusser, *Hacia una filosofía...*, cit., p.13.

36 Heidegger., *Gesamtausgabe 5: Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1977, p. 90 (La traducción es nuestra).

37 Flusser, *Hacia una filosofía...*, cit., p.21.

de sus textos, es decir, ocurre una textolatría, la cual es tan alucinante como la idolatría. El cristianismo ortodoxo y el marxismo son ejemplos de textolatría: textos proyectados, sin descifrar, en el mundo ‘exterior’; el hombre experimenta, conoce y evalúa el mundo en función de sus textos. Un ejemplo importante de la inimaginabilidad de los textos lo proporciona el discurso científico: el universo científico (la suma del significado de los textos científicos) ni siquiera se supone imaginable.

Durante el siglo XIX, la textolatría alcanzó un grado crítico. En el sentido más estricto, este fue el fin de la historia (...) Donde los textos ya nos son imaginables, no hay nada más que explicar, y la historia cesa³⁸.

Las imágenes técnicas que conforman la prensa, la televisión, las redes sociales informáticas, el espectáculo; en fin, el mundo socialmente y globalmente imaginado, es el último reducto de un espacio común para mantener la “civilización”, para vincular el arte con la ciencia y la ciencia con la política. Pero esta civilización se sostiene fuera de la Historia, es sin historia, aunque la Historia se encuentren presente, de un modo *ahistórico*, o “natural”, apareciendo en un universo de conceptos, textos y acontecimientos fechados, que solo pueden ser proyectados hacia un exterior o un mundo gracias a estas imágenes. Todo lo anterior, por supuesto, no exige un nuevo alfabeto ni una nueva forma de interpretar los textos; al contrario, mantiene la posibilidad de la palabra. Ya Roland Barthes figuraba la relación textual como relación semiológica donde el signo está en función de las formas míticas, aquellas que condensan fuera de la temporalidad del discurso un campo de significación. Incluso si aquel tratamiento mítico del signo no supiera prescindir de la Historia, ésta aparece siempre “empobrecida” de sentido, pero este empobrecimiento es lo que la mantiene con vida, sobreviviendo, más allá de su muerte.

Erik Del Bufalo
Universidad Simón Bolívar
ekbufalo@gmail.com