



**LA IDEA DE LA MUERTE EN
COLOMBIA: UNA ARQUEOLOGÍA
DE SUS REPRESENTACIONES**

MATEO ESTRADA ECHEVERRI

**DIRECTOR: ALEJANDRO JARAMILLO HOYOS
IECO, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

2014

A todos aquellos que tuvieron la paciencia y el interés en leer y releer estos pasajes como si se tratara de algo propio. A mi director de tesis, por su paciencia, entendimiento y constancia durante estos largos años de ausencias y reencuentros. A David; sin él el archivo se vería de una manera completamente diferente. Pero especialmente a Ángela. Que estuvo conmigo siempre, tanto en el tedio como en la emoción.
Muchas gracias

Imagen de la portada: *Agnolo Bronzino, 1503 – 1572.*

TABLA DE CONTENIDO

I. HACER FRENTE A LA MUERTE	16
II. ACLARACIONES CONCEPTUALES.....	22
<u>El fragmento como posibilidad de conocimiento</u>	22
<u>El fractal visual.....</u>	27
III. ABORDAR UNA IMAGEN	34
<u>1. Muerte, cuerpo y representación, usos políticos del artefacto visual</u>	38
<u>La violencia, fragmentación del discurso social</u>	45
<u>La Necrópolis: el mandato de los muertos</u>	52
<u>La caricatura y el odio</u>	59
<u><i>El duelo de imaginarios políticos en Colombia 1936-1950</i></u>	59
<u><i>Construyendo el enemigo de la nación. Caricatura de judíos en</i></u>	
<u><i>la prensa de Buenos Aires</i></u>	61
<u>2. Imagen, muerte y representación.....</u>	63
<u>El lugar de la fotografía</u>	63
<u>El sedimento de las palabras</u>	65
<u>El Inconsciente óptico</u>	67
<u>Dromología de la imagen</u>	72
<u>Una mirada a la mirada.....</u>	75
<u>3. Mal de archivo</u>	80
IV. CONCLUSIONES.....	85
V. BIBLIOGRAFÍA.....	95

*...el país de los muertos,
donde un ave que pasa
puede ser el alma de un cuerpo segmentado.*

*El alma coja
De alguien que abandonó la tierra,
que trabajó la tierra,
que fue hundido
en la tierra.*

Álvaro Marín. Canción para Eliana

*¿No depende la tranquilidad de los vivos del reposo de los muertos?
(Debray, 1994: 28)*

INTRODUCCIÓN

Cuando una era se derrumba, la historia se descompone en imágenes, no en relatos
(Benjamin en Buck-Morss, 2004: 88)

La problemática del presente proyecto de investigación surge de una idea previa para mi propuesta de trabajo de grado en la carrera de sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Éste proyecto contemplaba un análisis visual a partir del proceso fotográfico del periodista Jesús Abad Colorado a lo largo de su labor investigativa cubriendo el conflicto armado del país, en lugares del territorio donde ningún otro medio de comunicación se preocupaba por llegar. El trabajo partía de los planteamientos teóricos en torno al desarrollo de la fotografía como técnica reproductora de la realidad, y como artefacto cultural que podía también dar resultados creativos y estéticos, a la par de la creación de una conciencia y opinión pública crítica y reflexiva. La fotografía, como técnica, permite objetivar fragmentos de realidad en papel o en forma digital, con imágenes de alta calidad en cuanto a la resolución y detalle.

La fotografía como técnica estética produjo toda una revolución en la percepción humana; para Walter Benjamin, significó el descubrimiento del ‘inconsciente óptico’: ahora una extensión micro y macroscópica de la mirada podía aplicarse a porciones más extensas de realidad suspendida en el tiempo; la mirada podía fijarse ahora sobre detalles no captados anteriormente, como rasgos amplificadas de un rostro, o la forma única y propia del caminar de alguien. Nunca

antes el mundo visual se vio enriquecido con tantas opciones de representación como con la fotografía. La misma capacidad de la fotografía de reproducir de manera casi industrial una imagen, trajo como consecuencia la difusión casi instantánea de la obra de arte, convirtiéndose en una especie de rompehielos de la clase social: la fotografía atravesaba los estratos sociales acercando a la clase popular experiencias, símbolos culturales y artefactos estéticos que anteriormente eran inaccesibles por su lejanía cultural y material. La cámara fotográfica se convierte entonces en un dios omnipresente que todo lo ve y todo lo sabe; no existe asunto, lugar, motivo o persona a las que no pueda apuntar y capturar. (Recordar el film *Man with a Movie Camera*, del director ruso Dziga Vertov; no hay una historia lineal, ni siquiera actores: el único personaje es la cámara, que pareciera que tiene voluntad y vida propia).

Por otra parte, la fotografía coloca al espectador desde la posición de un voyeur que observa y espía a una distancia prudente (a veces peligrosa, como en el caso de la fotografía de guerra, que pone al fotógrafo en medio del campo de batalla); además, la fotografía en tanto que prótesis tecnológica, permite al individuo que la usa alcanzar distancias o detalles (el inconsciente óptico mencionado anteriormente) que de otra manera le estaban vedados, a no ser por la imaginación. Jim Morrison, en su libro de poemas *Las nuevas criaturas. Los señores*, dice acerca de la fotografía:

La cámara, como el dios que todo lo ve, satisface nuestro anhelo de omnisciencia. Espiar a otros desde esta altura y ángulo: peatones entran y salen de nuestro objetivo como raros insectos acuáticos. (Morrison, 2001: 75)

Y acerca del voyeur escribe:

El voyeur, el mirón, el curioso, es un oscuro comediante. Es repulsivo en su oscuro anonimato, en su secreta invasión. Está lastimosamente solo. Pero,

curiosamente, es capaz a través de este mismo silencio y ocultación de convertir en ignorante pareja a cualquiera al alcance de su vista. Ésta es su amenaza y poder. (...)

Algunas actividades son imposibles al aire libre. Y estos sucesos secretos son el juego del voyeur. Los busca con su innumerable ejercito de ojos –como la noción que tiene un niño de una Deidad que lo ve todo. “¿Todo?” pregunta el niño. “Sí, todas las cosas”, le responden, y el niño tiene que arreglárselas sólo con esa intrusión divina (Morrison, 2001: 101).

Voyerismo, inconsciente óptico y pulsión escópica, parecen ser las caras de un mismo fenómeno que empieza a materializarse a partir de la aparición de la fotografía como técnica de reproducción, si bien ya existía como germen en el desarrollo del arte moderno. Es a partir de ese desarrollo fotográfico que se podría afirmar que la imagen se ha convertido en el nuevo ídolo de la modernidad: todo pasa *por* los ojos, todo *entra* por los ojos. En este sentido, la pulsión escópica nace como el deseo de *mirar* tanto el propio cuerpo, como el del otro. En palabras de Germán L. García:

La «pulsión escópica», el deseo de mirar, se dirige primero al cuerpo propio. Es la historia de Narciso, de la que Freud hizo una metáfora de esta fascinación. Luego, se dirige al cuerpo propio, para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. La posición del sujeto cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Comerse con los ojos el cuerpo del otro, ser comido por la mirada de otro (García, 2000: 160 – 161).

El ojo se convierte entonces en un instrumento de disección de la realidad, del propio cuerpo, y del cuerpo del otro. En el voyeurismo, deseo de espiar y mirar sin ser visto; en el inconsciente óptico, amplificar y concienciar detalles que antes eran

inaccesibles o imperceptibles; en la pulsión escópica, deseo de ‘tragarse al otro’ con la mirada. Tres factores que desde mi punto de vista, son una especie de nodos gravitacionales de la mirada: el sujeto que se enfrente al archivo, se verá atraído por las tres variables, donde la órbita alrededor de las mismas, sea más cercana o más alejada, dependerá del ojo de cada cual.

Y es que cada período histórico, como dice Benjamin, desarrolla su propia percepción y sentidos. Por ejemplo, como muestra el Hamlet de Shakespeare, el sentido nervioso de la Edad Media, a saber, el oído (recordemos que a lo largo de la obra se habla constantemente de *rumores* y, además, el veneno con el que perece el rey Hamlet a manos de su hermano entraba por uno de sus oídos), ha mutado en la modernidad pasando a lo visual¹, al desarrollo del ojo. Y no por casualidad aparecen por primera vez los estudios precientíficos en el campo de la óptica contemporáneos a Shakespeare; o, mucho más adelante, el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX.

Con posterioridad a éste primer momento de la investigación, la propuesta se transformó en un estudio de ‘lo cómico, la risa y la caricatura en Colombia’, partiendo del trabajo del historiador Darío Acevedo, titulado *La caricatura en el duelo de Imaginarios Políticos en Colombia 1936-1950, La caricatura y el odio*. La investigación de Acevedo se propone mostrar cómo la caricatura política bipartidista contribuyó a exacerbar el conflicto entre liberales y conservadores en el período de La Violencia, funcionando como un catalizador difundido a través de los medios de

¹ Castells señala a su vez un recambio en las últimas décadas debido al vertiginoso desarrollo tecnológico, donde se pasa ahora a la era de lo audiovisual, pero en la cual el discurso escrito sufre cierta decadencia y desplazamiento. En: Castells, Manuel. *La sociedad red*. “Capítulo V. La cultura de la virtualidad real: la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia de masas y el desarrollo de las redes interactivas”. Alianza Editorial.

comunicación de masas de la época, a saber, revistas y periódicos; de tal manera que Acevedo afirma que existe una transición de la *confrontación discursiva* (en las caricaturas y los periódicos analizados) a la *confrontación armada y violenta*, utilizando la caricatura a modo de “revelador” de imaginarios políticos, y haciendo una disección de cada imagen para identificar elementos, objetos, personajes, situaciones, partidos y símbolos, en una especie de taxonomía de la imagen.

La relación de lo anterior con el presente documento tiene que ver con la construcción del archivo de imágenes que se propone, ya que se utilizó un amplio banco de caricaturas. Además, por otra parte, se establece un precedente en la utilización de un archivo a partir de su problematización y posicionamiento como problema de investigación: la imagen como artefacto transformador de la realidad, y como artefacto ideológico utilizado en el juego político de la destrucción del enemigo mediante su destrucción simbólica. La imagen como condensador de imaginarios históricamente constituidos, y políticamente utilizados; en otras palabras, la imagen como creadora de nuevos sentidos. De lo anterior comenzó a surgir un nuevo interés por la imagen como un artefacto cultural, sus connotaciones estéticas y políticas, y su poder sintético, concreto, simbólico y directo: no hay que estar alfabetizado para desglosar una imagen, a pesar de que hayan de por medio sentidos y signos que solamente son reconocibles al tener un vínculo compartido a través de la cultura y el lugar de origen en las cuales se produjo dicha imagen; en todo caso la imagen se asemeja a un balazo directo a la mente: se la interpreta casi al mismo tiempo que se la percibe.

A la par de las transformaciones que sufrió el proyecto de investigación, se

fue construyendo un archivo de imágenes cuyo criterio general de construcción, era el del componente de la muerte; constituido principalmente por caricaturas tomadas de periódicos en físico, y versiones digitales encontradas en las páginas oficiales de los diarios El Tiempo y El Espectador, así como en otras publicaciones de estética y arte. Poco a poco fui dándome cuenta del potencial que tenía en sí mismo el archivo como artefacto cultural, que podía dar cuenta del proceso seguido por la idea de la muerte en Colombia. De esta manera, comencé a fijarme más en el archivo, y a dejar atrás la idea de estudiar las imágenes a partir de sus elementos cómicos, y la relación del humor y la risa con la transgresión y ridiculización del orden e información oficiales.

Ahora, lo que me propongo lograr en el presente estudio es comprender las representaciones iconográficas de la idea de la muerte que surge del archivo construido; parto del hecho de que el archivo no ha sido algo que ha tomado concreción por procesos culturales independientes; lo anterior se refiere al modo reflexivo en que se ha construido el archivo, y el componente de subjetividad bajo el que ha sido creado: he sido yo, en mi papel de investigador y estudiante, el que construido el archivo, seleccionando imagen por imagen, consignando categorías de análisis a discreción; sin embargo, considero que mi propósito no es dar cuenta de la idea de muerte de toda una época, si no tan solo acudir a los sedimentos arquetípicos de la muerte, y como podrían ser utilizados los mismos para su comprensión en la realidad nacional. Si bien puede que no exista una cultura visual colombiana en términos de qué tan conocidas sean o no las imágenes del archivo, si dan cuenta del material visual que circula en los medios, especialmente en internet. Creo que

muchas de las imágenes pueden ser en su mayoría desconocidas, pues encontrar significa buscar, y de los parámetros de la búsqueda depende el material que se encontrará, es decir, el archivo lo he constituido bajo unos parámetros específicos, propuestos y escogidos bajo una decisión personal, para poder organizar el material.

Lo anterior no quiere decir que pueda extrapolarse al término de ‘hallazgo’ de artefacto cultural; el archivo sólo pretende poner en conjunción las imágenes que lo componen, de tal manera que dialoguen entre sí; el hecho de si logra una concreción de época histórica, intelectual y espiritual benjaminiana, lo dejo a juicio de los que les interese leer el trabajo. Ahora, tomando una posición más reflexiva y crítica en cuanto a mi propia posición como autor e investigador del presente trabajo, considero que el alcance del mismo, la promesa mesiánica que emana del desarrollo y análisis del archivo y sus preguntas sobre la muerte, se abre hacia el futuro como una posibilidad de análisis discursivo a partir de un modo de pensamiento visual y textual: palabra e imagen se entretujan para aprehender conocimiento en base a las mismas preguntas; ver con los ojos, con la razón y con la mente; la imagen restablecida como posibilidad epistemológica.

Creo sinceramente que la posibilidad o la ‘esperanza’ profética del archivo, y mi esperanza como investigador, es que sirva al menos para crear nuevas preguntas si alguna vez alguien más encuentra éste trabajo; preguntas que enriquezcan la condición como individuos que vivimos en un espacio y en un tiempo específicos; como individuos mortales que alguna vez pereceremos; al crear el archivo, mi objetivo no fue el de diseñar un artefacto que nos recuerde la muerte a cada instante; la angustia o la miseria que algunas veces puede rodear a la muerte, ejercida como un

poder sangriento y de control, dejando de lado la larga historia de violencia y conflicto armado en nuestro país; es tan solo dar una mirada al cómo estamos *viviendo la muerte*. ¿Habrá alguna forma de vivir sin temor a la muerte, sin ese peso que viene con la toma de conciencia del ser humano como individuo vivo y particular? ¿Puede humanizarse la muerte y ser vivida con alegría? O estamos condenados a la duda fáustica del rey que se ve acosado constantemente por la idea de muerte... La vida para la muerte... o la muerte para la vida.

Categorías de organización del archivo

Para la comprensión y categorización del archivo, clasifiqué un total de 284 imágenes en base a tres categorías analíticas, a saber: la muerte, lo muerto y lo que da muerte, como elementos a tener en cuenta a la hora de incluir o no imágenes en el archivo, tanto del entorno nacional, como de la historia del arte europea, sin tener en cuenta un rango temporal determinado, con el objetivo de juntar imágenes de diferentes momentos históricos, pues tengo la firme convicción de que solamente a través del fragmento y de la arqueología cultural pueden entrelazarse fragmentos de la totalidad del devenir social..

La forma de interpretación que seguiré para el estudio del archivo será el análisis simbólico y visual que se ve reflejado en la creación de las categorías con que se organizan las imágenes dentro del archivo; si bien no hay un análisis escrito imagen por imagen, o categoría por categoría, considero que el hecho de enfrentarse al archivo es el paso decisivo para su comprensión, o al menos exploración; no es un

análisis visual como el que se describirá más adelante a partir del trabajo del historiador Darío Acevedo; es más bien un recorrido por el archivo como espacio arquitectónico virtual, que agrupa en un mismo lugar diferentes imágenes que están separadas normalmente por lo cultural o espacio temporal; El archivo es la creación de un recinto que visualiza la estructura de la información en términos de las categorías que lo componen.

Respecto a las categorías relacionadas con la idea de muerte, lo muerto y lo que da muerte, las tres ramas más grandes del archivo, a saber, Muerte, Suplicio y Violencia, fueron la forma en que pude organizar las imágenes a partir de cualidades específicas: la categoría de Muerte, la tome como personaje que actúa y toma parte en los hechos representados en la imagen; la vieja imagen de la muerte huesuda y con una guadaña que viene a segar las vidas de los vivos, aunque en algunas pinturas aparece como una mujer hermosa y serena que trae descanso para la pena y miseria humana; en Suplicio, quise agrupar visiones infernales de suplicio y castigo físico, a pesar de que en violencia hay también imágenes que podrían estar en esta categoría: quise dejarlas separadas, ya que las imágenes de violencia están asociadas con sucesos que históricos.

Finalmente, la creación del presente archivo constituye la construcción de un artefacto visual que, a partir de su organización y estructura, pueda poner a dialogar las imágenes entre sí, a partir de las relaciones que las tejen dentro del archivo como un todo. En la parte de anexos, se incluye el archivo, organizado a partir de tres categorías generales, a saber: *muerte*, *suplicio* y *violencia*; principios que a la vez se

derivan de la trilogía *la muerte, lo muerto y lo que da muerte*. La idea fue construir una arquitectura visual y de información, hecha a partir de relaciones establecidas e identificadas previamente en las imágenes.

Visio Mortis

Considero que la pregunta de investigación parte de tres perspectivas relacionadas entre sí: ¿Cómo se vive y se con-vive con la muerte? ¿Puede crearse un artefacto que sea mediador y que funcione como una fuente de experiencia a partir de la representación del fenómeno de la muerte? ¿Qué sucede al poner juntas y en un mismo espacio virtual, imágenes que representan y hacen alusión a un mismo tema a saber, la muerte?

Mi propósito consistió en intentar lograr un tetrálogo polifónico entre imágenes, a partir de dicho artefacto mediador. Lograr diferentes grados de representación del cómo vivimos la muerte, a través de la conformación de éste conjunto visual de imágenes, con la esperanza de que confronte al espectador con el cuerpo de imágenes. Se muestran lugares comunes de nuestro con-vivir con la muerte a partir de la representación de la misma. Se trata del problema lacaniano del significante: un significante nunca define absolutamente; solamente señala, e intenta envolver el hoyo negro que es la palabra, y que finalmente no deja de mostrarnos La Falta, el Objeto Perdido.

Dado que el discurso y la palabra se quedan ‘cortos’ al definir un fenómeno trascendental como la muerte, sólo lo simbólico y sus representaciones pueden

aprehender algo del misterio de dicho fenómeno. Sólo el símbolo nos da la esperanza de entender lo que vivimos dice Oscar Wilde, comparando la definición metafísica, y la definición simbólica de la realidad, en *El retrato de Dorian Grey*: ‘El verdadero misterio del mundo es el visible, no el invisible...’ (Wilde, 1951: 113)

Pero, ¿cómo dar un propósito al archivo? Más que familiarizar o, por el contrario, generar extrañeza frente a lo que se veía y recorría con la mirada, y reunir una serie de lugares comunes de la representación de la muerte, lo que se buscaba era representar la muerte por medio de un árbol óptico de imágenes: un bosque de visiones de cómo se han encarnado las representaciones de la idea de la muerte, en tanto fenómeno natural. Como artefacto óptico, la interfaz del archivo buscaba permitir *acercarse* y *alejarse* al árbol o al bosque; dejar fluir el inconsciente óptico descrito por Walter Benjamin. Dejar abierta la puerta de la experiencia, y no de la simple observación hiperestesiada, encerrada en su propio *principium individuationis* moderno, que no es más que la indiferencia erigida como como defensa, y que evidencia la debilidad de los pilares de esa individualidad. Y la muerte, su disolución final. Adentrarse en la muerte por medio de su símbolo; he ahí el propósito original de este proyecto.

I. HACER FRENTE A LA MUERTE

Yo soy una de esas personas para quienes todo lo que está relacionado con la muerte y el sufrimiento tiene una atracción dulce y misteriosa, una fuerza terrible que empuja hacia abajo (...) Si lo pudiera describir o expresar, probablemente no habría pecado nunca. Yo hice lo que otros hombres sueñan. Yo soy vuestra pesadilla.
Cebrián (2005: 207-208)

Las anteriores líneas pertenecen a la declaración hecha por Gilles de Rais, noble francés del siglo XV, quien junto a Juana de Arco luchó en la liberación de Orleans y en las victorias francesas de Jargeau y Patay. De Rais, poco después de la captura y muerte de Juana de Arco en la hoguera, así como de la caída del chambelán real Georges La Tremoille –su protector en la corte del rey Carlos VII-, se refugió en uno de los aislados castillos sobre los cuales tenía posesión, dando rienda suelta a su voracidad sádica por la sangre y el asesinato. ¿Cuál es el sentido de la extraña sinceridad con la que parece dar su confesión? Según la tradición histórica, a la par de sus frenesís asesinos, de Rais era reconocido por su gran fervor cristiano, a tal punto que algunos de sus servidores llegaron a afirmar que después de cada uno de sus crímenes, juraba con lágrimas en su rostro estar arrepentido por haber pecado ante Dios de aquella manera.

La importancia del testimonio de Guille de Rais radica en la condición individualista del mismo, que rescata para sí -al igual que Calígula o Erzsébet Báthory-, el derecho sobre las vidas de sus víctimas a partir de su condición de sangre noble. Su riqueza y poder estaban por encima de la condición humana de sus

víctimas que, ante sus avisados ojos, constituían nada más que el repertorio cruento y performativo del dolor infligido sobre los interminables rostros y cuerpos de la otredad. Sus torturas constituían una especie de desdoblamiento de su identidad, al posicionarse como sujeto observante que se ve a sí mismo como objeto de dolor: sujeto y objeto se confunden, se traslapan, convirtiéndose en un solo paisaje cruel donde, en palabras del poeta colombiano Álvaro Marín en su poema *Canción para Eliana: Ayer asesinaron, hoy es la fiesta / la sangre es el verbo que se consume*.

En este sentido, la confesión de De Rais constituye el testimonio de un individuo que asesina por aburrimiento frente a la trivialidad y al devenir plano del día a día, atiborrado de lujos y protocolos de comportamiento cuyo cumplimiento es el mayor tedio; por eso en los cuentos populares sobre la realeza, el rey, único individuo de su reino, sujeto únicamente a Dios y al destino, siempre está aburrido o en busca de emociones extravagantes y poco ordinarias (es el caso del rey Arturo, o de Las mil y una noches).

Dice otro fragmento de la confesión de De Rais:

Me gustaba ver correr la sangre, me proporcionaba un gran placer. Recuerdo que desde mi infancia los más grandes placeres me parecían terribles. Es decir, el Apocalipsis era lo único que me interesaba. Creí en el infierno antes de poder creer en el Cielo. Uno se cansa y aburre de lo ordinario. Empecé matando porque estaba aburrido y continué haciéndolo porque me gustaba desahogar mis energías. En el campo de batalla el hombre nunca desobedece y la tierra toda empapada de sangre es como un inmenso altar en el cual todo lo que tiene vida se inmola interminablemente, hasta la misma muerte de la muerte en sí. La muerte se convirtió en mi divinidad, mi sagrada y absoluta belleza. He estado viviendo con la muerte desde que me di cuenta de que podía

respirar. Mi juego por excelencia es imaginarme muerto y roído por los gusanos (Cebrián, 2005: 203-204).

“Mi juego por excelencia es imaginarme muerto y roído por los gusanos”, terrible declaración en labios de un individuo cuyo poder y riqueza compraron, alguna vez en el distante pasado, vidas humanas como si fueran granos de trigo. Pero hay otro punto interesante en la declaración del mariscal: “En el campo de batalla el hombre nunca desobedece y la tierra toda empapada de sangre es como un inmenso altar en el cual todo lo que tiene vida se inmola interminablemente, hasta la misma muerte de la muerte en sí”. Para el autor de dichas palabras, la guerra es un altar de inmensidad insospechada, en el que todo aquello que tiene vida debe convertirse en un chivo expiatorio en nombre de la muerte. Nunca antes el postulado heideggeriano del *ser-para-la-muerte* había encontrado mayor concreción y literalidad (a no ser por Calígula y la ‘Condesa sangrienta’).

En primer lugar, está la obsesión del mariscal por la muerte; se dice que en su infancia tuvo que ver a su padre agonizando y con las tripas chorreando de su cuerpo después de un accidente de caza, y que De Rais representaría la misma escena con sus víctimas, una y otra vez, queriendo recuperar ese primer momento en que vio a los ojos de la muerte, a los ojos de un ser que expira y abandona este mundo, para cruzar el río Leteo y unirse al olvido. Pues la muerte es la barrera última, el final o el contorno de toda circunferencia vital. Más allá se establece la *no man’s land*, lo absolutamente desconocido, el terreno de la no-vida, la trascendencia de lo humano. Pero la muerte es también el hecho más universal y más verdadero, más común a

todo lo existente: muerte y disolución orgánica (para el caso de los seres vivos) o destrucción y desintegración (para el caso de los seres inertes) son el destino de todo lo existente, especialmente de lo humano. Incluso las estrellas, cuya existencia se pierde en los eones del cosmos, desaparecen al cabo de millones y millones de años.

Si la muerte constituye entonces un terreno de absoluta otredad y desconocimiento, vedado tanto para el humano como para sus prótesis cognitivas, indagar sobre la muerte solamente podría traer especulaciones metafísicas que nada tienen que ver con la realidad de la misma.

En este sentido, para Edgar Morin, toda pregunta sobre la muerte no debe estar basada en la facultad de penetrar la incógnita, sino de indagar por lo que rodea a la misma, esto es que, si bien el primer misterio antropológico es la muerte, solamente se puede empezar a develar y responder a partir de la *actitud frente a la muerte*. Y es que el concepto de mortalidad está sujeto a la impotencia de los significantes lacanianos, o significantes *agujereados* que si bien se ven impedidos de definir directamente aquello a lo que hacen referencia, señalan el borde, el fin y el abismo que forma el lenguaje dentro del paisaje discursivo.

Así, para Morin, en su hermoso libro *El hombre y la muerte*, la muerte es el espejo en el cual el ser humano se mira -como narciso- desde su nacimiento. Es decir que, donde el humano cree ver La Muerte, solamente ve el reflejo de sí mismo, de sus actitudes, prácticas, comportamientos e ideas *para con la muerte*; y ya que estos comportamientos, ideas y actitudes moldean las interpretaciones y aprehensiones de los sujetos hacia la muerte, debe señalarse la relación directa que se entabla con el campo de lo político, pues esto determina las maneras como se entienda el trato con

la muerte y con los muertos.

De esta manera, el presente proyecto de investigación se centra en el estudio de re-presentaciones iconográficas de la muerte, específicamente de un archivo de 284 imágenes², enmarcadas por tres categorías analíticas, a saber: la muerte, lo muerto y lo que da muerte, para verlo en su relación política con los imaginarios culturales nacionales *sobre* la muerte, así como para ubicar nodos de tensión entre lo representado y su representación –entendiendo esta última como un artefacto cultural. Y es que el tema de la re-presentación tiene que ver con los modos de entender, aprehender y reflexionar sobre la muerte como constructo social configurado a partir de relaciones de poder y especificidades nacionales. En efecto, debe preguntarse: ¿Quiénes mueren en las re-presentaciones? ¿Cómo y por qué mueren? ¿Cómo se define y percibe la muerte a partir de aquellas representaciones?

Ahora, respecto al tema de representación, me interesan particularmente las representaciones de la muerte entendida como muerte infligida, es decir, como el *acto, voluntad y consecuencia*.

Quisiera detenerme un momento en la noción de *acto*, pues a mi entender constituye un concepto -tomado del psicoanálisis- bastante interesante y útil para mi investigación: entiendo el *acto* violento como una especie de *erogenización* o erótica de los *actos de daño y violencia al cuerpo*. La mutilación, los cortes, los disparos, el desmembramiento; en suma, el ensañamiento contra el cuerpo, el deseo de aniquilarlo e infligirle dolor y desesperación; el goce de *expandir* y *alargar* hasta

² Entendiendo la imagen, en primer lugar, como fragmento, artefacto y dispositivo virtual y cultural; y, en segundo lugar, como la justificación de una arqueología de la imagen. En otras palabras, un diagnóstico de la idea, concepción y arquetipo de la muerte en la *cultura visual del país*.

donde sea posible el *acto erógeno de la tortura*. Y es que el acto sobre el cuerpo es una violencia sexual desde la perspectiva del psicoanálisis, en la medida en que hay un disfrute, un placer, un goce en infligir los cortes; serruchar los miembros; hacer papilla los sesos; jugar un ‘picao’³ con la cabeza de alguna víctima.

Por otra parte, ese goce en el cuerpo del otro significa cosificar ese cuerpo, objetivarlo, convertirlo en objeto de placer. Un cuerpo como resto, restos humanos, despojos humanos, pues las ruinas humanas las encontramos en los huesos. Y, en nuestro país, encontramos esas tristes ruinas en miles de fosas comunes, repletas todas de NN’s (cadáveres no identificados, y por lo tanto sin rostro, sin pasado, sin recuerdos; cadáveres que son sacos de carne; cadáveres, en suma, de los que ni la memoria, ni el duelo, ni la tristeza, ni la esperanza podrán dar cuenta algún día). Así, podría decirse que el cuerpo, ese oscuro objeto del deseo -destructor y funesto-, deja al *cadáver como un excremento siniestro de la guerra*. Es lo que caga la guerra.

En este sentido, existe una diferencia entre *acto* y *acción*, pues el acto debe entenderse -dice el psicoanálisis- como un hecho que provoca un giro en la subjetividad del sujeto que actúa y comete el crimen, que goza en la destrucción y en dejar *cicatrices*, o destrozar por completo el cuerpo. El acto es entonces una suerte de *epifanía*, en el sentido de que ya nada es como antes; parte en dos la historia del sujeto. Por eso no toda *acción* coagula en un *acto*.

³ Un ‘picao’ es un neologismo colombiano que se refiere a jugar un partido de fútbol.

II. ACLARACIONES CONCEPTUALES

El fragmento como posibilidad de conocimiento

El fragmento arqueológico

La siguiente cita proviene del campo de la arqueología, específicamente, europea. La he tomado del libro de Laurette Séjourné titulado *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, libro que, aparte de las descripciones de objetos encontrados en los antiguos asentamientos y ciudades del territorio mexicano y de las bellas reproducciones de algunos de los mismos, está por lo demás repleto de prejuicios *civilización-barbarie*. Sin embargo, a través de lo citado, pude comprobar el valor del *fragmento* y las posibilidades que se abrían ante la presencia del mismo:

Si las pinturas de las pirámides no son ya más que débiles trazos pálidos, hay, sin embargo, vestigios que permiten admirarlas en su brillo originario: el de los palacios situados alrededor del centro ceremonial –corazón de la ciudad- sobre un área de varios kilómetros de superficie. En estos casos la conservación es debida a la costumbre de orden religioso sin duda, de echar abajo un edificio para levantar uno nuevo sobre los cimientos del anterior. A este efecto, las paredes eran demolidas a una altura aproximadamente de un metro y los escombros llenaban las superficies condenadas, de tal modo que el piso de la última construcción sellaba el material precedente. Habiéndose cubierto todos los muros con frescos, este material así preservado está constituido por innumerables fragmentos y porciones intactas [el subrayado es mío] de pinturas que resucitan, vibrantes todavía de su vida antigua, los misterios de la religión náhuatl (Séjourné, 1993: 109).

Esta práctica de construcción, que Séjourné caracteriza como ritual y

religiosa, no es única del México antiguo; constituye una forma estratégica de recambio simbólico y de conquista cultural: se derrumba un símbolo para construir otro a partir de los escombros del primero. Los españoles, a su llegada al Nuevo Mundo, replicaron la misma práctica, destruyendo los templos ‘paganos’ de los antiguos, para construir a partir de aquellos fragmentos y despojos las nuevas iglesias, brazo simbólico de la conquista. Se destruye el pasado, para construir un futuro a partir del despojo de lo ya ocurrido: rellenando las bases del futuro, a partir de las astillas del pasado. Esconder y destruir es casi siempre conservar y preservar.

En la descripción de Séjourné, es a través del fragmento como han podido conocerse los frescos de los muros de Teotihuacán. Dichos fragmentos se conservan mejor que los de los muros no derrumbados. Pero al ser una infinidad, pensar en la reconstrucción de la totalidad de los mismos sólo puede ser un sueño.

Sin embargo, la arqueología no hace más que trabajar a partir del fragmento; esto es, deducir ‘totalidades parciales’ a partir del mismo. Totalidades que no dejan de ser insuficientes, y que, por lo mismo, mantienen una oscuridad lo suficientemente relativa, como para entrever el pasado a través de una cerradura. Y he allí el doble valor del fragmento y su relación con el viejo postulado filosófico del *todo y las partes*, esa dialéctica que mantiene su círculo, ciertamente con gran esfuerzo, por fuera del perímetro dominado por la razón. Y es que el fragmento es como un fognazo en medio del cielo: ilumina por un instante un gran trozo del mismo, para luego ser engullido por esa inmensidad. El fragmento parece mantener en sí mismo la esencia del todo: el todo y sus partes pueden llegar a ser lo mismo,

contradicción parida por la lógica que, sin embargo, abre posibilidades que de otra manera pasarían inadvertidas.

El sujeto como fragmento

Y es que nosotros mismos somos fragmentos y una microhistoria de los mismos; pues la historia de la adquisición de la conciencia implica que toda fenomenología de contenidos (externos o internos), toda toma de conciencia, se haga a partir de la *diferenciación*, ese elemental principio psicológico que se encuentra en las bases mismas de la epistemología, pues sólo a través de la división se puede conocer. En este sentido, al ser conscientes de nuestra propia *diferencia* con respecto al todo, nace el yo, el ego, en un proceso que podría describirse como un espejo que estalla; somos fragmentos de ese espejo y, también, un fragmento que es millones de fragmentos a la vez. Lo que, a mi modo de ver, podría significar que la realidad es cercana a la definición de ficción de J. R. Tolkien. El autor, al preguntársele si su obra *El Señor de los Anillos* era un paralelo o metáfora de las guerras que habían asolado el continente europeo al despuntar el siglo XX, respondió que sus escritos eran como un espejo astillado, y que si nos mirábamos en dichos fragmentos sólo veríamos imágenes deformadas... pero una deformación no es siempre una mentira.

En este sentido, volviendo a la cuestión del fragmento, dicha diferenciación mencionada anteriormente supone una dialéctica (*hegeliana* en sí misma, más no creada por Hegel) entre un *yo* y un *tú*. George Simmel, retomando las formulaciones de Hegel y Marx, habla sobre la inconmensurabilidad tanto del «tú» como del «yo»;

en primer lugar porque el «yo», para sí mismo, encuentra un obstáculo infranqueable para aprehenderse, es decir, que nunca llegamos a conocernos a nosotros mismos dentro de una totalidad absoluta. En segundo lugar, porque todo «tú» constituye también un «yo», es decir, ese «tú» es un «yo» para sí mismo, un ente impenetrable que se nos impone y al cual nunca podremos agotar por más que intentemos explicárnoslo. Dice Simmel:

Para conocer al hombre no le vemos en su individualidad pura, sino sostenido, elevado o, a veces también rebajado por el tipo general, en el que le ponemos. (...) Y esto nos conduce más lejos todavía. Sobre la total singularidad de una persona, nos formamos de ella una imagen que no es idéntica a su ser real, pero que tampoco representa un tipo general, sino más bien la imagen que presentaría esa persona si, por decirlo así, fuera ella misma plenamente, si realizase por el lado bueno o por el malo la posibilidad ideal que existe en cada hombre. Todos somos fragmentos, no solo del hombre en general, sino de nosotros mismos (Simmel, 1939: 39).

Porque la totalidad es en verdad la ficción del fragmento; la totalidad puede que no exista, puede que sea una creación *nominalista*, como nación, sociedad, y todos los *-ismos*; es uno de esos significantes lacanianos que solamente apuntan hacia lo que pretenden denotar. Idea que se traduce en la fragmentación de la realidad que se produce a partir del desenvolvimiento histórico del capitalismo con el correr de la modernidad; más con la aceleración espacio-tiempo producto de la tecnología: la instantaneidad que viene con los medios masivos de comunicación: la información a la velocidad de la luz.

De aquí el rodeo hegeliano del reconocimiento del «yo» por el «tú». Pero no existiría un «yo» absoluto, sino una multiplicidad de distintos «yo»: la percepción del «yo» sobre sí mismo, y la concepción que tienen cada uno de esos inconmensurables «tú» acerca de ese «yo»; así, en cada «tú» se reflejaría una imagen distinta del «yo». Por eso Simmel afirma que no somos más que fragmentos, como un espejo roto en infinitos pedazos: allí viene a observarse a sí mismo el «yo». Continúa Simmel:

Pero la mirada del otro completa este carácter fragmentario y nos convierte en lo que no somos nunca pura y enteramente. No podemos reducirnos a ver en los demás los fragmentos reales yuxtapuestos, sino que, de la misma manera como en nuestro campo visual completamos la mancha ciega de modo que no nos damos cuenta de ella, así también con esos datos fragmentarios construimos íntegra la ajena individualidad (Simmel, 1939: 40).

Lo anterior se hace más interesante si lo relacionamos con la metodología de trabajo analítico tanto del propio Simmel como de Benjamin: la utilización del fragmento como herramienta epistemológica que permite entrever procesos que desbordan el fragmento; montaje o *collage* de fragmentos superpuestos, que constituyen cadenas de fractales que se abren hacia el pasado y hacia el porvenir. Ambos autores rechazan de entrada la creación de un metasistema y de una metarealidad embutida en conceptos de hierro; es una entrada epistemológica más humilde, menos pretenciosa, más práctica: evitar cosificar la realidad para poder captarla en su devenir vital, en su flujo de metamorfosis que, como afirmara Heráclito el Oscuro, corresponde a su quintaescencia a saber, *el cambio continuo*.

El fractal visual

Por sí misma, la imagen no significa nada y pertenece a ese campo de lo *real* lacaniano, eso *imposible-de-decir*, eso que está más allá del lenguaje y que solamente se puede señalar, mas no *definir*.

Es el paso de la *presentación* a la *representación*, pues sólo a través de la experiencia estética se puede *aprehender* e *incorporar* la experiencia de un suceso o de un momento histórico; para Benjamin esto significaría una *praxis histórica*, pues al reconstruir el pasado, se lograría incorporar en el presente.

En esta investigación considero la imagen como un *espacio arquitectónico*: tejido y no modelado. De esto se desprende que para conocer una imagen, al igual que un espacio arquitectónico, debe ser recorrida y habitada para poderla *aprehender* e *incorporar* (intimar con un espacio, habitar una imagen). Existe entonces una relación entre *experiencia*, *sensibilidad* y *estética*. Se trata de convertirse en un *flaneur* de la imagen, de su arquitectura, de sus recovecos. De esta manera, si existe una arquitectura de la imagen y si la imagen puede pensarse como fragmento y fractal (en el sentido de un fragmento que contiene una totalidad), entonces puede decirse que me interesa pensar una *arqueología de la imagen*, donde arqueología significa buscar lo que queda como indicio de lo que se perdió; es decir, pensar la imagen como ruina, vestigio, resto. La imagen guarda entonces cierta similaridad con una *estructura narrativa que conecta el pasado con el presente; como figura de un presente que rememora*, que evoca e invoca el pasado (y que, como ya se mencionó, constituiría la praxis en la imagen). Dice Walter Benjamin en Mundo soñado y

catástrofe: *Cuando una era se derrumba, la historia se descompone en imágenes, no en relatos* (Benjamin en Buck-Morss, 2004: 88).

Ahora, este derrumbamiento y fragmentación de una era en imágenes, constituye una complejidad difícil de abordar, especialmente si la materia de análisis es el artefacto visual y no el discursivo; se trata entonces de formar constelaciones fractales a partir de una arqueología de la imagen: el fractal como herramienta de análisis. Cadenas de representaciones. Reconstruir para acercarse y entender.

En relación con lo anterior, mi propuesta de la conformación de un archivo (entendido como una *intervención visual*) que podría definirse como una colección hecha de fragmentos, atravesada por una idea de arqueología de los objetos. Pero no de objetos que son *por sí mismos*, sino que son en tanto su relación con la totalidad de la colección; así, una colección estaría confeccionada a partir de *cadenas de fractales de imágenes*.

Discusión con el campo

Los Estudios Culturales se constituyen como un espacio o intersticio disciplinar y académico donde el diálogo, el intercambio y la yuxtaposición se vuelven una propuesta metodológica a la hora de abordar temas culturales; en segundo lugar, como un espacio que se niega a cerrarse sobre sí mismo, y a tomar un único objeto de estudio. Se trata de entender lo cultural desde un posicionamiento multidisciplinar (aunque hay que anotar que, más que ser una simple sumatoria de disciplinas, los Estudios Culturales pretenden traspasar los límites de cada una de las

disciplinas; en suma, se trata de *re*-pensarse las prácticas, campos y delimitaciones disciplinares). Pero, ¿para qué dicho posicionamiento?

La configuración de las diferentes disciplinas como campos cerrados sobre sí mismos y centralizadas en una sola *área de estudio*, se convierte en la modernidad en una ramificación de la aparición de la *división social del trabajo*; fenómeno que fue descrito por primera vez por el sociólogo Émile Durkheim. Para Durkheim, el concepto de división del trabajo se relaciona directamente con el desarrollo positivo de las sociedades: es gracias a la especialización casi infinita que la idea y la materialización de *progreso* (material, intelectual y espiritual) puede tomar forma. Durkheim hace especial énfasis en las fuerzas materiales y productivas, y llega a la conclusión de que con la especialización de las funciones y tareas, aumenta tanto la fuerza productiva de la industria en general, como la habilidad del trabajador en particular en lo que respecta a su ‘puesto de trabajo’. Esta misma especialización de funciones en lo general, y tareas en lo particular, sería el modelo de producción que Henry Ford aplicaría al interior de sus fábricas de automóviles: producción en serie, segmentada, donde cada máquina y cada trabajador tenían una única tarea, que aseguraba el control y el ahorro en términos de ‘tiempo de producción’; cada trabajador y cada máquina, mientras realizaban su tarea, aseguraba que la mercancía o producto final pudiera ser manufacturada sin tanto desperdicio material o de tiempo, lo cuál debía traducirse también en ahorro económico. Tal división del trabajo parece estar entonces relacionada con una idea utilitarista y práctica: dividir tareas para ahorrar recursos.

Para el caso del desarrollo intelectual, dice Durkheim, la división social del

trabajo estaría dada por la aparición y configuración de las diferentes disciplinas que conocemos hasta el día de hoy; si bien en la antigüedad existía una idea más holística e integral de la educación y formación de los individuos; si bien tenían ya definidas claramente algunos campos como la filosofía, la matemática, la retórica o la geometría, cada individuo debía aprender lo básico de cada una de las mismas; así se aseguraba un consenso general en cuanto a formación y perspectivas intelectuales; cada pensador llegaba entonces a hacer incursiones en cada una de las diferentes áreas del conocimiento, pasando de la filosofía a la matemática sin dificultad alguna; y cada uno de esos campos de estudio traía consigo una puerta abierta hacia el conocimiento de una porción del cosmos, entendido como una unidad casi pitagórica.. El mismo modelo se mantuvo prácticamente sin alteraciones sustanciales hasta la edad media, con la diferencia de que el los eruditas se convirtieron en algo así como una clase social aparte dentro de la clase intelectual; habían especialistas en Aristóteles, Platón o Averroes. Pero en general, un individuo dedicado podía dedicar sus estudios a cada una de las áreas del conocimiento existente.

Sólo hasta la modernidad y el recambio de los medios de producción a la lógica capitalista e industrial es que la división social del trabajo alcanzó su mayor potencial de desarrollo. Se dividió para, de alguna manera ‘cubrir más terreno’. Dividiendo en disciplinas, se aseguraba una mayor profundización dentro del problema de estudio escogido, lo cual significó el nacimiento de todo el arsenal del sufijo griego y castellano de ‘*ías*’. Dice Durkheim:

No hay que hacerse ya ilusiones sobre las tendencias de nuestra industria moderna; se inclina cada vez más a los mecanismos poderosos, a las

grandes agrupaciones de fuerzas y de capitales, y, por consecuencia, a la extrema división del trabajo. No solamente en el interior de las fábricas se han separado y especializado las ocupaciones hasta el infinito, sino que cada industria es ella misma una especialidad que supone otras especialidades. (Durkheim, 1985: 47).

A pesar de esa división al infinito de las funciones, y de sus consiguientes logros en lo material, ha hecho que el pensamiento y lo espiritual terminen diluyéndose en esta sopa protozónica; Física pura o Filosofía no son ciencias tan autistas como para no poder dialogar entre ellas, desde hace medio siglo han aparecido pensadores lo suficientemente osados como para transgredir los límites disciplinares, a pesar de su marginación y silenciamiento académicos. Desde la aparición del anillo de Benceno, al descubrimiento de las formas atómicas o las pinturas abstractas de Jackson Pollock, o la aparición del psicoanálisis como campo de estudio, términos antiguos como el de percepción, materia y espíritu se han vuelto a mirar entre sí, descubriendo que no son más que las caras de una misma cosa: existencia, vida, muerte, conocimiento...

En este sentido, lo que me ha parecido interesante de los Estudios Culturales como propuesta académica fue su capacidad para dialogar -en términos de paridad- entre diferentes disciplinas, compartiendo perspectivas, y construyendo conocimiento más integral y más consciente de sí mismo, y de su posición como parte dentro de un todo más grande; tener diferentes puntos de vista respecto a un mismo problema de investigación enriquece sin duda el conocimiento y entendimiento del mismo, lo cual, en mi opinión, no tiene otro sentido que el de *dar sentido* a la realidad en la cual

vivimos. Y creo que el espacio creado por la maestría para ese diálogo de saberes promete nuevos horizontes de conocimiento y de praxis.

Por otra parte, debo también mencionar lo grato y propositivo que fue compartir una mesa de trabajo con personas con disciplinas e historias de vida tan diferentes, pues ¿en qué otro lugar habrían podido juntarse músicos, sociólogos, bibliotecarios, artistas, comunicadores sociales, sociólogos, arquitectos, diseñadores gráficos, trabajadores sociales, historiadores y geógrafos, y ponerse a debatir con el único objetivo de compartir perspectivas y conocimientos? Más allá de resaltar una lista de conceptos comunes a la maestría, como transdisciplinariedad, teoría crítica, postestructuralismo, reflexividad, transgénero, o colonialismo, entre otros, ese diálogo de saberes es el que me ha parecido más sugestivo y edificante. Por esto, para el desarrollo de mi problema de investigación, es que he intentado valerme de distintos puntos de vista, así como de artefactos (como el archivo) para explorar dicho problema.

Considero que algunos de los aportes que el desarrollo de éste trabajo brinda, se pueden ver desde tres entradas: en primer lugar como una práctica investigativa y epistemológica sobre la construcción y uso de archivos, así como un modo de pensar más cercano a la imagen y lo simbólico. En segundo lugar, como una mirada sobre la producción del sentido de la imagen y, en particular, de las representaciones del tema de la muerte: saber cómo se muere para descubrir cómo se vive; y en tercer lugar, como una práctica expresiva y estética en tanto que producción de un artefacto simbólico dentro de las coordenadas de tiempo y espacio, esto es, la condensación de fuerzas culturales que reflejen el tiempo en el cual vive el propio autor, es decir

encontrar una voz propia. Dice Oscar Wilde:

Durante cerca de dos años tuve en mi interior un peso creciente de amargura, del cual me he desembarazado ya en parte. Del otro lado del muro de la cárcel hay unos cuantos pobres árboles, negros de hollín, que están ahora cubriéndose de botones de un verde casi violento. Sé perfectamente lo que les sucede: encuentran su expresión (Wilde, 1947: 951).

III. ABORDAR UNA IMAGEN

Para la construcción del archivo, como ya se mencionó en la introducción, tuve en cuenta tres principios representacionales a la hora de escoger las imágenes para incluirlas o no dentro de la totalidad del archivo, a saber: la muerte, entendida como personaje que participa dentro de las composiciones; lo muerto, como los despojos o el detritus, osamentas, cadáveres y restos; y lo que da muerte, en términos de objetos que aniquilan: cualquier objeto es susceptible de convertirse en arma, facultad del homo faber para encontrar herramientas mortales en cualquier parte.

Se trata entonces, como ya se ha mencionado en otro lugar, de crear a partir del archivo una ‘polifonía visual’ de las imágenes, de tal manera que comiencen a surgir patrones de relación, a partir de la búsqueda y la identificación de similitudes o ideas en común detrás de las mismas. Tejer relaciones para crear el entramado vivo del archivo, para ver en sus hilos las *formas de socialización* y los imaginarios contenidos, con respecto a la muerte y lo que la misma significa.

Considero la imagen como un *espacio arquitectónico*: construido, no planteado; tejido y no modelo. De lo cual se desprende que para conocer una imagen, al igual que un espacio arquitectónico, debe ser recorrida, habitada... Donde recorrer significa *aprehender, in-corporar* (intimar con un espacio; *habitar un espacio, habitar una imagen*). Existe entonces una relación entre *experiencia, sensibilidad y estética*. Se trata también de convertirse en un *flaneur* de la imagen, de su

arquitectura, de sus recovecos...

De esta manera si hay una arquitectura de la imagen; y si la imagen puede pensarse como fragmento y fractal⁴ (fractal en el sentido de un fragmento que contiene una totalidad), entonces puede decirse que me interesa pensar una *arqueología de la imagen*, donde arqueología significa buscar lo que queda como indicio de lo que se perdió; es decir, pensar la imagen como ruina, vestigio, resto (hasta hez fecal). La imagen guarda cierta similitud con una *estructura narrativa que conecta el pasado con el presente, como figura de un presente que se acuerda*. Ahora, esta fragmentación de una realidad histórica en imágenes, debe complementarse con la formación de constelaciones (totalidades fractales) a partir de una arqueología de la imagen (que parte del fragmento, del vestigio). Dicha arqueología pretende rescatar la imagen como detritus cultural, como vestigio enterrado en un espacio virtual y visual; son tantas las imágenes asociadas al tema de la muerte que el árbol puede perderse de vista en el bosque; matemáticamente es tan absurdo, que la muerte se cuele entre las imágenes de tal manera que se hace invisible. No es que el archivo como artefacto de cuenta de la mentalidad de toda una época, de la misma manera que un trozo de losa no puede transmitir la historia completa de una civilización... y sin embargo, en su interior han sido sellados voces y reflejos, un tanto distorsionados, de la época que la vio nacer. Enfrentarse al archivo es indagar ante dichas voces, siguiendo un hilo de Ariadna muy delgado a

⁴ **Fractal.** (Del fr. *fractal*, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y este del lat. *fractus*, quebrado). m. *Fís. y Mat.* Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elementos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe.

través del laberinto cultural de nuestro país y de la cultura occidental. Y es que la muerte como suceso vino primero que la idea de muerte, lo cual marca el paso de la construcción del sujeto y del individuo: individuo consciente de su condición de *ser-para-la-muerte*.

Coordenada estética

En esta coordenada tomo la estética en el sentido de la etimología griega que la define en términos de la *percepción sensorial* y que quisiera reformular en los términos en que Walter Benjamin entiende el fenómeno de la *experiencia*; es decir, me interesa usar esta coordenada entendida como una *experiencia estética*, esto es, la posibilidad de dar cuenta de un sentido, de uno de los múltiples y posibles *retratos* de una época. Dice Benjamin: se trata de “*ganar para una época histórica la máxima concreción, tal como aparece de cuando en cuando en los juguetes infantiles, en un edificio, en un modo de vivir*” (Carta de Walter Benjamin a G. Scholem, 1929). Esta idea la retoma de Goethe y su creencia en la existencia de un fenómeno original, una cosa concreta en la que la significación, la apariencia, palabra, idea y experiencia coincidirían en un intento por captar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, *sus fragmentos tal cual eran*. De allí que haya decidido como criterio de construcción del archivo, el incluir imágenes tanto de producción nacional como extranjera; se trata de acudir al arquetipo universal de la muerte, a partir de diferentes referencias y material visual en el tiempo. ¿Cuáles son los posibles usos del archivo? Creo que esta pregunta solo podrá responderse en los que consulten el archivo. La idea era, en un principio, dejar como precedente el

archivo como artefacto, con una base de investigación conceptual y filosófica. El sentido del archivo no estaría, en esta medida, en sí mismo, sino en los que se enfrenten a él: espero que genere preguntas más que certidumbres.

En esta medida, considero importante establecer la diferencia que se ha marcado al interior de la *re-presentación*: separación de la *mímesis* y la *semejanza*. Ejemplo de ello, el arte ‘abstracto o figurativo’. Pero para este análisis me interesan las representaciones que no hacen una diferenciación entre *mímesis* y *semejanza*, es decir, aquellas creaciones que tienen su fuente en objetos de la realidad y no en creaciones *abstractas*, por decirlo de alguna manera.

Lo anterior tiene que ver con la alienación que ha cubierto la imagen, o mejor, la *alienación sensorial* de la que es cautivo el sujeto, producto de una saturación de signos -la mayoría de veces carentes de sentido- o *experiencia*, en contraposición a una pobreza de símbolos -capaces, a mi modo de ver, de condensar experiencia.

Puede entonces afirmarse que vivimos una hiperestesia⁵ visual que proviene del bombardeo constante de *fetiches visuales* o, en otras palabras, existe una incapacidad para producir experiencia en el sentido en que Benjamin lo veía, y que se relaciona con la imposibilidad de los soldados que volvían de la segunda guerra mundial, para narrar lo que habían vivido en la misma.

Por otra parte, Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, dedicado a estudiar la fotografía de guerra y sus implicaciones y retomando por cierto muchos de los planteamientos de Benjamin, plantea algo similar cuando habla sobre los

⁵ Sobre la hiperestesia se profundizará más en el apartado *Dromología de la imagen*, del capítulo Imagen, muerte y representación.

sobrevivientes de catástrofes naturales o conflictos armados:

Tras cuatro décadas de cintas hollywoodenses de desastres y elevados presupuestos, “fue como una película” (y yo agregaría, como en una novela; como en la T.V.) parece haber reemplazado el modo como los sobrevivientes de una catástrofe solían expresar su nula asimilación a corto plazo de lo que acababan de sufrir (Sontag, 2003: 31, Refiriéndose a las reacciones de los sobrevivientes del 11 de Septiembre de 2002. Nuevamente, una incapacidad para tejer, construir experiencia).

Por mi parte, creo que en nuestro país existe también una imposibilidad de tejer una *experiencia histórica* que asimile (sin reprimir) los sucesos violentos y la relación tan familiar con la muerte que se ha entablado a través de la repetición en serie (casi que fordista) de noticias acerca de actos violentos.

1. Muerte, cuerpo y representación, usos políticos del artefacto visual

A partir del psicoanálisis, y específicamente el lacaniano, en un trabajo de María Clemencia Castro titulado *Transgresión, goce y profanación*, la violencia podría definirse a partir del trato al cuerpo, en tanto ese objeto marcado por el deseo del otro; y en este sentido, el acto violento anudaría tres fenómenos diferentes, a saber: *la transgresión, el goce y la profanación*. Donde el goce del acto violento está más allá de la justificación por el *discurso* (racional y enmarcado en la polaridad

causa-efecto; reduccionista en cuanto al origen en una razón, en una causa). Además: *Todo objeto propuesto al deseo suscita un único veredicto: el de la decepción: 'no es eso'* (Serge, 2000: 190).

Como no hay satisfacción del deseo en el acto violento que toma al cuerpo del otro como objeto de goce, hay entonces múltiples maneras de intentar satisfacer el deseo. Esto es lo que evidencia la obra *Corte de Florero* del artista Juan Manuel Echavarría. Obra que consiste en 33 diferentes láminas (inspiradas de alguna manera en las láminas y dibujos de la expedición botánica) que representan diferentes maneras de *mutilar un cuerpo*; las láminas consisten en fotografías de flores hechas de huesos humanos, cada una con su respectivo nombre científico en latín. Este trabajo artístico, incluido en el archivo, nos muestra un recorrido de la presentación a la representación: la posibilidad del arte de brindar una sutura y de transformar un acto cruento, en este caso la práctica y el acto de mutilación sobre un cuerpo humano, en un artefacto artístico que coloca un nuevo significado: la posibilidad de tejer experiencia y de transmitir el dolor del 'otro'. Sutura simbólica para la herida abierta por el nudo de transgresión, goce y profanación.



Passiflora Purpurea

Tab. 2

*Passiflora Purpurea*⁶

⁶ La serie completa de las planchas puede verse en: http://www.jmechavarria.com/gallery_florero.html



Orquis Negrilensis

Lam. 11.

Orquis Negrilensis

Y es que la violencia, para Lacan, es lo contrario a la palabra; cuando la palabra falla, cuando la palabra no tiene espacio; pues la palabra (en cuanto a un saber agujereado) es sentencia, límite, ley; y la violencia es todo lo contrario: es la transgresión, la profanación de la ley. Así, en palabras de Clemencia Castro, para Lacan habría dos formas sociológicas en las que se daría la relación social: la violencia o la palabra.

Lo anterior plantea la distinción mencionada por Clemencia Castro, a saber, si el asesinato *atenta contra la vida* (lo que implica, como la guillotina o el

fusilamiento, un golpe de gracia, un tajo que arranca la vida en un instante); o si *atenta contra el cuerpo* –el cuerpo como objeto de goce, de satisfacción, de placer- lo que implica *demorarse en el acto de cortar, desmembrar, mutilar y torturar*; ser ‘creativo’ de una forma macabra, deshumanizando lo humano al querer *desfigurar* hasta el extremo un cuerpo para que no pueda ser reconocido, para que pierda por completo su identidad.

En suma, el *acto* y la *voluntad* de dar muerte, de matar, de asesinar; todo esto, en el marco de actos atroces que de alguna manera obtienen el adjetivo de *fantásticos*, de *in-creíbles*; y esto en el sentido en que la crítica literaria más tradicional, flemática y arbitraria ha definido al *realismo mágico* como aquello que muestra lo irreal, lo irracional y extraño como algo natural, cotidiano y trivial. Y es que el realismo mágico se ha convertido en uno de esos símbolos míticos, a través de los cuáles se busca expandir una identidad nacional, un orgullo patrio. Así, de la misma manera que el orgullo patrio aparece como algo kitsch y cliché, como puede verse en las campañas de *Colombia es Pasión*; o *Lo más peligroso de Colombia es quedarse*; o el sombrero ‘vueltaio’⁷; o la biodiversidad y los mares; o el café; o la selva y lo exótico de la misma; o los diferentes carnavales; o la mezcla y mestizaje de culturas; o los parques nacionales; o las artesanías; en fin. En todo caso, todos esos símbolos aparecen como una especie de fetichización de lo que podría definirse como una identidad nacional, basada en banalidades que en realidad no tienen una valoración simbólica real, a no ser la de una estética vacía que termina en la

⁷ Sombrero típico de la costa atlántica que se ha convertido, como el carriel o el poncho paisas, en un símbolo patrio.

naturalización y trivialización de la muerte, de esa muerte violenta, atroz, que tal vez puede tener sus orígenes en la sangrienta conquista de los siglos XV y XVI. En todo caso, la violencia ha sufrido un proceso de mitificación y anestesia: a la vez que se convierte en algo trivial, por ser repetido en ecos incontables por los medios de comunicación; también se transforma en algo increíble y ficticio: no podemos creer que un individuo o un grupo puedan ser capaces de establecer 33 formas diferentes de mutilar un cuerpo...

Y es que la violencia va más allá del instinto: es una característica ante todo humana, pues *La violencia hace frontera con lo no simbolizable dejándose ver como un punto real anclado en lo imaginario y lo simbólico* (Castro, 2005: 9).

De esta manera, la violencia aparece cuando la lógica es insuficiente, cuando la palabra se agota, es decir, en los límites de la organización social. Se sitúa como fundamento de lo sagrado en el hombre.

Desde otra perspectiva se vincula la violencia con el acto, con el cuerpo y su inevitable relación con la pulsión quedando situada del lado del masoquismo y del sadismo como formas que dan cuenta de la erogenización de los actos de daño al cuerpo del semejante, con su cuota de goce, de dominio y de reducción del sujeto a puro objeto (Castro, 2005: 10).

Pero, ¿cuál es la importancia de la palabra y, más allá de la misma, del lenguaje, para el psicoanálisis? Dice Clemencia Castro:

El significante es la unidad constitutiva del orden simbólico y campo privilegiado del psicoanálisis por cuanto su efecto sobre el sujeto constituye el inconsciente. Más aún, es en el encadenamiento significante que surge el sujeto. El planteamiento de J. Lacan de que el inconsciente está estructurado como un

lenguaje, da pie a una exploración de particular relevancia para el psicoanálisis, organizando con ello un modo de trabajo que compromete a remitir al lenguaje como aquello que crea la realidad inconsciente (Castro, 2005: 24).

En resumen, para el psicoanálisis la realidad desborda el lenguaje; éste solamente puede señalar, más no pretender ser una quinta esencia: *nombrar* es diferente de *ser*.

Así mismo, para la autora, la etimología de las palabras permite *buscar aquello que se sedimenta en su significado*. Una especie de arqueología de las palabras, lo que en últimas es el campo de la filología.

La palabra violencia proviene del latín *violentia* (violencia, carácter violento o impetuoso, ferocidad, fogsidad, fuerza violenta, crueldad). Posee además una relación con los siguientes vocablos: a) violento b) violentar c) violar. Estos 3 vocablos tienen en común la raíz *vis (vouis)*, que significa fuerza, referida en particular a fuerza aplicada sobre alguien o algo, es decir, fuerza usada con violencia. El primer uso de la palabra *violentia*: realidad física, fuerza física – su empleo aplicado a la realidad ‘moral’ es un significado posterior – es una utilización metafórica. *Vis*: vigor, potencia, energía. Puede diferenciarse, entonces, entre *violencia física* y *violencia simbólica*.

Ahora, es particularmente en el latín (*vis*) donde se introduce el uso en tanto fuerza ejercida sobre una persona o cosa. Ni el griego ni el sánscrito poseen ese sentido. Se quedan solamente en *fuerza vital*. Tal vez sea la particularidad de una *lengua imperial*, como lo era el latín, y donde debían desarrollarse los términos políticos de la dominación sobre *otros* a la par en la lengua y en lo militar.

Para el caso de la lengua española la palabra adquiere mayor precisión en el vocablo *violar*: compromete la ley (lo jurídico), el acceso carnal y el lugar sagrado – esta alusión permite dilucidar que están implicados el fundamento del vínculo social, lo sexual, el cuerpo y la sacralidad. Se anudan la transgresión, el goce y la profanación

La violencia, fragmentación del discurso social

La violencia, desde lo social, puede ser interrogada como *acto* o como *representación*. Se descubre una fisura de lo social, un fracaso del Estado y la Nación; se vuelve a el '*hombre es un lobo para el hombre*' de Hobbes. Para Freud, sólo se desiste del ejercicio individual de la violencia al ser enarbolada o delegada en lo colectivo. Se hace necesaria la creación del Leviatán. Dice Castro:

La colectividad organizada que sostiene la cohesión por la ligazón de sentimientos entre sus integrantes es, para Freud, la 'condición psicológica' que impide la explosión de la violencia en su expresión individual (...). De este modo, el quiebre de los referentes simbólicos de la regulación por parte del Estado, revela la profunda amenaza en todo orden social: 'una barbarie instalada en el corazón de lo social' (Castro, 2005: 29-30).

Pero la violencia permite también aprehender lo no-social en lo social: (...) *es decir, aquello que en lo social mismo habla de su fragmentación, de la eventualidad de su desintegración, de su disolución* (Castro, 2005: 30). Y es que lo social está atravesado por la violencia. Según las citas anteriores, es el *contrato social* lo que

impide la explosión de la *violencia individual*, ese estado natural de libertad pura, de violencia sin moral, sin ley, del que hablan Freud (tótem y tabú) y Hobbes. También Max Weber, en su definición de Estado como *monopolio de la violencia* característica principal del Estado hobbesiano en la figura del Leviatán.

No hay violencia sin sujeto actuante, y con él está implicado su cuerpo. Goce, hacer al *otro* objeto de la pulsión.

La violencia es el punto de quiebre al exceso que se regodea en un cuerpo; es emergencia del goce, de la pulsión de muerte, en el acto destructor donde el otro adquiere estatuto de objeto, objeto de muerte, siendo colocado por fuera de la prohibición, de aquel fundamento del ordenamiento de lo social que proscribía dar muerte al semejante. El paso al acto en su punto subjetivo puede hallar un argumento y su aval bajo el amparo del discurso, pero irremediablemente el usufructo de goce compete a cada uno con su cuota irreparable. Es decir, aun cuando los discursos encuentren razones para justificar la violencia, el sujeto implicado en ella no puede sustraerse del goce que ésta conlleva (Castro, 2005: 40).

La violencia, a diferencia de la simple agresión, está mucho más cerca de la *pulsión de muerte*. Hay un goce sobre el cuerpo del otro; el cuerpo del otro es transformado en un *objeto erótico* de la guerra. Y es en este sentido que toda pulsión es sexual; así mismo toda pulsión es pulsión de muerte por cuanto es exceso, repetición y destrucción.

El 'yo' y la muerte

Pompa mortis magis terret quam mors ipsa.

Francis Bacon

Así es como en períodos de guerra, cuando las sociedades se coagulan y endurecen para resistir y vencer, es decir, en los períodos de muerte, ésta se difumina, y la inquietud que antes provocara se desvanece. La paz y la vida tranquila, cuando los lazos sociales se relajan, ven reaparecer el miedo individual. Entonces la idea de la muerte comienza a atormentar al individuo que ha vuelto a recobrar su contorno propio. La muerte es una idea civil.

(Morin, 1994: 43)

En apartados anteriores mencionamos los planteamientos del filósofo Edgar Morin en su acercamiento antropológico hacia el problema de la muerte. A modo de recordatorio, para el autor el primer misterio no es La Muerte, sino la *actitud frente a* la misma, teniendo en cuenta que la muerte no es una «idea», sino una imagen, una *metáfora* de la vida. En la antigüedad la imagen de la muerte, muy diferente a la nuestra, no era la de la aniquilación y desaparición; la muerte era entendida como un sueño, un viaje, una transición. Por eso para los griegos, vivir era estar despierto, era literalmente *ver*. En la Ilíada, cuando un héroe moría lo primero que se apagaba eran sus ojos, que entraban en un sueño profundo. Además, no hay que olvidar que en su mitología el dios Hypnos, padre de Morfeo en algunas tradiciones, era *hermano gemelo* de Tánatos, representación de la muerte.

Pero, a pesar de dicha visión de la muerte como una placenta a partir de la cual nacerá un nuevo tipo de existencia; a pesar de la esperanza mitológica de un *más*

allá de la muerte, están siempre la inquietud y la duda. La esperanza en este más allá está basada a la vez en el temor de la pérdida a la individualidad. Y es a esa pérdida ante la cual el humano recubre la muerte con suturas culturales, simbólicas, religiosas. Horror a la muerte, al cadáver; a los muertos... el denominador común, según Morin, es la *pérdida de la individualidad*.

De lo anterior se desprende el problema de la fenomenología de la muerte, en su relación con la formación del ego individual, pues según Morin sin toma de conciencia de la muerte, sin ese *ser-para-la-muerte* de Heidegger, no habría individuo ni especie humana. Se trata de la dialéctica hegeliana de la fenomenología de la conciencia, cuajada en la moral del amo y el esclavo: tanto el uno como el otro son indispensables para el proceso de autoreconocimiento en tanto individuos particulares, con condiciones particulares: sin amo, no hay esclavo; sin esclavo, no hay amo. Dialéctica del surgimiento del 'yo' a partir del reconocimiento de la diferencia respecto al otro. Relación que podría expresarse mediante el principio matemático de identidad como $A = A$ porque $A \neq B$. Pero en Hegel, para el surgimiento del yo el primer paso es $A \neq B$. Dice Morin:

La conciencia de que habla Hegel no concibe su afirmación a través de la lucha a muerte por el reconocimiento, más que por la destrucción o el sometimiento de la conciencia rival. Es pues una conciencia <<bárbara>>, es decir, que solo basa su individualidad (o universalidad) en detrimento de las otras individualidades (o universalidades). La conciencia bárbara se afirma por el crimen, la guerra, el talión, la esclavitud (Morin, 1994: 288).

Pero ¿por qué Morin toma este proceso en Hegel como algo violento y en

contra del otro? ¿Por qué es una toma de conciencia bárbara? El mismo Morin nos da la respuesta en palabras de Hegel: *La libertad, es decir, el crimen* (Morin, 1994: 72). ¿Qué quiere decir esta misteriosa sentencia de Hegel? Para que exista un yo; para que el individuo se convierta en tal, debe desligarse y erigir su voluntad sobre la de la naturaleza, esto es, el paso a la libertad. Separación del mundo natural, en la cual el proceso de concienciación significa desligarse de la mecánica de los instintos como programación orgánica de la especie. Y es que en los humanos, a diferencia de los demás animales, no es la especie la que *sabe* de la muerte, y por eso se adapta lo mejor que puede; en el humano es el individuo el que *sabe* de la muerte; idea que permanece desde el primer momento en que aparece. Ahora, dicha libertad, con sus connotaciones de nacimiento del ‘yo’ individual, deja entrever sus dos caras, tanto en lo positivo como en lo negativo. En palabras de Alejandra Pizarnik al hablar de la condesa Báthory, cuya carrera asesina se asemeja a la de Gilles de Rais:

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible (Pizarnik, sin fecha: 8).

La libertad del ser humano es horrible porque puede también derivar en la depredación y la destrucción. Pero, ¿por qué la frase de Hegel? ¿Por qué el profundo silencio que emana de la misma? Tal vez hay un temor del orgulloso filósofo a concebir que el crimen tiene un significado ritual en cuanto a la adquisición del propio ego e individualidad. Dice Morin:

El crimen tiene un significado de verdadero nacimiento viril: es la iniciación

misma, que comporta muerte y renacimiento, pero en la que en lugar de morir uno mismo, se sacrifica a otro (Morin, 1994: 182).

Declaración horriblemente cercana a las confesiones de Gilles de Rais:

Uno se cansa y se aburre de lo ordinario. Empecé matando porque estaba aburrido y continué haciéndolo porque me gustaba desahogar mis energías. En el campo de batalla el hombre nunca desobedece y la tierra toda empapada de sangre es como un inmenso altar en el cual todo lo que tiene vida se inmola interminablemente, hasta la misma muerte de la muerte en sí. La muerte se convirtió en mi divinidad, mi sagrada y absoluta belleza (Cebrián, 2005: 203-204).

El asesinato es simbólicamente la re-afirmación del propio yo, de la propia individualidad, que no encuentra otra forma de liberarse del aburrimiento y el hastío de la vida aristocrática que el asesinato y el crimen. Olvidar la propia muerte en la muerte del otro. Es el mismo caso que la afirmación de la individualidad del rey a partir de la negación de las *otras* individualidades. Por eso el rey siempre está solo y melancólico; por eso tiene bufones, para olvidarse de sí mismo, de su melancolía, de su finitud. Es la misma razón en la que se sustentan los asesinatos del sultán del libro *Las mil y una noches*. Ése miedo ante la propia muerte hace que el rey quiera siempre ser distraído, como en las narraciones de la literatura artúrica, donde el legendario rey Arturo siempre está aburrido, y desea constantemente hazañas extraordinarias y aventuras larguísimas. En palabras de Morin:

La muerte sólo vuelve cuando el yo la contempla o se contempla a sí mismo. Y esta es la razón por la cual tantas veces la muerte es un mal hijo de la ociosidad, el veneno del amor a sí mismo (Morin, 1994: 64).

Transgresión, goce y profanación. Se asesina para para olvidar los propios temores, para olvidar la propia muerte en la muerte del otro, y gozar de este olvido. Reafirmación de la propia individualidad a partir de la negación de las *otras individualidades*. Continúa Morin:

(...) la paradoja del homicidio se ilumina en toda su bárbara expresión; al igual que el horror a la muerte, el homicidio está regido por la afirmación de la individualidad. Al paroxismo del horror que la descomposición del cadáver provoca, corresponde el paroxismo de la voluptuosidad que provoca la descomposición del torturado. Y entre este horror y esta voluptuosidad existe una íntima comunicación; (...) se trata de escapar de la propia muerte y de la propia descomposición, transfiriéndolas a otro (Morin, 1994: 71).

Y esta reafirmación individualista de la muerte, tiene también su contraparte de forma colectiva en la guerra. Si la guerra es ese altar oscuro en donde, en palabras de Rais, todo se inmola, en donde la sed vampírica de sangre se sacia en la inmolación del mundo entero; es también la liberación jurídica y simbólica de la prohibición y de la culpa que conlleva el asesinato. La guerra es la legalidad del asesinato. Es el deseo de olvidar la muerte perdiéndose en los caminos de la muerte:

Empezamos a adivinar qué es lo que, en las sociedades muy evolucionadas, empuja a los hombres obsesionados por la muerte a buscar el peligro, el heroísmo, la exaltación, en una palabra la guerra. Desean olvidar la muerte en la muerte (Morin, 1994: 43).

La relación *torturador-torturado, víctima-victimario* engloba la dialéctica hegeliana del proceso de concienciación a partir de la diferencia respecto a la otredad del sujeto. Homicidio y crimen como síntomas del fracaso social en la ausencia de

razones para ‘vivir dentro de un nosotros’; donde la otredad es eliminada, nunca podrá cuajar un nosotros. Y el olvido de la muerte en la muerte, el estado permanente del conflicto armado y político nacional.

El archivo como necrópolis: el mandato de los muertos

Llega un momento de la vida en que la gente que uno ha conocido son más los muertos que los vivos. Y la mente se niega a aceptar otras fisonomías, otras expresiones: en todas las caras nuevas que encuentra, imprime los viejos calcos, para cada una encuentra una máscara que se le adapta mejor.
(Calvino, 2014: 150 – 151)

La palabra «tradición» siempre suena muy bien, en especial en el Viejo Mundo. Pero otra forma de pensar en ella es considerarla el principio por el cual los muertos gobiernan a los vivos.
(Watson, 2006: 926)

En su libro *Las ciudades invisibles*, Italo Cavino dedica algunas de las descripciones de los viajes de Marco Polo a las ciudades y los muertos y es especialmente una la que más me ha interesado: Eusapia. Ciudad propensa a gozar de la vida y huir de los afanes.

Para que el salto de la vida a la muerte sea menos violento, los habitantes de Eusapia crearon una ciudad espejo, hecha a imagen y semejanza de Eusapia: un duplicado subterráneo de la misma, que constituía una *necrópolis*. No era un espejo de agua, sino un espejo de *tierra*.

Los cadáveres, desecados de manera que no quede más que el esqueleto revestido de piel amarilla, son llevados allí abajo para que sigan con las

tareas de antes. De éstas, los momentos de despreocupación son los que gozan de preferencia: los más de ellos se instalan en torno a mesas puestas, o en actitudes de danza, o con gesto de tocar la trompeta (Calvino, 2014: 171).

Los comercios de Eusapia también funcionan bajo tierra, o por lo menos aquéllos que los vivos han desempeñado con mayor *satisfacción que hastío*. Muchos de los habitantes que mueren piden tener una ocupación diferente en la Eusapia de los muertos.

Los encargados de bajar a los muertos a la necrópolis, son una cofradía de encapuchados; nadie más tiene acceso a la ciudad. Calvino hace una torsión en el relato: se pierde en el reflejo del espejo: virtualidad y realidad se confunden íntegramente. Los habitantes creen que la misma cofradía que lleva a los muertos a la necrópolis, existe entre los habitantes de la misma, lo que querría decir que la cofradía de los muertos se encargaba de subir a los vivos a la ciudad de los vivos: los muertos, cuando morían, en realidad revivían. La cofradía de ‘sepultureros’ asegura que cada vez que bajan, encuentran cosas diferentes en la Eusapia de los muertos: los muertos introducen innovaciones en su propia ciudad, creaciones producto de la reflexión, y no del capricho. Así, dice Calvino,

(...) los vivos, para no ser menos, todo lo que los encapuchados cuentan de los muertos también quieren hacerlo. Así, la Eusapia de los vivos se ha puesto a copiar su copia subterránea.

Dicen que esto no ocurre sólo ahora: en realidad habrían sido los muertos quienes construyeron la Eusapia de arriba a semejanza de su ciudad. Dicen que en las dos ciudades gemelas no hay ya modo de saber cuáles son los vivos y cuáles los muertos (Calvino, 2014: 173 – 174).

Eusapia se asemeja a la idea primitiva del mundo de los muertos, donde aquél es un reflejo casi exacto al mundo de los vivos, por lo cual los entierros contienen armas, alimentos, sirvientes, esposas, caballos para montar. Es un cambio de estado a pesar del cual se mantiene una especie de cotidianidad. Por eso Eusapia es en realidad un espejismo, un doble a partir del cual el traspaso a la muerte es una continuidad en línea recta: en realidad no existe. Es la continuación de la vida. Para el filósofo francés Edgar Morin:

La muerte es pues, a primera vista, una especie de vida que prolonga, de una u otra forma, la vida individual. Según esta perspectiva, la muerte no es una «idea», sino antes bien una «imagen», como diría Bachelard, una metáfora de la vida, un mito si se quiere. Efectivamente, la muerte, en los vocabularios más arcaicos, aún no existe como concepto: se habla de ella como de un sueño, de un viaje, de un nacimiento, de una enfermedad, de un accidente, de un maleficio, de una entrada en la residencia de los antepasados, y con frecuencia, de todo ello a la vez (Morin, 1994: 24).

Vivimos bajo el mandato de los muertos, a través de la conservación y momificación del pasado. La anterior cita de Watson que introdujo a este pasaje habla de la *tradicción* como el principio por el cual los muertos gobiernan a los vivos. Es más, toda estructura encuentra sus orígenes en los muertos. El nacionalismo por ejemplo: morir por la patria, oyendo la declaración silenciosa de los muertos: *la ley de la sangre*. Dice Watson:

El nacionalismo alcanzó su máxima expresión hacia finales del siglo con la trilogía de Maurice Barrés Le roman de l'énergie nationale (1897-1903). La idea de Barrés era que el culto del ego constituía la principal causa de la

corrupción de la civilización. «La nación está por encima del ego y por tanto tiene que ser considerada como la prioridad suprema de la vida del hombre. El individuo no tiene otra opción que someterse a la función que la nación le asigna, “la ley sagrada de su linaje”, y escuchar las voces del suelo y de los muertos». Como señala de forma acertada Hagen Schulze, el nacionalismo, la idea de nación, que a finales del siglo XVIII se había convertido en una especie de utopía, una entidad natural, política y cultural, para finales del siglo XIX había pasado a ser un factor polémico en la política interior: La nación «dejó de ser algo que estaba por encima de los partidos y unía a la sociedad, para convertirse en sí misma en un partido y dividir a la sociedad». Las consecuencias serían catastróficas (Watson, 2006: 1059).

Usos políticos de la imagen de la muerte

*However, if death is the mirror of life, so, too, is life the mirror of death, and one might as easily discover attitudes toward death in baptismal rites as attitudes toward birth at a funeral
(Lomnitz, 2005: 15)*

En su libro *Death and the idea of Mexico*, Claudio Lomnitz define la muerte como la disolución de un individuo que hace espacio para el grupo o para la especie a través de su propia aniquilación. Definición similar a la de Georges Bataille, para quien la muerte distribuye el paso de las generaciones a través del tiempo.

Según Lomnitz, hay que distinguir entre el punto de vista que el individuo y la sociedad tienen sobre la muerte. Actitudes, prácticas, puntos de vista acerca de la muerte: son la clave para un estudio político de las actitudes alrededor de la muerte. Pues en la idea de muerte, se constituye también la idea de un *nosotros*, de *nuestra muerte*, nuestra manera de morir. Para occidente, la muerte se entiende a partir de

una *medicalización* de la misma. Dice Lomnitz:

After all, the social construction of death –and of killing- is a way of understanding the relationship between experience and expectations, with simultaneous reference to a subjective, a collective, and even a trans-societal horizon. These various temporal orientations cannot be subsumed into a neat set of shared attitudes toward death, for the core characteristic of this topic is precisely the coexistence of various formulations of life and time (Lomnitz, 2005: 19).

Para el caso mexicano, dice Lomnitz, se genera una relación irónica frente a la muerte, retomando una idea medieval en la que la muerte visita a todos, y se burla de todos, sin importar el poder político, económico o el status social. Reyes y mendigos deben someterse a la inalienable ley de la muerte; todos mueren, lo único distinto es la *forma* en que se muere. En México, la muerte se convierte entonces en una niveladora social. Dice Lomnitz:

The peculiarity of Mexico's death cult becomes apparent as soon as we realize that what is at stake is not the sublimation of a stoic death (though this too exists in Mexico) but the nationalization of a playful familiarity and proximity to Death itself (Lomnitz, 2005: 36).

A partir de esta familiaridad se empieza a construir una idea de identidad nacional, basada en la idea irónica de la muerte como redentora social y héroe popular: ricos y pobres debían morir por igual. A diferencia de la antigua idea europea del temor a la muerte, y el ocultamiento de la misma desplazando los cementerios fuera de las ciudades, y aislando a los moribundos y enfermos.

Esta familiaridad con la muerte está asociada también con los antiguos cultos

a los muertos de los indígenas aztecas y mayas. Según Lomnitz, la muerte se fue convirtiendo en un tótem nacional, es una figura de filiación colectiva; el primer tótem nacional, según Lomnitz, fue la Virgen de Guadalupe. Dichos tótems sirven para la cohesión del grupo social bajo la idea de una *Nación*, de un *nosotros*. Dice Lomnitz:

At the same time, the nationalization of death has also implications for the ways in which the social contract was imaged, as is clear enough in Rivera's City Fiesta. The reconciliation between opposed factions in death is also, to a degree, the acknowledgment of the viability of a social pact based on what might be called 'negative reciprocity': the unity and solidarity between Mexican's emerge despite the nations origin in the rape and pillage of the conquest and its cyclical repetitions throughout modern history, culminating in the Mexican Revolution itself. In this context, the Mexican's flirtation and familiarity with death were also the recognition of an achieved modus Vivendi between the descendants of mortal enemies, a tactical and provisional collective reconciliation in the knowledge that no one escapes death (Lomnitz, 2005: 50).

Dentro de este proceso de construcción de un tótem nacional, el artista José Guadalupe Posada jugó un papel importante como difundidor popular de la idea de la muerte como algo universal y común a todas las clases sociales:

Like Fernández de Lizardi decades before him, Posada had used the skeleton as a sign of truth, and of a very particular truth: the universality of death, proved the fundamental equality of man. The dressed-up skeleton showed the arbitrary and violent nature of social inequality (Lomnitz, 2005: 419).



José Guadalupe Posada 1852-1913



José Guadalupe Posada 1852-1913

La caricatura y el odio

El duelo de imaginarios políticos en Colombia 1936-1950

Darío Acevedo, en su investigación *El duelo de Imaginarios Políticos en Colombia 1936-1950*, se propone mostrar cómo la caricatura política bipartidista contribuyó a exacerbar el conflicto entre liberales y conservadores en el período de La Violencia, funcionando como un catalizador difundido a través de los medios de comunicación de masas; de tal manera Acevedo afirma que existe una transición de la *confrontación discursiva* (en las caricaturas y los periódicos analizados) a la *confrontación armada y violenta*. Lo que en últimas muestra el proceso de cómo un artefacto cultural y visual se transforma en un objeto político y de control de la construcción de la opinión pública.

El autor se propone utilizar la caricatura a modo de “revelador” de imaginarios políticos, haciendo una disección de cada imagen para identificar elementos, objetos, personajes, situaciones, partidos y símbolos, en una especie de taxonomía de la imagen. Por otra parte, el autor menciona la escasez de trabajos historiográficos colombianos que se ocupen de los imaginarios políticos o representaciones políticas; mucho menos, dice el autor, a partir de fuentes *subvaloradas heurísticamente* como la caricatura. Sin embargo Acevedo aclara que la investigación no se trata de una historia de la caricatura, sino un intento por rastrear a través de la misma (...) *rasgos constitutivos del conjunto de representaciones que servía de marco al duelo librado por liberales y conservadores* (Acevedo, sin fecha;

11). Para Acevedo, la caricatura puede hablar tanto de una coyuntura o situación específica, como también del ambiente político, de los estados de ánimo, de las pasiones, de los sentimientos y de los símbolos y, en fin de las representaciones en las que los protagonistas sociales encontraban el sustento y la justificación de sus acciones y proceder. Dice Acevedo: *El enunciado de la caricatura insinúa, por medios sutiles y directos, mensajes que estimulan creencias y comportamientos colectivos* (Acevedo, sin fecha: 14). Por eso es que la considera como una catalizadora y reveladora de las formas de ser colectivas y por lo cual afirma también que la política⁸ es todo lo que configura el mundo imaginado.

Por otra parte, el autor hace una diferenciación de la caricatura con respecto al cómic que consiste, en primer lugar, en que la caricatura se ha constituido en nuestro país como un género en sí mismo relacionado directamente con el campo político y periodístico, que ha servido como vehículo de representación del oponente o enemigo político; en segundo lugar, que

(...) la caricatura política busca un objetivo distinto, mofar, ironizar, burlarse de, ridiculizar, decir las cosas a la inversa⁹, distorsionar el sentido original, construir opinión y destruir simbólicamente al oponente (Acevedo, sin fecha: 23).

Finalmente, existe una tercera característica del desarrollo de la caricatura en

⁸Acevedo define la política como la “(...) actividad por medio de la cual los miembros de una sociedad o de un país ponen en juego sus intereses básicos a través de instituciones, programas, aparatos, formas de gobierno, métodos de acción, movilización y adscripción; también convicciones, creencias y representaciones (del mundo imaginado)” (Acevedo, sin fecha: 16-17). Definición que es criticable, debido a que enmarca –en su mayoría– la política y las acciones políticas dentro de la oficialidad institucional y legítima del Estado y su estructura burocrática; no contempla otro tipo de alternativas a la oficialidad estatal.

⁹Punto relacionado con los estudios de Mijaíl Bajtin alrededor de Rabelais, lo grotesco y el mundo popular; y que tiene que ver con el *Carnaval* como símbolo de la inversión del mundo, del “mundo al revés” (Bajtin, 1974)

Colombia durante el período ya mencionado, que hace que sea un caso particular con respecto a otros desarrollos del continente, a saber, que “(...) además de ridiculizar, mofar, trivializar e ironizar el poder o los personajes del poder, (...); el dibujante y su producto buscan zaherir, destruir e incluso incitar al odio, creando un ambiente de cruzada, a la destrucción del adversario” (Acevedo, sin fecha: 35)¹⁰. La caricatura de este período, dice el autor, estaba teñida de sentimientos negativos partidistas que funcionaban entonces como un tipo de *propaganda ideológica masiva*. Lo cual muestra también la poca “neutralidad” del periodismo en el país (que desde sus principios ha estado adscrito a uno u otro partido; recordemos que la mayoría de periódicos –si no todos- pertenecían o a un partido oficial o a un miembro oficial de cualquiera de los dos partidos).

Construyendo el enemigo de la nación. Caricatura de judíos en la prensa de Buenos Aires

El anterior subtítulo lo he tomado del artículo del mismo nombre de Marcela Gené, donde la autora analiza el uso que tuvo la caricatura en la prensa por parte de sectores antisemitas en la Argentina de los años 30's y 40's, y cómo estas construcciones imaginarias repercutieron en la configuración de una idea de nación y

¹⁰Uno de los ejemplos que utiliza el autor para ilustrar esta influencia de la caricatura en La Violencia y en la transición del conflicto discursivo al armado, tiene que ver con la sistemática destrucción simbólica de la imagen de Gaitán en las caricaturas publicadas en los periódicos estudiados por el autor –sin embargo hay que tener en cuenta que Acevedo articula imagen y texto, caricatura y noticia, de manera dialéctica-; otro ejemplo, más reciente, y en el que no necesariamente interviene la imagen pero si una opinión particular de un miembro oficial del gobierno, a saber, de Lemos Simonds, en llave con los medios de comunicación, afirmaba que la UP era el brazo político de las FARC; promoviendo, de manera indirecta, tanto el asesinato del candidato a la presidencia Bernardo Jaramillo Ossa en el año de 1990, como la persecución sistemática a miembros del mismo partido. Los resultados, miles de muertos, desaparecidos y fosas comunes henchidas de cuerpos pudriéndose bajo la impunidad.

de una supuesta ‘comunidad imaginada’ a través de la construcción de *chivos expiatorios* o enemigos supremos de la patria.

En este sentido, la caricatura representó en la prensa un estereotipo de judío, que lo definía desde una perspectiva religioso-racial, en tanto que representante de una otredad radical, esencialmente diferente al ser occidental, además de mostrar el fracaso de la asimilación o convivencia entre ese *otro* y un *nosotros*.

La autora sugiere también que en este caso la caricatura funcionó como un ‘*ejercicio potencial de violencia*’ que, desde un punto de vista antropológico, podría definirse como un objeto ritual, en tanto representaba un deseo de destrucción simbólica del enemigo. En tal caso, la imagen funcionaba como sustituto de lo que se quería destruir; concepción que ha sido documentada por la etnografía en varios pueblos indígenas. La autora toma el ejemplo de los pigmeos, que antes de salir a cazar dibujaban una imagen del animal al que iban a cazar, para posteriormente ‘herirlo’ con flechas y lanzas. Acto que demostraba que creían que al ‘herir’ a la imagen del animal, podían también herir al animal real.

2. Imagen, muerte y representación

El lugar de la fotografía

No nos atrevíamos por de pronto a contemplar las primeras imágenes que confeccionó [Daguerre]. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias.
(Benjamin, 2007: 188)

Si se tomara a la imagen desde su composición de artefacto visual en tanto que proyección exterior de contenidos interiores; es decir, como artificio de la humanidad en el desarrollo de la conciencia y de la aprehensión del mundo en tanto *representación*, se entendería que es casi tan vieja como el utensilio. Praxis y simbolización fueron los primeros esfuerzos y señales de la aparición del ser humano sobre la tierra. *Re-presentar el mundo, para poder aprehenderlo*, entenderlo, tomar conciencia del mismo. Incluso el desarrollo del lenguaje está ligado a la representación y a la concienciación del mundo: dar nombre para dar vida; dar nombre para crear, para tomar conciencia de lo nombrado.

La imagen se tomaba como pura *mímesis* o imitación del mundo, a pesar de lo cual se incorporaba un nuevo elemento: si bien imagen y *mímesis* están íntimamente relacionados, la imagen como creación, como artefacto humano pretende ir más allá de la simple imitación; se imita para controlar, para manipular e influir aquello que es representado por la imagen. Imagen, rito, religión, sacralidad, mito... Germinados

del espíritu humano durante su caminar por el mundo.

Pero si bien imagen y representación están presentes desde el amanecer de la humanidad, dicho artefacto y proceso estaban ligados a una forma de creación y producción completamente artesanal; el apropiamiento individual, en su mayoría, estaba reservado a los ricos y poderosos del mundo. No existía difusión o democratización alguna de la imagen. Ésta no era más que un artefacto fijo y sin movimiento, como una estatua anclada por la gravedad en la tierra.

En su libro *Antropología de la muerte* Louis-Vincent Thomas, influido por el trabajo del filósofo Edgar Morin, se propone abordar el estudio de la muerte en términos de «la muerte por el hombre y el hombre por la muerte».

Siguiendo la crítica que hace Morin en términos de la tradicional definición del humano desde las ciencias sociales como *homo faber*, Thomas agrega que a pesar de que algunos primates llegan a construir herramientas muy simples, el humano es el único fabricante de herramientas/armas que matan. Y sin embargo, como diría Darwin, «*la naturaleza mata más que conserva*».

Y es que la actitud frente a la muerte y frente al cadáver es el rasgo natural mediante el cual el humano escapa parcialmente de la naturaleza y se vuelve un animal cultural. Ya que la muerte es un hecho tanto biológico como sociocultural, existen formas de institucionalizar la muerte, por ejemplo jurídicamente (muerte legal, notarial y burocrática) o a través de la guerra (donde matar es 'legal'). Pero, en todo caso, dice Thomas, la muerte significa la conjunción entre Eros y Tánatos (conjunción que ya Freud había mencionado), pues, como se vio en apartados anteriores, el deseo de matar está emparentado con el placer sexual (para tomar un

ejemplo del lenguaje literario al referirse a una matanza: <<orgía de sangre>>).

Por otra parte, el autor plantea la noción de una *muerte imaginada*, construida particularmente a través de la opinión pública y los medios de comunicación; es decir, una difusión de *re-presentaciones* de la muerte.

Pero a partir del desarrollo técnico de la fotografía, el mundo de las imágenes sería liberado en una metástasis que cambiaría la velocidad de la realidad, así como los conceptos básicos de espacio y tiempo.

El sedimento de las palabras

El symbolon, de symballein, reunir, poner junto, acercar, significa en su origen una tessera de hospitalidad, un fragmento de copa o escudilla partido en dos y repartido entre huéspedes que transmiten los trozos a sus hijos para que un día puedan establecer las mismas relaciones de confianza juntando y ajustando los fragmentos. Era un signo de reconocimiento, destinado a reparar una separación o salvar una distancia.
(Debray, 1994: 53)

Buscar en las palabras el *sedimento* cultural de su historia, es construir una memoria del lenguaje; memoria que considero puede iluminar otros aspectos de los conceptos ya mencionados, y que quizás se han dejado de lado por descuido o simple proceso de análisis.

Los griegos llamaban *aisthethikós* (sensible) a todo aquello que puede ser percibido por medio de los sentidos. Se trata de una palabra derivada de *aísthesis* (percepción sensorial), y ésta del verbo *aisthanesthai* (percibir con los sentidos), del

cual proviene el verbo latino *audire* (oír). En nuestra lengua, existen numerosos ejemplos de palabras derivadas de *aísthesis*, tales como **anestesia**, compuesta por la palabra griega precedida del prefijo privativo *an-*, **hiperestesia** (aumento exacerbado de la sensibilidad sensorial), **cenestesia** (percepción del propio cuerpo), formada por el prefijo *koinós* (común).

Todas estas palabras, de significado diferente al que hoy damos a **estética**, surgieron en la segunda mitad del siglo XIX con la irrupción de la Psicología como ciencia independiente. A mediados del siglo XVIII, el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) había publicado una obra que él mismo definió como una “crítica del buen gusto” bajo el título de *Aesthetica*, creando un neolatinismo que significaba ‘ciencia del buen gusto’, contra el cual se levantaron numerosas objeciones de lingüistas y pensadores. Sin embargo, el neologismo latino acabó por imponerse y fue adoptado con su nuevo sentido en 1753, en alemán como *ästhetisch* y en francés como *esthétique*, en 1832 como *aesthetic* en inglés, y en español y portugués en la segunda mitad del siglo XIX como **estética**. (Soca, 2010)

El escritor Régis Debray, en su libro *Vida y muerte de la imagen*, dedica un apartado a las palabras relacionadas con la imagen: simulacro, ídolo y representación. Dice Debray:

Después del álbum, el diccionario. La etimología, sino aporta pruebas, al menos indica. En primer lugar, latín. ¿Simulacrum? El espectro. ¿Imago? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo (Debray, 1994: 21).

El imago, es un espectro, una especie de fantasma. Indica en todo caso la presencia de los muertos en el mundo de los vivos. Idea que se refleja también en la palabra *ídolo*. Dice Debray

Ídolo viene de eidolon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidolon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es sombra, y sombra es el nombre común del doble (Debray, 1994: 21).

El mismo concepto de representación señala un vínculo con la muerte, y las prácticas rituales mortuorias:

En la lengua litúrgica, «representación» designa «un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuorio para una ceremonia fúnebre». (...) «En la Edad Media, figura moldeada y pintada que, en las exequias, representaba al difunto». Ésta es una de las primeras acepciones del término (Debray, 1994: 22).

El Inconsciente óptico

Según Walter Benjamin, con la posibilidad de una reproductibilidad casi fordista de la fotografía, nace también una nueva percepción, un nuevo ojo. Antes, solo podía contemplarse y escrutar la obra de arte en su *materialidad* compacta y pesada. Y debido a esta visión inmediata, se recubría de un aura sacralizada, que arrastraba al individuo a una lejanía perdida en siglos absorbidos por la obra.

A partir del desarrollo de la fotografía, esta aura se hizo pedazos por las posibilidades reproductivas de la obra de arte en papel. Esa lejanía a la que era

arrastrado el individuo, esa aura absorbida durante siglos, se disolvió al reproducir en papel el artefacto material. Comienza entonces una contemplación y una asimilación *indirecta* de lo que es la obra de arte.

Para Benjamin, el desarrollo técnico de la fotografía ha despertado un *inconsciente óptico*, producto de las posibilidades reproductivas que derivan de ella misma. De pronto, se puede amplificar el tamaño de una imagen, o enfocar la mirada en un punto específico de la obra; posibilidad por lo demás imposible de realizar frente a frente, por ejemplo con un edificio o la imagen de una ciudad entera.

Con esta posibilidad técnica, el ojo humano puede entonces ver los secretos de la realidad vía fotográfica:

Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque solo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares. (...) Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (...) A la vez, la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de vigilia pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica (Benjamin, 2007: 187).

De este modo, es debido al inconsciente óptico que la imagen queda hipervalorizada, desplazando a la realidad misma. Se produce una inversión dramática: lo que antes era un “excremento” o detritus (es decir la imagen), ha

aniquilado a su fuente (esto es, la realidad). Se dice que la fotografía es tan *veraz* como la Naturaleza, pero con el inconsciente óptico damos un paso más allá y decimos «la fotografía es *más* veraz que la Naturaleza». No hay prueba más certera e indiscutible que una fotografía, su principio de realidad, su testimonio de existencia, son inatacables. Si fue fotografiado, es porque así fue tal cual aparece allí en el papel. De allí que la fotografía en sus principios se utilizara en botánica y zoología; o podrían tomarse también como ejemplo aquellos lúgubres *álbumes de los muertos*, donde antes de enterrar los cadáveres de los difuntos, se los fotografiaba en variadas posiciones: han muerto, y sin embargo allí están en la fotografía; se han desintegrado en el tiempo, y a pesar de todo su huella fue grabada por el obturador de la cámara: nada más trágico como esta duplicidad de la muerte misma fotografiada.

Teniendo en cuenta lo anterior, mi postura analítica parte de entender a la fotografía como una forma de socialización. En primer lugar, por aquellos impulsos y finalidades de las que hablábamos anteriormente, que se plasman en el observador detrás de la lente; en segundo lugar, porque la fotografía pone en relación tiempos, épocas distintas. Es decir, pasado, presente y futuro llegan a confluir en una imagen fotográfica. Un álbum de fotos es un dialogo con el pasado (que fue alguna vez presente), pero también con el futuro, con las generaciones futuras (que a su vez *tendrán* un presente).

Existe entonces al interior de la imagen fotográfica una tensión entre *memoria* y *olvido*. Memoria, porque tomamos fotografías, capturamos¹¹ momentos, para

¹¹Si analizamos las expresiones fotográficas como *disparo* (shot) fotográfico, hallaríamos la relación que existe entre fotografía y cacería. Al interior de la fotografía, en sus centros nerviosos, se halla el

recordar.

La fotografía es considerada como un testimonio de lo que fue, para lo que es y será; es la huella del pasado, su eco para las generaciones que son y vendrán. Si rastreamos esta noción de la fotografía como testimonio, encontraremos el falso principio de realidad que anida detrás de ella. Según esta concepción, no hay testigo más verídico y veraz que una imagen fotográfica; si está en la imagen, es porque así fue alguna vez.¹²

Si tomamos entonces a la fotografía como una forma de socialización, donde presente, pasado y futuro sostienen un diálogo; si, como dice Simmel, mediante las formas podemos captar el flujo vital –ese estado naciente en el que la sociedad está recreándose constantemente–, entonces se entenderá la importancia de los procesos moleculares que dan vida al organismo social como un todo:

Constantemente se anuda, se desata y torna a anudarse la socialización entre los hombres, en un ir y venir continuo, que encadena a los individuos, aunque no llegue a formar organizaciones propiamente dichas. Se trata aquí de los procesos microscópico-moleculares que se ofrecen en el material humano; pero que constituyen el verdadero acontecer, que después se organiza o hipostasia en aquellas unidades y sistemas firmes, macroscópicos (Simmel, 1939: 26).

Y este inconsciente óptico constituye una voluntad primaria voyerista, que desea ver el interior de las cosas. En el libro *En los Secretos de la Madurez I*, de

deseo del cazador de tener un trofeo de su experiencia: el desollamiento de la realidad. De allí también el miedo de algunas tribus aborígenes a ser fotografiados, ya que para ellos, aquello significa el robo de sus almas, que veían plasmadas en el papel.

¹²Dice Benjamin: *Por eso los modelos de un Hill no estaban muy lejos de la verdad, cuando el “fenómeno de la fotografía” significaba para ellos “una vivencia grande y misteriosa”; quizá no fuese sino la conciencia de estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del mundo visible tan viva y veraz como la naturaleza misma (Benjamin, 2007: 187).*

Hans Carosso, Gaston Bachelard resalta el hecho de que el humano es la única criatura sobre la tierra que disecciona a otro para ver lo que hay en su interior:

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a otro en su interior". La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva aguda, la vista se hace penetrante. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas (...) de mirar lo que no se ve, lo que no se debe ver (...) (Bachelard, 2006: 20).

El deseo del *voyeur* es entonces un impulso agresivo, violador, y está tanto en el curioso de los pasillos que espía a través de las cerraduras, como en el comportamiento del niño:

No se trata ya entonces de una curiosidad pasiva que espera los espectáculos sorprendentes, sino en verdad de una curiosidad agresiva, etimológicamente inspectora. Y he aquí la curiosidad del niño que destruye su juguete para ver lo que hay dentro de él (Bachelard, 2006: 20).

Sin duda, detrás de los interrogantes precientíficos y las primaras investigaciones de la intimidad de la materia, producto de la invención del microscopio, se puede rastrear también este deseo voyerista como cierto impulso agazapado en el inconsciente (por eso Bachelard, en *La formación del espíritu científico* propone llevar a cabo un psicoanálisis del conocimiento objetivo).

Todo ojo, toda técnica visual, ha sido construida sobre el inconsciente óptico: el deseo de ver directamente a los ojos lo oculto, lo prohibido; el deseo de capturar lo inaprensible. Como el niño que rompe su juguete para ver lo que hay dentro del mismo, destrozarse el cuerpo humano para corroborar lo que hay dentro del mismo:

solo carne y hueso.

Dromología de la imagen

En una entrevista realizada al teórico Paul Virilio por la revista *Flash Art* el autor dice:

(...) hemos pasado desde el tiempo extendido de los siglos y desde la cronología de la historia a un tiempo que continuará creciendo siempre, más intenso. Infinitamente pequeñas particiones del tiempo contienen el equivalente de lo que solía estar contenido en la infinita magnitud del tiempo histórico. Toda nuestra historia está siendo escrita a la velocidad de la luz (Virilio, 1988: 42).

Para Virilio, este aumento de la velocidad –que puede corroborarse en los desarrollos tecnológicos¹³- trae una ruptura entre el ‘mundo real’ y ‘nuestra imagen de él’; y es que en términos de velocidad, la imagen televisiva, por ejemplo, se desplaza con más velocidad que una bala. Impulsos electromagnéticos que llegan al cerebro como una lluvia azul de información. Con la modernidad y el surgimiento de los medios masivos de información, junto con la creación del espacio virtual, la información logra escapar de los límites impuestos por los rudimentarios medios materiales de difusión de la información; en la antigüedad, el modelo de información y difusión de la misma estaba dado por la figura de Filípides, que debía recorrer el camino de Atenas a Esparta en dos días para informar de la victoria griega sobre los persas, y así impedir el suicidio de sus mujeres junto con sus hijos; o en la figura de los chasquis incas, mensajeros del Hijo del

¹³*(...) la realidad nunca está dada en forma simple y es siempre generada por las tecnologías y modos de desarrollo de una sociedad en cualquier momento dado de su historia. Y en este respecto, la velocidad es un elemento de representación: ella cumple funciones de visión, no de movimiento hacia adelante. Un acelerador de partículas es de este modo el equivalente a un telescopio (Virilio, 1988: 43).*

Sol, que eran preparados desde niños para recorrer el Camino del Inca a través de la cordillera de los Andes, para llevar mensajes de un lugar a otro del vasto dominio; ahora, con la tecnificación de la información y la creación de los medios masivos de comunicación, ésta viaja a la velocidad de la luz: la información ya no requiere de un esfuerzo físico ni material para ser difundida; pareciera que se expandiera por sí misma, como una gran onda de sonido que atravesara el espacio. Dice Virilio:

(...) vivimos en un mundo de infinitamente pequeñas unidades de tiempo. Y ese pasaje desde un tiempo extensivo a uno intensivo tendrá un impacto considerable en todos los variados aspectos y condiciones de nuestra sociedad: nos conduce a una reorganización radical tanto de nuestros hábitos sociales como de nuestra imagen del mundo (...) –nuestra época- es una época en la que el mundo real y nuestra imagen de él ya no coinciden (Virilio, 1988: 42).

Dicho desfase entre el mundo real y nuestra imagen o representación del mismo está mediado por la velocidad de la información y el bombardeo supersónico de la misma. Tanto para Virilio como para Simmel, esta saturación de información significa una hiperestesia de los sentidos; es como si la conciencia perdiera campo de visión; pero, a pesar de lo cual el inconsciente sigue activo, recibiendo también el bombardeo de impresiones.

Ahora, Virilio habla también de lo que podríamos llamar una *naturalización* de la imagen –en un sentido algo similar al de Roland Barthes en sus trabajos sobre la *mitologización*-. Según Virilio, la imagen ya no es tomada reflexivamente, ya no se la interpreta; y esto, como consecuencia de la gran velocidad y violencia con las que todo el tiempo bombardean al individuo:

*Las imágenes ya no son algo para ser interpretado. Así como la luz eléctrica fue despojándose de toda función artística, para asumir otra función que es elemental y práctica, las imágenes se han vuelto una nueva forma de luz, pero es una cuestión de luces que todavía no podemos comprender dado que aún somos atraídos por su espectacularidad*¹⁴ (Virilio, 1988: 44).

Esta falta de interpretación de la imagen, esta naturalización de la misma, junto con la hiperestesia de las grandes ciudades y su respectivo aumento de la velocidad de las interacciones, traerá como consecuencia la constitución de un nuevo sentimiento en la individualidad de los urbanitas, a saber, la indolencia. Dice Simmel:

*En ella [en la ciudad] se encumbra en cierto modo aquella consecuencia de la aglomeración de hombres y cosas que estimula al individuo a su más elevada prestación nerviosa; en virtud del mero crecimiento cuantitativo de las mismas condiciones, esta consecuencia cae en su extremo contrario, a saber: en este peculiar fenómeno adaptativo de la indolencia, en el que los nervios descubren su última oportunidad de ajustarse a los contenidos y a la forma de vida de la gran ciudad en el hecho de negarse a reaccionar frente a ella; el automantenimiento de ciertas naturalezas al precio de desvalorizar todo el mundo objetivo, lo que al final desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización*¹⁵ (Simmel, 1986: 42).

¹⁴ A propósito de los estudios sobre la imaginación y la imagen poética de Bachelard, Virilio parece señalar el problema para la comprensión de la poética contemporánea: “*Está claro que el daño más grande causado hasta ahora a la escritura y la lectura es que los lectores contemporáneos generalmente se han vuelto incapaces de formar imágenes mentales en base a la palabra escrita. Tienen el hábito de tener imágenes que reemplazan la interpretación. Estas son imágenes sin interpretación y encandilan como una luz enceguecedora; así ellas han dañado la capacidad de la gente para crear imágenes mentales, de hacer su propio cine en sus cabezas.*” (Virilio, 1988: 45)

¹⁵ Habría que señalar que para Simmel esta generación de indolencia, como mecanismo de defensa frente a la hiperestesia, es también una *forma de socialización*, es decir, permite hasta cierto punto la interacción social en las grandes ciudades.

Para Simmel, la indolencia aparece entonces como un mecanismo de defensa de los individuos ante la aceleración de la percepción y de la información; la conciencia empieza a rechazar o descartar algunos de los estímulos, volviéndose selectiva y censora. Suceso cercano a la reinterpretación del término escolástico del *principium individuationis* de Arthur Schopenhauer. Dicho principio parte de la pregunta por cómo lo Universal se transforma en algo singular y particular. Además, hace un planteamiento psicológico desde el cual es a partir de dicho principio que el individuo toma conciencia en cuanto tal: concienciación de la propia individualidad, singularidad, particularidad a través de la diferencia fundamental respecto al ‘otro’.

En este sentido, para Schopenhauer la ética debe ser el camino para ir más allá del principio de individuación: se trata de una dialéctica del *bien común* a partir de la cual es la *piEDAD* la que nos permite establecer una comunión con el otro. Por el contrario, la negación de esa ética la constituye el ‘egoísmo teórico’ o solipsismo que, para el filósofo, consistiría en aferrarse al susodicho principio, considerando que el ego del propio sujeto es la única realidad existente y convirtiendo a los otros en espectros pálidos de su percepción: la indolencia frente al mundo real. ¿Existe entonces una indolencia frente a la imagen de la muerte? ¿Puede la creación de un archivo minar el principio de individuación, y tejer experiencia a partir de sus contenidos visuales?

Una mirada a la mirada

El origen no es la esencia; lo que importa es el devenir. Pero toda cosa oscura se aclara es sus arcaísmos. Del sustantivo arché, que significa a un mismo tiempo razón de ser e indicio. Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento.
(Debray, 1994: 19)

En su libro *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Régis Debray hace un recorrido por las transformaciones estéticas de la imagen (entendiendo estética desde la definición que ya se dio anteriormente), así como de los cambios perceptivos del sujeto en tanto que observador. Debray parte de la leyenda de un emperador chino que le pidió al pintor de la corte que borrara de sus aposentos la cascada que había dibujado, pues no podía conciliar el sueño en las noches debido al ruido del agua que rompía a sonar en la caída. A nosotros los occidentales, que creemos en el silencio de la imagen, la anécdota nos sorprende y nos inquieta pues, a pesar de que oriente es el ‘otro’ de occidente, ¿qué procesos han tenido que llevarse a cabo para que nos hayamos liberado del encantamiento de las imágenes? Dice Debray:

No depende de una imagen <<reengendrar de alguna manera la magia que la ha engendrado>>, pues lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen. Es una categoría mental, no estética (Debray, 1994: 32).

Vivimos en un mundo, pero vemos en otro. La pérdida de la magia de la imagen es una pérdida de facultades de la mirada, reflejo a la vez del proceso que Max Weber llamó ‘el desencantamiento y la racionalización’ del mundo. Sin embargo, ésta pérdida de la facultad mágica de la mirada no es algo que sea irreversible pues precisamente es en la creación artística y en la intervención visual

donde vuelve a surgir esta aventura de la imagen, que es hacer visible lo invisible a partir de la intuición y la premonición. Facultades no muy diferentes a los augures de la antigüedad que leían el destino o el estado de las cosas tirando huesos como dados, o palpando las entrañas de los pájaros. La lectura del mundo a partir de fragmentos del mismo. Y es que para nuestros ancestros lo visible era solamente una pequeña porción del mundo invisible, gobernado por los espíritus y los dioses. Pues el humano, habitante que permanece en un constante estado de concienciación de sí mismo y del mundo, no tiene ningún control sobre el mundo visible; se encuentra a la deriva, ciego frente al futuro y frente al destino.

Lo próximo y visible no era a los ojos de nuestros ancestros sino un archipiélago de lo invisible, dotado de videntes y augures para servir de intérpretes, pues lo invisible o lo sobrenatural era el lugar del poder (el espacio del que vienen las cosas y al que vuelven). Había, pues, un gran interés en que lo invisible se conciliara visualizándolo: en negociar con él; en representarlo. La imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto (Debray, 1994: 29).

Pero en un mundo en el que todo es incertidumbre, y la incertidumbre muchas veces significa la muerte, se descubre el poder de la imagen, mediadora y conciliadora de lo invisible y lo visible. Y este discernimiento del mundo invisible implica la presencia de la propia finitud y la propia muerte. Ésta toma de conciencia, esta convivencia del yo con la muerte, encuentra una sutura en la imagen, infancia del símbolo. La imagen posee una facultad mimética que poder servir como una especie de comodín de lo invisible y, además, perdura más allá del sujeto. La imagen

se convierte entonces en un portal de tiempo que comunica hacia adelante y hacia atrás. Dice Debray:

El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible no hay forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar (Debray, 1994: 26).

Sólo los mortales hacen retratos de sí mismos, porque saben de su condición perecedera: desean sobrevivir a su propia muerte a través de la imagen y su *sombra* o *doble* representados en la misma. Como dice Debray, los inmortales no se hacen autorretratos, no se toman fotografías. Es la misma razón por la cual el vampiro no se refleja en el espejo. Éste temor y esta concienciación de la propia finitud y la propia mortalidad son el acicate para la búsqueda de sobrepasar la muerte: la imagen y la escritura.

Debray se refiere también al proceso de privatización de la imagen, por el cual el sentido simbólico de la misma comienza a diluirse y empobrecerse. De ahí también la anécdota del emperador chino. ¿Cuándo perdimos los herederos de occidente la capacidad para ver el movimiento en la estática de la imagen? Dice Debray:

Hablamos en un mundo, vemos en otro. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. La privatización de la mirada moderna es para el universo de las imágenes un factor de anemia (Debray, 1994: 41).

La imagen es entonces un artefacto de engaño a la muerte, un escape a la desaparición que ella implica. Sin embargo, señala una paradoja que ya Roland Barthes había adivinado en su libro *La cámara lúcida, a saber, que una imagen solo adquiere su sentido último cuando lo que representa desaparece por completo, sea carne o piedra. Allí la imagen es la huella y el despojo de lo representado, que a pesar de que pueda sobrevivir durante mucho tiempo, no por eso está menos sometida a los azares del mundo. Su destrucción implica una doble desaparición, una muerte doble, pues a la vez que señala al personaje muerto, su desaparición significa la evanescencia de la huella.*

¿Puede entonces la proliferación de imágenes de la muerte ser un *síntoma* del retorno constante de nuestros muertos? Los muertos acosan, los muertos retornan, especialmente cuando no hay sepultura. Cuando no son apresados en una tumba, cuando no se les concede el descanso, y la memoria debida, los muertos quedan libres de aterrorizar y ordenar a los mortales. Invaden las noches y el inconsciente colectivo: la oscuridad de la muerte.

3. Mal de archivo

El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir
(Derrida, 1977: 38)

La condición para que el por-venir siga siendo/estando por venir es que no solo sea conocido, sino que no sea cognoscible como tal
(Derrida, 1977: 40)

La palabra *archivo* viene del griego *arkhé* que significa comienzo, mandato. Tiene dos principios de orden, a saber: en primer lugar, un principio físico, histórico y ontológico; y en segundo lugar, un principio según la ley y la autoridad, allí donde dioses y hombres mandan.

Pero también la palabra *archivo* está relacionada con el latín *archivum* – *archium*: del griego *arkheion*: casa, domicilio, dirección, residencia de los magistrados superiores que eran llamados ‘los Arcontes’ -los que mandaban-. Tenían el derecho de hacer o de representar la ley. Es en la casa de los *Arcontes* donde se depositaban los documentos oficiales. Además de la facultad de guardar los documentos oficiales, los Arcontes tenían la potestad de *interpretar* dichos documentos. Ahora, esos documentos oficiales registran *la ley*, la recuerdan y la llaman a cumplir. Estos documentos dicen en efecto *la ley*; la recuerdan y llaman a cumplirla.

Para Jacques Derrida en su trabajo *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, la definición anterior constituye un cruce entre: *lo topológico* entendido como el lugar que habita; y *lo nomológico* que significa la ley, la oficialidad. Pero es también una consignación; dice Derrida:

La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un secreto que viniera a separar (secernere), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión (Derrida, 1977: 4).

Teniendo en cuenta que un archivo es un principio de consignación o reunión, existe un paralelo entre lo que Debray menciona respecto del *symballein* en la cita del apartado dos *El sedimento de las palabras*: ese fragmento de copa o escudilla partido en dos entre huéspedes, que era posteriormente heredado a los hijos para que algún día pudieran restablecer las mismas relaciones de hospitalidad y amistad que entre sus padres, al juntar ambos fragmentos.

De ahí el carácter simbólico de todo archivo, su unidad a partir del fragmento; totalidad y fragmento a la vez, el archivo abre sus puertas hacia el pasado, pero especialmente hacia el porvenir; indaga el futuro, espera una llegada mesiánica. Aquella redención de la que tanto hablaba Benjamin.

Derrida acepta la imposibilidad de una historia tanto del *concepto de archivo*, como de su definición, a pesar de su enfoque deconstructivista; al menos no desde una perspectiva temporal o histórica dominada por el presente o por el pasado.

El archivo, dice Derrida, debería poner en tela de juicio la *venida del porvenir*. Una respuesta, promesa y responsabilidad para *el mañana*. Si queremos saber lo que un archivo quiso decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. En palabras de Paul Valéry, un archivo debería recordar lo siguiente: *Yo no he*

querido decir yo he querido hacer (Derrida, 1977: 57).

Ese portal hacia el futuro, esa esperanza en el porvenir, denota también un carácter *spectral* del archivo, en el sentido del efecto fractal que proyecta; esto es que contiene en sí mismo, en términos filosofía de Aquino, todas sus posibilidades; por eso es una promesa no cumplida, una promesa que siempre está a punto de cumplirse, en el sentido mesiánico del judaísmo. El archivo es entonces contenedor de sus propias posibilidades, de sus diferentes formas de abrirse al análisis y la reflexión humanos.

A pesar de lo anterior, un archivo significa también censura y exclusión. Para construir un archivo hay que *seleccionar* y *descartar*; esto se debe a las cualidades propias de cada archivo, a su *finalidad* como colección; de ahí que el coleccionista escoja bajo ciertos criterios los objetos que agrega a su colección. Y toda colección se construye para preservar. De ahí que todo archivo tenga un lugar *topológico*, como ya se mencionó. Al adquirir una topología, el archivo se puede vigilar, se puede proteger y defender. Archivar es preservar: vínculo de su nacimiento con la muerte. Preservar para el *por-venir*. Dice Debray:

Acortemos la letanía de clichés. Es una constante trivial que el arte [y yo diría el archivo también] nace funerario, y renace inmediatamente muerto, bajo el aguijón de la muerte. Los honores de la tumba relanzan de un sitio a otro la imaginación plástica, las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos [y también archivos], y los difuntos nuestros primeros coleccionistas [y Arcontes], pues esos tesoros de armas y vajilla, vasos, diademas, cofrecillos de oro, bustos de mármol, muebles de maderas preciosas, no se ofrecían a la mirada de los vivos (Debray, 1994: 19).

Pero de lo anterior se desprende que no era voluntad de los muertos crear un archivo; su carácter funerario nos habla de su sellamiento e inaccesibilidad. Profanar una tumba significa casi siempre una maldición. Así, el estatus de que un *conjunto* de objetos e información obtenga la condición de archivo, proviene de cómo se vea el mismo, y de si puede captarse o no la polifonía de sus contenidos.

Volviendo al carácter topológico del archivo, dicho principio indica también su relación con una dialéctica del afuera y del adentro. La razón por la que un archivo adquiere vida, está relacionada con el hecho de que tenga una afuera y un adentro para poder ser observados, revisados, catalogados, explorados. Una tumba no tiene adentro ni afuera; es como un huevo de vacío, flotando en el negro espacio del mundo de los muertos. Dice Derrida: *No hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición, y sin cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera* (Derrida, 1977: 8). Es decir que como el postulado de Hume, no existe un archivo *sin observador* que lo contemple, que lo interprete.

Archivar es también censurar. Y toda censura tiende a la destrucción simbólica de lo censurado, al negarle su existencia. Si archivar es recordar, también es olvidar. ‘La libertad, el crimen’; sentencia de Hegel que anida la misma paradoja que el archivo: memoria y olvido. Dice Derrida:

Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontramos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y lo archivológico en el corazón del monumento. En el corazón mismo del ‘de memoria’. El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo (Derrida, 1977: 8).

Paradoja derridiana del archivo: *conservación/destrucción, memoria/olvido.*

La pulsión de muerte que *amenaza todo deseo de archivo.* Ahora, dicha paradoja es a la que el autor denomina como *Mal de Archivo:*

Siempre nos preguntaremos lo que él ha podido quemar [el arconte], en ese mal de archivo. Siempre nos preguntaremos, compartiendo con compasión ese mal de archivo, lo que ha podido arder de sus pasiones secretas, de su correspondencia o de su <<vida>>. Arder sin él, sin resto y sin saber. Sin respuesta posible, espectral o no, más acá o más allá de una supresión, sobre el otro borde de la represión, la originaria o la secundaria, sin un nombre, sin el menor síntoma, y sin ni siquiera una ceniza (Derrida, 1977: 48).

IV. CONCLUSIONES

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.

P. 8 Tomado de Pizarnik, Alejandra. *La Condesa Sangrienta*. ediciones www.elortiba.org

Topología, fragmento y necrópolis: el archivo como lugar y como material analítico

El origen de la palabra archivo se encuentra en el griego arkhé que, como se mencionó anteriormente, contiene en sí mismo dos principios de orden, a saber: el principio físico, histórico y ontológico; y el relacionado con la ley y la autoridad. Lugar y ley, todo archivo posee una topología y una nomología. Y, para el caso del archivo que he construido para el presente trabajo, estos principios no le son indiferentes. Es por esta misma razón que, para enfrentarse al archivo, es útil la imagen del *flaneur*, ese caminante incansable que recorre cada recoveco de un lugar para desentrañar sus secretos, para aprehender el camino recorriéndolo. Por eso, el archivo permite toda clase de entradas y rutas: como topología virtual, se puede recorrer tanto cada una de las imágenes en particular, como el archivo en general. Pues, no lo olvidemos para el *flaneur* lo importante no es el camino de llegada si no el recorrido como tal. De allí que el archivo no sea una simple ametralladora de

imágenes; en tanto espacio arquitectónico y necrópolis simbólica, se opone a esa dromología sin sentido del capital visual de nuestra cultura: más que atiborrarse de imágenes, la idea del archivo es dejar al sujeto su propia forma de recorrerlo.

Ahora, al analizar lo topológico y lo nomológico como categorías para el caso particular, se iluminan hechos que pueden entrever su relación con las prácticas expresivas y culturales que la rodean. Desde el punto de vista topológico, el archivo es un reflejo de los recipientes que contienen la información en nuestro tiempo: el encogimiento de la tecnología y de todo artefacto. Y es que toda máquina, desde su forma original hasta la actual, ha sufrido un proceso de simplificación, que se ve reflejado en su tamaño material: celulares cada vez más pequeños; computadores y televisores tan delgados como una hoja de papel; automóviles en los que apenas cabe una persona. Todas las galerías de los grandes museos del mundo podrían colgarse en su totalidad en internet, o incluirse en un catálogo en CD, USB, Micro SD... todo en una virtualidad en código binario. De pronto, el espacio ha dejado de ser un obstáculo para almacenar objetos e información; pero, a pesar de esta expansión y desdoblamiento del espacio, la cuestión de la materialidad 'individual' de los objetos no ha dejado de existir; simplemente se solapa en ese desdoblamiento virtual pues, efectivamente, ¿qué pasa con el objeto original? Es más ¿sigue teniendo la misma importancia el objeto original? Piénsese un momento en el archivo aquí construido: está hecho a partir de imágenes virtuales, y no materialmente reales: las imágenes que conforman el archivo tienen su fundamento en incontables matrices de unos y ceros.

Virtualidad que, en tanto topología fantasmagórica, se convierte en una especie de necrópolis condensada, esto es, que el archivo funciona como un reflejo del mundo del cual surge: como Eusapia, el archivo es una especie de doble del mundo de los vivos: allí han bajado los muertos y la muerte para dar sentido a esa muerte sin sentido que es la muerte violenta. Y es que la necrópolis de Eusapia es la esperanza en la reencarnación del por-venir: en la muerte y el mundo de los muertos, se cumplen las esperanzas de los vivos, pues es en Eusapia donde se llega a ser lo que siempre se quiso ser; paradoja patética, ya que lo que debería cumplirse en vida sólo llega a cumplirse hasta después de la muerte. Vida y muerte se confunden: si se olvida como se muere, se olvida como vivir. De ahí que toda necrópolis sea un monumento a temporal: la muerte está siempre por-venir.

Como explica Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la pérdida del aura puede ser tomada en principio como una pérdida negativa, una resta hecha al objeto 'real' en términos materiales; esa sacralidad que emanaba de la obra de arte se desvanece con la clonación infinita del original; pero, a pesar de esa pérdida aurática, la obra de arte gana en difusión y presencia, aunque ésta última pueda ser tomada como una especie de fantasmagoría. Y es gracias a esta reproductibilidad técnica que la obra de arte ha bajado del espacio sideral y casi sagrado de los museos, colecciones privadas, templos, y otros lugares con connotación de sacralidad, para acercarse al común de los mortales: gracias a ello, ahora podemos acceder casi que a cualquier objeto desde su virtualidad binaria, sin desplazarnos inmensas distancias o pagar por ello. Ahora estamos a la distancia de uno o varios clicks en nuestros computadores y demás

dispositivos; gracias a ello proliferan los archivos de información, imágenes, obras de arte, etc.

En la antigüedad, todo archivo generaba la siguiente incógnita: ¿Cómo preservarlo? y ¿Dónde guardarlo? Es el mismo problema principal del museo o del coleccionista; y dado que ambos, incluido el archivero, están regidos bajo el mismo principio de agrupación y acumulación, tarde o temprano todo lugar que ocupe empezará a volverse estrecho y atiborrado. Es por esa misma razón que todo museo y coleccionista no muestran al público la totalidad de sus objetos y colecciones. Lo cual denota ya una doble censura y selección por parte de ambos: se escoge muy bien lo que se muestra, dejando de lado, ocultando otros que no eran más que posibles candidatos.

Lo mismo sucede con el que archiva: por más acumulador de objetos, ideas o imágenes, siempre terminará escogiendo y excluyendo unos y otros. Además, está también la cuestión de cómo organizar el archivo; para Aristóteles, el principio de todo conocimiento estaba en el reconocimiento tanto de las cualidades de cada objeto, como de su relación en términos de similaridad con otros objetos. De ahí que identificar cualidades sirva a la hora de formar categorías analíticas; lo anterior funcionó como una clave metodológica a la hora de construir el archivo y poder analizarlo: cuáles de los autores que había consultado se acomodaban mejor a las ideas que me había hecho sobre el archivo y su contenido, y cuáles de las imágenes eran más pertinentes para ser incluidas en el mismo. No todas las imágenes que tenía en mi banco de datos fueron incluidas: muchas quedaron de lado, sobre todo de graffiti, y de fotografía de guerra.

Lo anterior marca ya la idea señalada por Derrida del olvido en el archivo, pues escoger es siempre dejar de lado algo más. Es el detritus del detritus, entendiendo el archivo como una colección de huellas fantasmagóricas abiertas hacia el porvenir.

Por eso, el archivo se asemeja tanto al coleccionista: contenido y colección hablan tanto de la pregunta bajo la cual fueron hechos, como del sujeto que acumuló dicho material; en cierta medida tiene un matiz de biografía y preguntas a sí mismo. Esto genera otra cuestión, y es la de la división y el fragmento. Ambos funcionan bajo la partición de una unidad, aun cuando sea difícil o imposible encontrar la totalidad de los mismos para buscar su unidad perfecta.

Sin embargo, dividir es un axioma epistemológico muy antiguo; para Aristóteles, conocer era dividir, es decir, agrupar y encontrar similitudes para la formación de conjuntos. Cuando hayas visto todas las sillas, sólo entonces tendrás un entendimiento real de lo que es la idea de silla. Observa y agrupa todas las imágenes relacionadas con la muerte, y sabrás lo que es su idea... exageraciones y deformaciones epistémicas por la sed del conocimiento. Aunque en la época de Aristóteles hubiera sido posible reunir todas las constituciones existentes, para así crear en la virtualidad del papel la República perfecta; siempre quedarían las constituciones por venir, lo cual plantea ya lo absurdo de la tesis de Aristóteles; ese mismo absurdo se encuentra en el archivo, pues uno de sus vértebras es la acumulación, su sed y gula por ingerir siempre nuevo material. Aunque un archivo sea infinito hacia el porvenir, en su presente tiene un área delimitada, por más inmensa que ésta sea.

La muerte del ego

En Colombia, el problema no es *la muerte del ego*, del sí mismo; es siempre *la muerte del otro*, muerte en tercera persona, muerte anónima, muerte impersonal; las imágenes muestran masas de rostros sin facciones, completamente anónimas. Y es que el estudio de las fuentes de las imágenes de la categoría de *lo real*, demostró que no existe ningún tipo de control en cuanto a la citación de las fuentes de las imágenes. Pocos sitios son los que referencian adecuadamente las mismas. E incluso se utilizan fotos para artículos de noticias que nada tienen que ver entre sí. En la mayoría de casos puede tenerse un indicio de a qué se remitía originalmente la imagen, y generalmente se pueden ubicar en el territorio nacional; sin embargo, no hay forma de comprobar quién tomó la imagen.

A pesar de lo anterior, no quise eliminar la categoría ya que la presencia y la connotación de la misma sugerían ya un problema de archivación en cuanto a la pregunta de *lo real* en la *realidad*. A pesar de ello, no dejan de constituir el retrato del *goce, la transgresión y la profanación* de los cuerpos, el acto del crimen ilustrado en luz. Ante todo, las *re-presentaciones* muestran cuerpos: completos o incompletos; presencia-ausencia del cuerpo como una totalidad; el goce de la fragmentación, del desmembramiento del cuerpo. *¿La parte, el fragmento de cuerpo, valdría o sería equivalente por el todo?* – Problema que nos remite al de la medicalización de la muerte: *cuerpo desmembrado, cuerpo fragmentado*; la medicina atiende siempre *la enfermedad, el órgano, la parte, y no al sujeto como una totalidad*.

El proceso de categorización

Por otra parte, el proceso de organización y visualización del archivo significó la creación de categorías en términos de un lenguaje que se acomodara a lo visual; la creación de categorías y subcategorías, así como el proceso de asignación de una categoría única a cada una de las imágenes no deja de ser problemático así como interesante: cada imagen podría pertenecer a una o más de las categorías; la exclusión y encasillamiento en un título no deja de ser autoritario, con componentes analíticos subjetivos. En manos de otra persona, el archivo seguramente se vería diferente, con distinta organización y distinto contenido. Pero, he ahí la paradoja del archivo: para crearlo se debe excluir; se debe seguir un proceso de concreción del mismo, a partir de decisiones que incluyen tanto como excluyen ideas y sentidos.

Cabe aclarar que la estructura visual se basa en mi organización a partir de categorías que tienen como objetivo formar conjuntos visuales; pero la propuesta de visualización que se anexa fue hecha en sus elementos técnicos por el Magíster en Ingeniería de sistemas de la Universidad de los Andes, David Naranjo Romero. El proceso de visualización partió en primer lugar, de una discusión sobre las ideas aristotélicas de la epistemología y la aprehensión del mundo: conocer es dividir, es agrupar, es encontrar similitudes para la formación de conjuntos.

Ahora, categorizar imágenes implicaba crear códigos visuales en términos de relaciones y asociaciones de las imágenes. Por eso las categorías creadas, denotan más relaciones, que definiciones. De ahí que se pueda considerar como uno de los

aportes del trabajo el posicionamiento y análisis de las mismas, ¿cómo se crean y qué implican? ¿Cómo llegan a tejer experiencia en y para los sujetos?

Al respecto dice Suely Rolnik:

Me refiero a la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente, pero con el mismo tenor de densidad crítica (Rolnik, sin fecha: 116).

Y es que un archivo no es sinónimo de totalidad: un archivo no puede contener la totalidad de las cosas, pues el hecho de que sea planteado bajo un esquema bien definido, le impone ya límites a su construcción; por eso es poco probable que se llegue a reunir la totalidad del material buscado. Es lo mismo que pretender conocerlo todo. Y sin embargo, he ahí la virtud del fragmento: grieta y resquicio, el fragmento se abre hacia el pasado y hacia el por-venir; de ahí que, como en la cita de Séjourné sobre los frescos de Teotihuacán, la razón por la cual los mismos sobrevivieron fue su destrucción y su entierro bajo las nuevas construcciones: se conserva el pasado a la vez que se lo destruye. Destrucción más simbólica que ‘real’, ya que puede rastrearse en el origen mismo de la palabra símbolo; recordemos las palabras de Debray:

El symbolon, de symballein, reunir, poner junto, acercar, significa en su origen una tessera de hospitalidad, un fragmento de copa o escudilla partido en dos y repartido entre huéspedes que transmiten los trozos a sus hijos para que un día puedan establecer las mismas relaciones de confianza juntando y ajustando los fragmentos. Era un signo de reconocimiento, destinado a reparar una separación o salvar una distancia. (Debray, 1994: 53)

He subrayado las dos últimas líneas, ya que precisamente es ese el sentido del archivo: salvar la distancia del pasado respecto al futuro, es decir, abrir la esperanza en el por-venir; invocarlo de tal manera que encarne en el presente, así sea en una forma virtual e inacabada: una necrópolis que, a diferencia de Eusapia, pueda ser recorrida por los vivos.

La incorporación de una densidad crítica, que pueda sobrepasar el primer contacto con la imagen, donde el *principium individuationis* puede producir el efecto de rechazo, dependiendo de la forma en que las imágenes se permitan abordar; para el caso, el archivo ha sido pensado no como un bombardeo, sino como un ‘espacio virtual’ donde se pueda explorar al ritmo que se desee, como un *flaneur* en la imagen.

La tarea que nos cabe en el presente es resolver, en el pasado, los futuros soterrados.” (Réquiem para Walter Benjamin en Rolnik, sin fecha: 116).

En términos generales, es un artefacto que pretende abrirse hacia el porvenir: artefacto inconcluso, preñado, no acabado; artefacto a la espera de un futuro en el que sea desenterrado y desempolvado para su posterior utilización y lectura; se trata de sembrar una posibilidad de aprehender *ésta época que se derrumba*, a partir del fragmento y de la imagen... de recuperar para nosotros el presente y el futuro.

Usos del archivo

Como portal de entrada al archivo, Puede pensarse el mismo como un artefacto mediador entre el sujeto y el fenómeno de la muerte a partir de sus representaciones, teniendo en cuenta que ésa mediación funciona como una fuente de

experiencia sobre dicho fenómeno. Contemplar la muerte para adentrarse en su virtualidad: el archivo se disgrega en un cuadro de espejos, cada uno con diferentes propiedades ópticas. En este sentido, en tanto mediador entre el sujeto y el artefacto, los usos del mismo cambian con respecto a la posición desde donde se lo mire; el hecho de que la interfaz de visualización del archivo permita acercarse a la imagen como punto nuclear, o alejarse hasta el punto de ver las relaciones entre categorías que anidan las imágenes al interior del archivo, permite descubrir detalles que creen cadenas de relaciones entre las imágenes, y los conceptos abordados en el documento de investigación. Agrupar, por ejemplo, las imágenes por la gestualidad de sus personajes, por los colores usados dentro de las mismas, o por su referencia simbólica a ideas compartidas y representadas de forma similar. A su vez, la interfaz también permitiría diferentes tipos de visualizaciones a partir de los atributos categoriales que se creen en base a las relaciones establecidas por el sujeto entre las diferentes imágenes. Por ejemplo, se podría visualizar a partir del año de creación de las imágenes, o del tema principal que se considera representan. Con suficientes recursos económicos podría ampliarse la interfaz, de tal manera que pudiera colgarse en algún portal de internet abierto al público en general, y los usuarios virtuales que accedieran al mismo podrían agregar nuevas imágenes y nuevas categorías: un archivo vivo, cuya modificación y expansión serían en tiempo real, y podría convertir al artefacto en un creación anónima y colectiva, y no solamente arbitraria y subjetiva: una apropiación del artefacto como expresión y práctica cultural.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Acevedo, Darío. 1999. *La caricatura en el duelo de Imaginarios Políticos en Colombia: 1936-1950, La caricatura y el odio*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- ❖ Bachelard, Gaston. 2006. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Benjamin, Walter. 2007. *Conceptos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- ❖ Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Casa Republicana. 2010. *La caricatura en Colombia a partir de la independencia*. Bogotá. Museo de Arte del Banco de la República.
- ❖ Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*. Madrid: Editorial Machado Libros.
- ❖ Castro, María Clemencia. 2005. *Transgresión, goce y profanación: contribuciones desde el psicoanálisis al estudio de la violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ❖ Cebrián, Juan Antonio. 2005. *El mariscal de las tinieblas – La verdadera historia de Barba Azul*. Planeta libros, Temas de hoy.
- ❖ Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- ❖ Derrida, Jacques. 1977. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- ❖ Durkheim, Émile. 1985. *La división del trabajo social*. Bogotá: Editorial

Planeta-De Agostini.

- ❖ Ewen, Estwart. 1991. *Todas las imágenes del consumismo*. México: Ediciones Grijalbo.
- ❖ Gené, Marcela. 2007. *Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940)*. Revista de Ciencias Sociales, Año 3, No. 25. DAIA, Nov.
- ❖ Lomnitz, Claudio. 2005. *Death and the idea of Mexico*. Nueva York: Zone Books.
- ❖ Morin, Edgar. 1994. *El hombre y la muerte*. Buenos Aires: Editorial Kairós.
- ❖ Morrison, Jim. 2001. *Poemas. "Las nuevas criaturas. Los señores"*. España: Editorial Fundamentos.
- ❖ Pizarnik, Alejandra. *La Condesa Sangrienta*. ediciones www.elortiba.org
- ❖ Rolnik, Suely. *Furor de Archivo*. Tomado de la Revista virtual Estudios Visuales: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- ❖ Simmel, George. 1939. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Argentina: Espasa- Calpe. S.A.
- ❖ Simmel, Georg. 1986. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura. Las grandes Urbes y la vida del espíritu*. Barcelona. Ediciones Península.
- ❖ Séjourné, Laurette. 1957. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México: Fondo de cultura económica.
- ❖ Serge, André. 2000. *La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. Barcelona: Siglo XXI Editores.

- ❖ Soca, Ricardo. 2010. *La fascinante historia de las palabras*. Bogotá: Rey Naranjo.
- ❖ Sontag, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- ❖ Thomas, Louis-Vincent. 1983. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- ❖ Watson, Peter. 2006. *Ideas: historia intelectual de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- ❖ Wilde, Oscar. 1947. *Teatro, ensayos, poemas*. Madrid: Taller de E. Sánchez Leal.