



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUÉL RAMOS MAGAÑA"

TESIS

***"ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES COMO ARTEFACTOS DE
IMAGINAR. UN POSICIONAMIENTO CRÍTICO DE LA
MIRADA"***

Licenciado en Filosofía

Autor: Miguel Ángel Castillo Archundia

Asesora de tesis:
Gabriela Barragán Campos

Morelia, Michoacán, México Febrero del 2017

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Las imágenes como artefactos y sus usos.....	11
1.1. El ciborg y las prótesis.....	11
1.2. La imagen como artefacto de imaginar.....	17
1.2.1 Artefactos y materialidad.....	17
1.2.2 Las imágenes como artefactos.....	19
Capítulo 2. Las imágenes como trampantojo: La ilusión como condición.....	39
2.1. El trampantojo, la atención, el uso general de la ilusión y del mostramiento.....	43
2.1.1. La atención como mercancía y la atención como poder.....	47
2.1.2 El ilusionismo generalizado.....	56
2.2. La reproductibilidad técnica de la imagen: la fotografía como artefacto de imaginar/ la fotografía como trampantojo.....	60
2.2.1. De la pintura a la fotografía: la imagen en la era de la reproductibilidad.....	64
2.2.2. Del arte profano al trampantojo.....	69

2.3. El panóptico Foucaultiano como trampantojo. La vista como artefacto y la imagen como condición.....	81
2.3.1 El panóptico: dialéctica entre la mirada, la imagen y la mente.....	83
Capítulo 3. El ocularcentrismo occidental y los artefactos de imaginar. Diálogo entre Fernando Broncano y Martin Jay.....	90
3.1 El ocularcentrismo occidental. El imperio de la imagen en los medios y en la sociedad.....	97
3.2 Una racionalidad acrítica visual occidentalizada. Lo visual como artefacto de poder.....	101
3.2.1. El imaginario colectivo: las imágenes en su gestación.....	102
3. 3 La condición del vidente invidente: Una mirada ciega al poder de las imágenes.....	111
Conclusiones.....	121
Bibliografía.....	131
Anexos.....	133

RESUMEN

El presente trabajo de tesis busca esclarecer, analizar y postularse críticamente en torno a las relaciones que se dan frecuentemente el ser humano y las imágenes en tanto que artefactos de imaginar. Las imágenes en su abundante oferta en las sociedades contemporáneas juegan un papel imprescindible en las formas de relacionarse en la actualidad, es por ello que un análisis serio, crítico y ético se hace imprescindible. En las sociedades contemporáneas existe una compleja relación donde los medios de tales relaciones son las imágenes, las imágenes en tanto que artefactos que se desenvuelven, se crean y se empoderan en las relaciones humanas.

Atendiendo a la complejidad del problema y por delimitar el problema el trabajo se divide en tres capítulos, el primero busca establecer el marco conceptual desde el que parte el análisis cuya base conceptual será la idea de *las imágenes como artefactos de imaginar* propuesta por Fernando Broncano. En el segundo capítulo pasando por el análisis de la figura del *trampantojo* como una de las formas del usufructo y perversión de la imagen como artefacto de imaginar, analizando formas de producción y distribución de la imagen como la fotografía, el fotoperiodismo, la mercadotecnia, el panoptismo foucaultiano, siendo todas estas formas del uso de las imágenes como trampantojo. En el tercer capítulo se buscará establecer y enriquecer la relación de análisis de Broncano con las problemáticas abordadas y reconstruidas por Martin Jay en su libro *Ojos abatidos: La denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX*. Estableciendo vínculos entre ambos pensamientos a la vez que se analizan momentos históricos de la compleja relación que se establece entre la imagen como artefacto de imaginar y *la mirada* que la recibe, que la empodera. Como parte final de la investigación se buscara, a partir del análisis, el establecimiento de propuestas, de *contrafuegos*, que se posicionan ante los usos violentos, ventajosos y perversos de las imágenes.

Palabras clave: *Imagen como artefacto de imaginar, Trampantojo, Mirada, Fotografía, Contrafuego.*

ABSTRACT

The present work of thesis seeks to clarify, analyze and postulate critically around the relationships that frequently occur the human being and the images as artifacts to imagine. The images in their abundant offer in contemporary societies play an essential role in the ways of relating today, that is why a serious, critical and ethical analysis becomes essential. In contemporary societies there is a complex relationship where the means of such relations are images, images as artifacts that develop, are created and are empowered in human relationships.

Given the complexity of the problem and to delimit the problem, the paper is divided into three chapters, the first one seeks to establish the conceptual framework from which part of the analysis whose conceptual basis will be the idea of *images as artifacts to imagine* proposed by Fernando Broncano. In the second chapter, through the analysis of the *trompe l'oeil* figure as one of the forms of usufruct and perversion of the image as an artifact of imagining, analyzing forms of production and distribution of the image such as photography, photojournalism, marketing, Foucaultian panopticism, all these forms of the use of images as *trompe-l'oeil*. The third chapter will seek to establish and enrich the relationship of analysis of Broncano with the problems dealt with and reconstructed by Martin Jay in his book *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Establishing links between both thoughts while analyzing historical moments of the complex relationship that is established between the image as an artifact of imagining and the gaze that receives it, which empowers it. As a final part of the research, the analysis of the proposals will be based on the proposal of counter-fire, which is based on the violent, advantageous and perverse uses of images

Key Words: *Images as artifacts to imagine, Trompe l'oeil, Gaze, Photography Firewalls.*

El objetivo de estos escritos es ganar adeptos para la causa de los escépticos.

Fontcuberta, J. p. 15

Introducción

Si se abre cualquier libro dedicado al estudio de las imágenes no es difícil encontrar en las primeras líneas la afirmación de que vivimos en un mundo inundado de imágenes y que por ello se hace necesario un análisis crítico en torno al tema. También es común encontrar que la imagen tiene un poder especial o poco usual en sí; o que desde la invención de la imprenta o la fotografía se ejerce con más vertiginosidad ese poder al poder ser distribuido más ampliamente gracias a su reproducción. Y por ello, tampoco faltan las declaraciones de que vivimos en una cultura *ocularcéntrica*.

Estas afirmaciones no son erradas en algún sentido, pero hace falta desarrollar las razones bajo las cuales cobran significado, y es ello lo que pretendo analizar en el siguiente trabajo. Pretendo clarificar dichas afirmaciones desde un concepto de imagen específico y con una postura crítica respecto a las mismas, tomando en cuenta que todas ellas bajo determinadas formas o aplicaciones pueden llegar a convertirse en dogmatismos a la hora de abordar el tema de las imágenes en términos generales.

Así, en un primer momento valiéndome de la idea de Fernando Broncano que presenta en su libro *La melancolía de ciborg* en donde sostiene que las *imágenes*

son artefactos, los artefactos son líneas que dirigen, actualizan y configuran la vida humana y su historia pero que a su vez dependen directamente del estar humano. Las imágenes son específicamente artefactos culturales, entre otros. Artefactos que históricamente han formado parte del complejo artefactual en el cuál se desenvuelve el ser humano. Abordaré la manera en que el ser humano, en su devenir histórico ha sido creador de artefactos, tanto materiales como culturales provocando una relación compleja entre el humano y sus creaciones. Provocando una serie de relaciones entre artefactos con los artefactos mismos, y entre creadores con artefactos. Siendo a su vez una relación de influencia continua que fluye hacia ambos lados, es decir; el creador es modificado por sus creaciones mientras que las creaciones siguen siendo modificadas por su creador.

De entre los artefactos culturales que nos presenta Broncano nos habla de una gama amplia, de entre los más influyentes está el lenguaje, la escritura, las religiones, y las imágenes. Este último artefacto es el que nos va a ocupar tiempo en el desarrollo de la investigación. Y más específicamente *la imagen como un artefacto de imaginar*.

Cuando Broncano habla de artefactos de imaginar en general se entiende que las imágenes son una serie de artefactos culturales en un soporte material mediante los cuales se puede acceder a las mentes de las personas para provocar determinadas acciones, reacciones, pensamientos. En general, cualquier imagen que sea utilizada para provocar algo, ya ha cumplido el cometido del artefacto: entrar en la mente de las personas.

Como todo artefacto las imágenes no poseen fines ni medios únicos, ni funcionamientos o relaciones univocas. Más bien se trata de una complejidad de relaciones, usos y formas; es en este sentido donde aventuro un análisis de las diferentes formas y medios en las que se puede usar, han sido y son usadas las imágenes como artefactos de imaginar. De entre estos usos los hay de los más variables y aparentemente divergentes entre sí, y sin embargo siempre coincidiendo en las formas, de entre las cuales podremos encontrar aquellas las que el mismo Broncano llama perversiones, imágenes que en su uso analizaremos bajo la figura del *trampantojo*.

Es en el margen de comprensión tan amplio de esta idea que pueden leerse tanto en retrospectiva como en actualidad diferentes usos de las imágenes, y en una amplitud de manifestaciones también muy abierta. Dentro de estos usos de la imagen se puede pensar en la aparentemente sencilla acción de hacer de sí mismo una imagen, una que busque mediante determinados artificios (o no) ser visto y provocar algo en quien mira. Acción propia de contraculturas, de tribus urbanas, de religiones, de individuos.

Desde la pintura, la escultura, el retrato, el orden arquitectónico y la urbanización se puede hablar de un uso de las imágenes como artefactos para provocar efectos, ya sea en la búsqueda de generar una imagen de adoración, de respeto, de magnificencia, de enseñanza o en la búsqueda de un mejor control social dotado desde lo visual. La imagen ha encontrado una posición privilegiada en las estructuras de poder generando efectos en quienes la poseen y quienes la miran.

En esta dirección retomo a Martin Jay en su libro *Ojos abatidos: la denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX*, donde presenta una nutrida fuente de ejemplos de la imagen como artefacto de imaginar. Pero además una nutrida fuente de reflexiones en torno a la imagen y en torno a la dialéctica complementaria que existe entre la imagen y la vista. Trayéndonos en su libro un repaso histórico por la historia del *ocularcentrismo* en occidente, globalmente la obra de Jay busca mostrar detalladamente la crítica que se realizó en la Francia del siglo XX hacia la vista, la visión, la mirada y en general al ojo.

En un segundo momento procuraré seguir con el análisis de las imágenes como artefactos de imaginar, pero digamos, en su vía negativa, en su momento negativo. Cuyo emblema será la idea del *trampantojo*, que es una forma de manipulación de mentes por medio de la imagen, como es el caso del ilusionismo que nos lleva a no saber distinguir la ilusión de la realidad. La imagen como artefacto ha sido usada de trampantojo llevando a un estado general de manipulación dirigido de diversas formas. En este momento de la investigación traeré ejemplos sobre estas formas y sus usos, tanto históricos como contemporáneos. Es importante decir que el trampantojo para Broncano es una ruptura del contrato del creador con el espectador, pues la ilusión debe invitar a la interrogación y no debe ser una vía de acceso inmediato al engaño que se ignora. En el ilusionismo deben ser discernidos sus trucos, pues es un juego, un contrato. El ilusionismo que hace eso falso es “la perversión de la imaginación”.¹

¹ Fernando Broncano, “Cap. 3 Artefactos de Imaginar” en *La melancolía del ciborg* (España, Ed. Herder, 2009) p. 96

El trampantojo constituye una gama amplia de formas de ilusionismo negativo que hace que no se pueda distinguir la realidad de la ilusión, por ejemplo: en la venta en el mercado de imágenes, donde sensaciones, relaciones y disposiciones, son unidas a un producto ajeno que no puede ser ni ofrecer esas posibilidades de existencia (muy usual en el mercadeo en general). Como un ejemplo de ese uso de las imágenes podemos pensar en una empresa que se dedica a la venta de desodorantes femeninos, en cuya publicidad aparecen, en primera instancia, actrices o modelos de cualidades físicas estereotípicamente bellas, que además aparecen como personas felices, exitosas, atractivas para los hombres y una seguidilla de cualidades valiosas y bien aceptadas, además de perseguidas socialmente. Todo ello generando un aura, un ambiente de éxito, de felicidad, de bienestar en torno a un producto que ni de lejos puede brindar por sí esta posibilidad, es decir, se ofrece bajo una retórica visual y discursiva un engaño lleno de falsas relaciones, esto es una forma de trampantojo.

También se puede entender el trampantojo como la ilusión de vigilancia con efectos de control psicológico derivados del *saberse hechos imagen*, es decir; del saberse observados por el otro. En esta forma, cuando el vigilante tiene mi imagen tiene poder completo sobre mí. Entran aquí ejemplos como: el panóptico foucaultiano, o las fábricas de imaginarios y estereotipos perpetuados por las imágenes normalizantes omnipresentes en el cine, revistas, telenovelas (en general en la televisión), periódicos y toda clase de publicidad. Un ejemplo de esto último se encentra rápidamente en los estereotipos de belleza femenina o masculina cuya constante aparición en diversos medios de información y entretenimiento abona a

la aceptación, establecimiento y perpetuación de los mismos en una sociedad, y en un segundo momento puede llevar a la exclusión, incluso a la violencia de quienes no forman o no pueden (o no quieren) formar parte de estos estereotipos.

Por ello, con Walter Benjamin y su texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* encontramos un factor importante en este movimiento y uso de las imágenes como artefacto de imaginar y como trampantojo. La era de la reproductibilidad técnica de las imágenes marca pauta para un cambio de uso de las imágenes, no sin abandonar los usos anteriores, pero sí ampliándose a usos más diversos y con una distribución más amplia. El invento del *daguerrotipo*² para Benjamin supuso el cambio de la obra de arte aurática como la pintura, a la obra de arte profana como la fotografía. La idea de arte profano es central, ya que es por principio un arte revolucionario. Para el autor estas obras primariamente y gracias a sus características reproductivas podían ser democratizadas provocando acciones en las masas y a su vez generando cambios políticos.

Es así como el análisis de Benjamin no es por nada ingenuo, al contrario, tuvo clara conciencia de los usos de las imágenes con diversos fines y su posibilidad de cambiar mentes, de enseñar, de pacificar, de dogmatizar incluso. Sin embargo, su lucidez en torno al potencial de las imágenes en las masas no fluyó por la vía “positiva” sino que más bien el uso del arte profano tendió a la pacificación de las

² El daguerrotipo es, en términos muy superficiales, el primer tipo de fotografía consolidado como tal. La fotografía fue inventada por Nicéphore Niepce, sin embargo su trabajo no le fue reconocido en vida y tampoco alcanzó un claro perfeccionamiento. Fue con Louis Daguerre, al hombre al que se le debe el término, quien fue el que perfeccionó el invento de Nicéphore Niépce y lo introdujo en el mercado. [Giséle Freund, en, *La fotografía como documento social*, (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983) pp. 26-29]

masas, a la dominación, al engaño, al espectáculo, generando más que comunidades conocedoras y revolucionarias hizo grupos estatizados, reaccionarios, consumistas y altamente escindidos.

La idea de fotografía que nos presenta Benjamin estuvo y está en una posición privilegiada como artefacto de imaginar en tanto a su aparente objetividad. La fotografía tiene más claramente marcado el poder de acceder a las personas y de provocarles algo (sea lo que sea) por su aparente vínculo inapelable con la realidad. Y siguiendo a Fontcuberta, es por ello que una fotografía puede causar claramente más revuelo que una pintura, pues la una tiene el carácter de objetividad mientras que la otra lo tiene de subjetividad. Sin embargo, dentro de su misma aparente objetividad está bien clara la posibilidad de manipulación, de orientación, de construcción de discursos a partir de ella y por consiguiente de presentar esa construcción discursiva como una realidad objetiva, engañosamente.

Entonces, la fotografía tiene claramente el potencial de ser un artefacto de imaginar con búsquedas emancipadoras tanto como potencial tiene en su uso de trampantojo. Este arte profano fue aprovechado bajo los más diversos usos. Defendiendo las más contradictorias o variadas banderas en su posibilidad de interpretación y construcción de discursos. Por un lado está la fotografía que se envuelve en un discurso de justicia y de demanda política como las resultantes de la labor que hizo Sebastião Salgado fotografiando poblaciones enteras segregadas en África por conflictos políticos, poblaciones que vivieron en refugios improvisados donde se moría de hambre, de frío, por espacios poco salubres; Esto en contraste

con, por ejemplo, la fotografía de moda que persigue fines completamente divergentes y más encaminados a la promoción comercial.

Regresando a la imagen como trampantojo encontraremos en Foucault con su *panoptismo*, los elementos a los que venimos recurriendo: usos de cambio, forma, orientación, manipulación de mentes por medio de la imagen, que en el caso del panóptico se trata de un instrumento o artefacto de control y ordenamiento que entra por la vista y por la conciencia de ser visto, es decir, de ser una imagen para el otro. Tal es el funcionamiento del panóptico foucaultiano, que es un artefacto cuyo flujo de poder es la mirada, la posibilidad de hacer del otro una imagen; al tiempo que se le priva al otro del poder de la mirada sobre el vigilante, generando una sensación de constante vigilancia que controla las acciones del vigilado.

Entonces el uso del panóptico no se escapa ni del análisis del uso de las imágenes como artefactos de imaginar, ni del uso del mismo como trampantojo. Siendo una forma de ordenamiento y de control por medio de la vista y de la mente, además de una actual y amplia distribución no sólo mediante las estructuras arquitectónicas del primer panóptico aplicado a escuelas, fábricas, manicomios y reclusorios, sino a la sociedad en general.

Finalmente, la última parte versará sobre algunos momentos de la historia que nos traza Martin Jay en *Ojos abatidos*, volteando a mirar la importante complementación que se da entre el análisis de Martin Jay de la vista y el análisis de Fernando Broncano sobre la imagen como artefacto de imaginar y manipular. Donde el análisis de ambos autores nos permite encontrar una importante complementación de ideas y aspectos a trabajar. Por un lado, Broncano evoca más fuertemente sus

reflexiones al análisis de la imagen como un artefacto cultural que configura y es configurado por y en el estar humano, mientras deja de lado un análisis más sesudo de la vista humana como complemento necesario en la posibilidad de las imágenes como artefactos de imaginar. Cosa que a Martin Jay le lleva todo el análisis y reconstrucción histórica en su libro *Ojos abatidos: la denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX*.

Ello por un lado, sin embargo desde el otro polo Martin Jay hace en su libro un trazo de la historia intelectual del ocularcentrismo en occidente, pasando por filosofía y mitología griega, edad media, ilustración, hasta culminar en la Francia del siglo XX y los ataques frontales de sus autores en la búsqueda de la denigración de la mirada que gozaba de un lugar privilegiado en la Europa de ese tiempo; a donde apunta esto es a que Martin Jay justamente no sostiene claramente una postura con respecto a su análisis, sino que más bien se contenta con esta excelente historia que carece de posición propia, ya que no toma parte, la postura la deja a otros. Por eso en Jay encontramos una excelente fuente de ejemplos sobre la imagen y sus usos, y también encontramos el desarrollo del complemento necesario que es la vista con respecto de la imagen.

La posibilidad de tomar parte aprovechando el análisis que hace Jay en complemento del análisis de Broncano, nos lleva a la imagen como artefacto de imaginar, ligada a su condición necesaria que es la mirada, mirada que tampoco será nunca ingenua, neutral o meramente mecánica. Si desde Fernando Broncano las imágenes son trozos de cerebros humanos puestos a la vista, desde Martin Jay se puede decir que las miradas son el resto de esos cerebros humanos que no se

pusieron a la vista de otros con las imágenes y que a la vez que las reciben las reconstruyen, las resignifican, las interpretan y por supuesto les otorgan el poder que puede la imagen ejercer sobre lo humano. La mirada empodera a la imagen.

En esta línea mis conclusiones retomaran las posibilidades de hacer frente, de a poco, a las vías violentas, enajenantes, manipuladoras e injustas que pueden erigir y defender las imágenes bajo determinados discursos. Estas formas de hacer frente han de ser por ambas vías. Por el lado de las imágenes está la defensa con contrafuegos que por medio de las imágenes hacen crítica directa a las formas ventajosas, ilegítimas, injustas o violentas del uso de las imágenes como las que he mencionado brevemente, y se pueden mover en diversas vías. Es la creación y el uso de las imágenes como artefactos de imaginar, pero ahora erigiendo discursos que tengan primero una orientación crítica pero además un posicionamiento ético que tenga siempre en vista una postura de justicia social y política.

En la segunda vía o contrafuego, que usa como medio el primer contrafuego, está el trabajo en un cambio de mirada. Está la apuesta por la posibilidad de que se ejerza un posicionamiento crítico de la mirada ante las imágenes que se encuentra. Es una posibilidad de buscar hacer tambalear al trampantojo no desmontándolo materialmente, sino desmontándolo discursivamente desde la mirada que, en lugar de ser la ruta de acceso a la manipulación y el engaño, sirva a fines ajenos. Sea la mirada que se posiciona escépticamente ante aquello que mira, que en lugar de ser debilidad se vuelve fortaleza. Que a su vez permita la explotación del potencial no negativo de las imágenes.

*“El desarrollo de la filosofía occidental no puede comprenderse,
digámoslo una vez más,
sin atender a su habitual dependencia de metáforas visuales
/de uno u otro tipo.
(...) no se puede negar que los apuntalamientos ocularcéntricos de nuestra
tradición filosófica han sido constantes.”³*

Cap.1. Las imágenes como artefactos y sus usos

1.1 El ciborg y la prótesis

En el libro del filósofo español Fernando Broncano *La melancolía del ciborg*, nos presenta la figura del ser humano como un ser fronterizo, como un ser que carece de equilibrio y de definición clara, un ser que se constituyó por prótesis y que ahora juegan un papel esencial en la composición de ese ser humano fronterizo. La mejor metáfora que encontró para describir este ser sin clara definición es la del *ciborg*. Sobre ello nos dice

“Los seres humanos no están inacabados, al contrario, sus técnicas, sus prótesis, los contextos de artefactos en los que evolucionaron sus ancestros homínidos les constituyeron como especie: no necesitan la técnica para completarse, son un

³ Martin Jay, “La crisis del antiguo régimen escópico: de los impresionistas a Bergson” en, *Ojos abatidos. La denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX*. (España, Ed. Akal, 1993) p. 144.

producto de la técnica. Son, fueron, somos lo que llamaré ciborgs, seres hechos de materiales orgánicos y productos técnicos como el barro, la escritura, el fuego.”⁴

En principio la figura del ser humano como ciborg es interesante por la constitución tanto biológica⁵ como técnica. Técnica que históricamente ha modificado e intermediado la relación que el humano tiene con su entorno. Artefactos que mientras el humano ha hecho suyos, ellos mismos han condicionado al humano paulatinamente.

El ser humano se nos aparece como un ser protésico, como un ser que se encuentra entre lo orgánico y entre lo mecánico, pero además entre las prótesis, que no todas son de orden mecánico o maquínico, se encuentran prótesis culturales como el lenguaje. Desde la propuesta de Broncano

“las prótesis que conforman el cuerpo ciborg no solamente restauran funciones orgánicas dañadas como ocurre con las gafas, los audífonos, las extremidades ortopédicas, los marcapasos y las rótulas artificiales: son también a veces creadoras de funciones vitales. Así el vestido, el calzado, la vivienda, la cocina, los animales domésticos (...) los lenguajes escritos, las instituciones sociales, los códigos y las normas, las religiones y los rituales, el arte. Son artefactos que inducen transformaciones en el espacio de posibilidades, que comienzan como intrusión

⁴ Fernando Broncano, “Ciborgs, entre otros seres de la frontera” en, *La melancolía del Ciborg*, (España, Ed. Herder, 2009) Pp. 19-20

⁵ Siendo esta parte biológica toda la configuración material orgánica con la que nace y crece de forma original un ser humano. Diferente de todas las incorporaciones técnicas o protésicas que puede hacer suyas un ser humano.

pero que más tarde transforman las trayectorias de acciones y planes futuros de esos seres.”⁶

En este sentido, las prótesis son creaciones humanas pero que al paso del tiempo fueron condicionando la manera en que el ser humano se constituyó en su historia. Se puede pensar en algunas prótesis ahora comunes en el estar humano como el lenguaje, el arte o la máquina. Todas fueron definitivas para la sociedad como la conocemos pero que un tiempo no estuvieron. Siendo grandísimos elementos que modificaron increíblemente el curso de la historia humana. Todos ellos creados y asumidos como prótesis, algunas culturales otras materiales, pero todas como partes que primero fueron extrañas y luego se integraron al ser humano, al ser ciborg.

Las prótesis al tiempo que configuran una nueva forma de ser que siempre deviene en función del tiempo y de los nuevos artefactos humanos, también son creadoras de seres desterrados, seres exiliados de lo que una vez fue el humano vacío de prótesis en sus variadas acepciones: supletorias que son las que restauran funciones dañadas, las ampliativas que son las que en lugar de restaurar funciones crean nuevas, y las prótesis culturales que son sistemas de signos y símbolos que transforman el modo de pensar de las personas, entre estas últimas está como se dijo: el lenguaje, la escritura y la matemática. Las prótesis culturales crearon diferentes formas en las que los humanos accedieron a una concepción de la realidad diferente a concepciones anteriores, distintos accesos que configuraron

⁶ Broncano, *La melancolía del ciborg*, p. 20-1

una realidad distinta, pues se pudo conocer lo desconocido porque no estaba dentro de los márgenes de lo existente antes de las prótesis culturales.⁷

De entre las prótesis que son resultado de las prótesis culturales y avance en la creación de prótesis técnicas, las prótesis de imágenes creadas a través de la pintura, fotografía, cine, televisión y los medios digitales, son en las que más atención presta Broncano porque transforman la manera de ser y no sólo la de estar. Sobre de estas imágenes volveremos más adelante para darles un tratamiento más detallado. Por ahora hay que tener presente que éstas, cambian las formas de concepción de la realidad y a su vez las formas en la que se miran y entienden las cosas las cosas. Lo que en un tiempo pareció inconcebible se vuelve normal a la vista, se vuelve parte de la normalidad o del paisaje social urbano, ya sean estos avances tecnológicos, cambios como edificios, medios de transporte, artefactos de comunicación o formas de presentarse en los espacios públicos, vestimenta, tatuajes, peinados⁸. Todos estos últimos como parte del uso del poder de las imágenes en sí mismos.

Digamos pues, que las prótesis en el sentido en el que las entiende Broncano son un exilio a todo lo que podríamos llamar orígenes de la identidad del ser humano, a la patria, la familia, la infancia, son construcciones hechas sobre un suelo de hábitos y de las cuales posteriormente son expulsados los seres protésicos. Son expulsados ellos mismos en esa adaptación a nuevas construcciones protésicas que llevan al ser humano fuera de esas raíces construidas, el ciborg se encuentra imposibilitado

⁷ Ibidem. p. 21

⁸ Ibid. p. 22-7

para entrar en ese mundo anterior y cuando regresa ya no lo reconoce como suyo, se encuentra condicionado y sujeto a su nuevo estado protésico. Su nuevo estado de destierro, de ser fronterizo, su mundo, no es ya el mundo que fue, se transformó en otro mundo, y seguirá transformándose en otros mundos.

Ese estado de desarraigo provoca en el ser humano un estado melancólico, un estado en el que se mira a un mundo que no se puede volver, se mira al mundo que ya no puede ser su mundo, uno del que ya no pueden tener identidad, ya no se pueden identificar con ese mundo porque ya no es parte de él, ya no puede regresar, su modificación protésica se lo impide. Y la extrañeza que siente con ese nuevo mundo sin vuelta es su melancolía.

“La melancolía es un estado característico de la modernidad cultural, de una época que se pensó a sí misma como exilio y ruptura con lo no moderno, con la tradición (...) Los ciborgs viven en la frontera, un lugar de metamorfosis continua, de diversidad de lenguas y gentes, un lugar de huida”.⁹

Los ciborgs son también los que se alejan del estado pasado, se alejan porque en su relación y reconfiguración con las prótesis se vuelven ajenos al estado anterior, se vuelven extraños sin darse clara cuenta de cómo, son los que deciden exiliarse en el momento en que se identifican con algo que no es su estado anterior. El ciborg también ha de renegar de la etiqueta de humano porque esa, como cualquier otra etiqueta ha servido para distinguirse de otros, para violentar a otros que no cumplen las características que el adjetivo llama como propias. Para dominar y destruir a los

⁹ Ibid. P. 25

bárbaros se inventaron los humanos, para poder contrastarse de otros humanos no reconocidos como humanos. Es cuando la categoría de humano se vuelve violenta y sirve a una jerarquía deshumanizante que ataca a lo que ella misma define como no humano. Entonces el ciborg ya no comulga con ello, huye del humanismo como de otras etiquetas de identidad, ahora el ciborg no es más que eso, el ser de la frontera que no se define en términos claros, precisos, sino que se define sólo por su estado de indefinición, de inestabilidad, de desterrado.

La forma del ciborg como metáfora desde Broncano pertenece a una serie de figuras que entienden las dicotomías como la de lo natural y lo artificial como dañinas y pretenden paliar tales daños¹⁰. Todas esas formas son un llamado a entenderse como seres fronterizos, lo fronterizo “como una forma de existir, como manera de estar en el mundo definido por la no pertenencia, la transgresión de las categorías, el rechazo de las banderas y las fronteras”¹¹. Donde todo ciborg se identifica con todo desprotegido, discriminado, violentado por la normalidad y por las etiquetas de identidad homogénea. El ciborg en su bestialidad híbrida es emblema y metáfora de los otros que bajo su condición orgánica o social son despreciados por la norma; el emigrante, el indio, el salvaje, el negro, la mujer, el incapacitado, entre otros tantos ejemplos que abundan en nuestra cultura.

La reconstrucción sobre el ciborg desde Fernando Broncano es en nuestra reflexión una idea que constituye el marco conceptual para abordar la idea de la imagen como

¹⁰ Un ejemplo de ello la podemos encontrar en el filme *I.A.* (2001) (Al español *Inteligencia Artificial*) del director Steven Spielberg con la distinción entre lo *Meca* (mecánico) y lo *Orga* (orgánico) donde tal dicotomía provoca una cacería de los seres Mecánicos.

¹¹ Broncano, *La melancolía del Ciborg*, p. 42

artefacto de imaginar, ya que este ser fronterizo interactúa con esos artefactos que construyen a través de la imagen los temas que nos han de ocupar en los momentos siguientes de la investigación.

1.2 La imagen como artefacto de imaginar.

1.2.1 Artefactos y materialidad.

Para que la idea del artefacto cobre fuerza en el argumento de Broncano primero él prepara el terreno, el terreno es la cultura y su entendimiento como una cultura material es el preparado que teje Broncano para que la idea del artefacto en su base material sea poderosa en su trabajo. Entonces la cultura se nos presenta como el conjunto de los arreglos causales que crean los espacios de posibilidad en los que habitan los humanos, y como los espacios de posibilidad se presentan únicamente en la materialidad, la cultura es material, o al menos primordialmente material.

“La especie humana evolucionó transformando el medio mediante artefactos, creando un medio artificial con el que coevolucionó al compás de ese medio material conformado por complejos de relaciones sociales, técnicas y artefactos que modelaron las presiones evolutivas y seleccionaron las características propiamente humanas: el lenguaje, la técnica, la moralidad, la estética, la agencia racional.”¹²

Esa cultura siempre está en devenir entre la interferencia objetiva y la subjetiva, siendo estas afectadas mutuamente hasta que se configura un andamiaje cultural basado en ambas intervenciones, pero que como principio de posibilidad tiene la

¹² Ibídem. p. 49

materialidad¹³. La consecuencia de lo anterior es el alejamiento de la concepción de cultura como pura información que se transmite en un espacio más bien intelectual o conceptual, concentrándose en su base material.

Sobre lo entendido nos dice Broncano:

“La idea de cultura como conjunto de posibilidades prácticas nos permitirá aproximarnos a la idea de artefacto desde la perspectiva de las posibilidades prácticas determinadas por (y determinantes de) las capacidades humanas. Los artefactos constituyen los portadores de los espacios de posibilidad que los humanos crean”.¹⁴

De tal manera, los artefactos son líneas que dirigen, actualizan y configuran la vida humana y la historia humana pero que a su vez dependen directamente del estar humano. Entonces no podemos hablar de artefactos sin humanos ni siquiera hablar de artefactos sin contexto, es decir, aisladamente y en una monofuncionalidad. Broncano tampoco pretende defender la idea de que los artefactos poseen un poder esencial o una capacidad intrínseca que los haga formar parte de ese andamiaje cultural humano, sino que para él los artefactos poseen propiedades técnicas sólo en el contexto de redes de artefactos y de prácticas humanas.

El quitar la interpretación esencial de la idea del artefacto y evocarse más a un entendimiento contextualista del mismo, será de vital importancia en nuestro desarrollo y entendimiento de la imagen. Si bien entre las condiciones materiales o de composición de los artefactos está la posibilidad de adquirir algún sentido, no es

¹³ Ibíd. p. 50-3

¹⁴ Ibíd. P. 55

algo que exista únicamente en ellos y nunca independiente de la intervención y participación del humano.¹⁵

Desde otra dimensión del mismo tema, Broncano nos dice que si bien es aceptado que los artefactos sólo son tales en relaciones de artefactos y con la presencia humana. También nos dice que no hay una forma unívoca en la que los artefactos y los humanos establecen relaciones. Hay una común lectura o interpretación de los artefactos como herramientas de las que se hace uso o con las que se relaciona básicamente para trabajo. Pero el trabajo no es la única mediación que existe entre el humano y el artefacto, ni el trabajo es esencial al artefacto. Las posibilidades de relacionarse con el artefacto aparecen a través de una amplia gama de relaciones de acoplamiento y de complementación donde el trabajo es sólo una alternativa que se despliega. Los artefactos, entonces, no tienen naturaleza, no hay nada inherente a ellos como quien habla de la naturaleza de las plantas o del animal. Los artefactos tienen historia y relaciones con su espacio y otros seres. En ese sentido los artefactos se vuelven contingentes, pues su ser se determina por su materialidad, su relacionalidad y su momento histórico.¹⁶

1.2.2 Las imágenes como artefactos.

Los ciborgs convierten cosas en imágenes, y posteriormente desea ser una imagen. Las imágenes que forja el ciborg son extraídas de la realidad y posteriormente

¹⁵ Ibíd. P. 62

¹⁶ Ibíd. Pp. 68-9

adquieren significados propios que atraen al propio ciborg, le atraen causándole temor o causándole deseo; de esas formas de acercarse a la imagen creada se generan dos posturas claras y muy fuertes históricamente: la idolatría y la iconoclasia¹⁷. Las imágenes se configuran entonces, como artefactos arrancados de la realidad y de las cosas haciéndolas portadoras de sentidos, de significados, de orientaciones. Orientaciones que a la vez cobran su propio sentido para asentarse en un movimiento en una red de imágenes, como de otros artefactos, en relación constante entre ellos y entre los humanos y sus contextos.¹⁸

Esta división entre imagen y realidad se complejiza, pues si bien se puede establecer una distinción relativamente clara entre una imagen creada y entre la realidad visual, es decir, sin manipulación o sin haber sido convertida en artefacto. No es tan sencillo si se profundiza ligeramente, pues de muchos elementos de la realidad se crea una imagen sin que éstos sean alterarlos en demasía, o sin siquiera alterarlos en su estado principal. Podemos poner como ejemplo las playas del Caribe o las selvas Chiapanecas que no necesitaron pasar por una transformación material directa o invasiva para poder ser hechas imágenes. Lo que fue factor para convertir estas en imágenes fue su descubrimiento como potenciales imágenes, el reconocimiento a partir de la mirada de la facilidad con la que podrían seducir a quienes las miren. Es al trabajo intelectual que constituye estas imágenes en mayor medida que la intervención material.

¹⁷ Iconoclasia en Fernando Broncano, Iconoclastia en Martin Jay

¹⁸ Broncano, *La melancolía del Ciborg*. P. 77-8

En este sentido se puede hacer una distinción entre las formas de hacer imágenes. Una es la que a partir de la intervención material hacer de las cosas imágenes y la otra es la que a partir de la intervención intelectual, la mirada, hace de las cosas imágenes. Es difícil encontrar estas dos formas aisladas, más bien suelen encontrarse juntas. La primera forma es el paso por todo aquello que interfiera en la materialidad directa de las cosas o que la pase por un soporte técnico como lo es la fotografía; el segundo el discurso que se erige en torno a las cosas, es la mirada que se dirige a las cosas.

Es decir, es la mirada la que convierte las cosas en imágenes, sin pasar siquiera por la intervención material. Estas formas de hacer aparecer como imágenes a aquellos elementos que no tienen ninguna alteración material directa se centran en la mirada, la mirada que llena de significado las cosas que mira y hace de ellas imágenes. Estas imágenes no son alteradas en sentido estricto como sí lo es una fotografía o una pintura que se pasan por los cambios o transformaciones técnicas. Se hace de estos elementos imágenes a partir del reconocimiento de sus elementos, paisajes y exotismo como formas atractivas, se construye un discurso en torno a los elementos vírgenes y se los presenta en forma de lugares deseables. Siendo las imágenes una de las formas normales de la difusión y promoción de estos lugares. Lo que las constituyó como imágenes no fue una intervención material sino una intervención intelectual: fue la mirada humana la que hizo de determinadas cosas imágenes, y por ello decimos que las imágenes no son tales sin la mirada humana, sin la participación humana.

En esa orientación a ser imágenes los ciborgs pueblan sus contextos y sus formas de ser de imágenes, se conforman ellos mismos como imagen en un proyecto que entiende al mundo como imagen misma. Como parte del proyecto aparecen los tatuajes que hacen del cuerpo un cuerpo que está para ser visto. Siendo a la vez cuerpos y a la vez imágenes que seducen a la vista. La cultura tal y como se llenó de artefactos, también se llena de imágenes en sus relaciones humanas, movimiento que culmina con la conversión o concepción del mundo en imagen: “el ser como ser visto”¹⁹. Este mismo proyecto lleva consigo la sed de poseer al mundo completo en imágenes como lo dijo ya Susan Sontag.

La característica que marqué anteriormente de la relación del ciborg con su entorno y con la técnica de influencia en ambas vías es una característica clara de la relación del ciborg con la imagen. El ciborg crea la imagen mientras que la imagen crea, reconfigura y se adapta al ciborg en un intercambio constante y siempre en movimiento. Es una relación donde el creador comienza a ser creado por el artefacto, donde las relaciones de intercambio se vuelven importantes para ambos, se configuran y reconfiguran en una relación mutua.

Las culturas crean imágenes, nos dice Broncano, que posteriormente se convierten en su propio imaginario. Siendo ese imaginario el que un momento después será la fuente de la identidad de esa cultura y del ser cultural que es el ciborg, el ser histórico. En ese sentido podemos pensar en las identidades forjadas en una mitología creada, pero asumida posteriormente como la propia identidad, o por ejemplo la identificación de *ser como ser imagen*, donde la identidad se forja y se

¹⁹ Ibíd. P. 79

presenta en el estatus de imagen de cada persona, que puede transformarse en lo visible propio que se identifica con la imagen, lo que se mira de ese ser y lo que ese ser muestra al mundo.

En esta dirección, los artefactos, entre ellos las imágenes, rebasan la línea que las entiende como meras herramientas. En un momento influyen tan profundamente en su creador que se vuelven partes suyas, prótesis. Llegando al momento en donde el ser ya no es, si no, en relación con el artefacto. Donde estas creaciones configuraron fuertemente al creador. El momento en el que el mundo se vuelve imagen y el ser, se vuelve ser visto.

Recordemos que la imagen es una forma de artefacto, pero además es una modalidad de prótesis cultural que modifican el ser de quien se relaciona con ellas y no su estar como sí lo haría una mera herramienta. Las imágenes como prótesis responden a su vez a una amplia gama de formas culturales, técnicas y materiales como el cine, la mercadotecnia, la televisión y la fotografía.

Aquí surge un tema interesante, pues en este momento se hace importante la aclaración del tratamiento separado que le da Fernando Broncano a la *prótesis* del *artefacto*, siendo importante a su vez la pregunta acerca del ¿por qué? de esa separación. En un sentido muy directo podemos decir que la prótesis es una suerte de artefacto apelando a las analogías a la hora de ser tratadas por el autor, aunque nunca son referidas como análogas directamente. La prótesis es una suerte de artefacto dado que ambas se dan en una relación compleja y autopoietica con su creador, siendo una y otra partes afectadas y recreadas por la cooperatividad de las partes y sus relaciones con el andamiaje cultural.

Las prótesis son forjadoras de posibilidades y no sólo son restauradoras de funciones mecánicas como se puede llegar a creer. Las prótesis son formas que transforman el estado de quienes las acogen, y forman parte importante de un movimiento y una trayectoria histórica del convivir humano, del ser que se adhiere a ellas y transforma transformándose. Si bien la prótesis, es creación humana, al igual que lo es todo artefacto, llega a ser parte suya. En un momento es tan constitutiva de lo humano que no puede ser arrancada de su relación de intercambio. Todas esas relaciones son compartidas de igual manera entre la prótesis y el artefacto con la relación humana. Y al igual que el artefacto, la prótesis no es tal sin la aparición humana, nada es un motor de diésel en marte como nada es un aparato auricular sin oído.

Si bien podemos trazar algunas ligeras diferencias entre la prótesis y el artefacto que no nos serán problemáticas al momento de retomar los lugares comunes entre ambos. Las prótesis pueden como no pueden ser estrictamente materiales, mientras que el artefacto es esencialmente material, siempre responde a una realidad material que lo condiciona a un tiempo, un contexto, una funcionalidad y una forma de relacionarse con su medio; la prótesis, como el lenguaje, se puede pensar como un sistema simbólico que si bien tiene relaciones materiales no siempre ha de depender de la materialidad, como sí depende un artefacto.

Entonces podemos decir que existirían algunas modalidades de prótesis que se distancian de la materialidad, al menos en alguna medida. Sin embargo, también podemos justificar que en buen grado existe un paralelismo en los usos de la prótesis y del artefacto en la relación que estos establecen con el ser humano en

las ideas de Fernando Broncano. También de ello podemos derivar en que no es problemático trabajarlas como análogas en determinados sentidos y para tratamientos específicos, por ejemplo, al hacer el traspaso de las prótesis en modalidades también presentes en el entendimiento del artefacto. Al menos en todas las que responden a bases claramente materiales como característica del artefacto.

Ahora podemos decir que las diferentes modalidades de los artefactos (prótesis) que nos presenta Broncano, a salvedad de aquellas no materiales son como ya vimos: los supletorios que son los que restauran funciones dañadas; los ampliativos que en lugar de restaurar funciones dañadas como las anteriores crean funciones nuevas, y los culturales que son sistemas de signos y símbolos que transforman el modo de pensar de las personas. Siendo importantes estas distinciones porque de estas dependen las formas de relacionarse el humano con las prótesis, formas que no son unívocas, es decir, las relaciones humano-prótesis son formas ricas y más bien se encuentran limitadas por las capacidades creativas humanas.

Las imágenes son así, artefactos, producto de la conjugación de distintas capacidades humanas, y exclusivamente (hasta donde sabemos) sólo humanas. Es por ello mismo que las imágenes, como otro artefacto sin la presencia, orientación y acoplamiento humano es inútil. La imagen sin una mente que le proyecte, la acoja como suya, sin el deseo humano de ser imagen y de poseerlas, no es nada, el poder de las imágenes radica en la posibilidad humana de hacer de ellas artefactos. Si bien, llegan a formar parte fuerte de la constitución humana en nuestro tiempo, no podemos hablar de ninguna configuración esencial o interna de la imagen que tenga

en sí el poder que se le ha conferido. La imagen sin el humano carece de poder. Pues ese poder conferido a la imagen es ejercido exclusivamente desde lo humano y sobre lo humano.

Para el caso podemos hablar por ejemplo de las capacidades físicas de la imagen de reflejar los fotones, absorción de determinadas ondas luminosas, de la luz, la línea²⁰. Pero nada en esencia que haga de esa capacidad algo de lo cual esa materia posea por si sola la capacidad de seducción. Si bien como todo artefacto posee cualidades materiales, estas son sólo su soporte para una relación más compleja con el humano. No podemos pues hablar del poder esencial de las imágenes, podemos hablar tal vez de determinada materia visual, como muchas otras, que dadas las condiciones que tiene fue idónea para ser soporte de un poder conferido, se llenó de significado pero todo ello fue otorgado por la agencia humana y no por el mero soporte material en que radica una imagen.

Esa misma materia puede ser una mancha sin significación alguna para nadie o para nada mientras no haya presencia humana. Cuando hablamos de la presencia humana podemos hablar por ejemplo de la representación de la realidad en una imagen, tanto como podemos hablar de un proyecto complejo que por medio de las imágenes pretende provocar determinada sensación o acción sobre un sujeto o serie de sujetos; puede ser algo más. El punto es que las imágenes son y existen

²⁰ Para un análisis más profundo y más específico del tema de la imagen, sus características físicas, ópticas y la compleja relación de recepción con el ojo y su funcionamiento físico, químico y nervioso. Además de otras reflexiones con respecto a la imagen en relación con lo humano consúltese: Jacques Aumont, en *La imagen*, (España, Ed. Paidós, 1992)

con lo humano, son absolutamente de factura humana y los humanos en ese compartir también se vuelven factura de sus imágenes.

No podemos hablar de igual manera, por ejemplo, para la relación que guardan las imágenes con los animales no humanos, o mejor dicho, la no relación en tanto que imágenes. El humano se relaciona con ellas: imagina, las crea, manipula, representa, análoga cosas, las asume, las usa como fuente de información, como fuente de poder sobre los demás, como fuente de placer, mientras que para el animal no humano una imagen no es nada en sentido estricto. Este animal no humano es incapaz de tomar en cuenta las imágenes a la manera en la que aquí las concebimos. Son incapaces de encontrar una imagen como lo que es al humano: como un artefacto que forma parte de las creaciones culturales humanas. No es nada más allá de sus propiedades meramente físicas. Los animales no tienen la capacidad o la posibilidad de mirar las imágenes y separarlas de todo el entorno, de significarlas, las imágenes son para el resto de los animales no humanos invisibles²¹. Es decir, la imagen adquiere poder y se constituye como artefacto en manos del humano que se vale de esa capacidad física (soporte físico del significado) para obtener determinadas formas que sirvan de puente entre la materialidad, la significación, la vista y los que la miran que hacen de ella un artefacto.

²¹ Broncano, *La melancolía del cibrg*, p. 81

El poder de las imágenes en la cultura humana y en el estar humano se debe justo a las capacidades humanas. Y según Broncano provienen específicamente de la convergencia de dos capacidades humanas: la primera es la capacidad de ser un cerebro social, es decir, de poder relacionarse con otras personas, y más directamente de poder *manipular la mente de los otros*, que a su vez se debe a la capacidad que tiene la mente humana de entender las representaciones como representaciones; es decir, de poder discernir entre lo que llamamos realidad y lo que es una representación de la misma. La segunda capacidad es la que tenemos los humanos de *crear símbolos*, de crear objetos que en una función conjugada con la primera capacidad, su función se puede volver (se volvió) la manipulación de los otros. En un principio la capacidad de crear símbolos puede tratarse simplemente de aquellos que comunican algo, por ejemplo el estado de quien los crea o las convicciones propias, creencias, pensamientos; sin embargo las funciones más complejas son las de manipulación, las que cambian al otro a través del medio generado o modificado mediante ese símbolo. En tanto a la capacidad que las imágenes tienen, no es tan poderosa su capacidad de hacer mimesis precisa del espacio real o del espacio material que percibimos, pero para Broncano “(...) es menos importante que representen la realidad como espejos a que cumplan su función de cambiar la mente de otros.”²²

Tenemos entonces que la capacidad de representación de la realidad de las imágenes no es tan relevante cuando de artefactos complejos se piensa; tampoco en el caso de los artefactos que sirven únicamente de puente comunicativo. Los

²² Ibídem. P. 82

artefactos que para el autor son de sobrada relevancia, por su complejidad y por lo problemáticos que resultan, son los artefactos que median entre las capacidades humanas y las capacidades físicas de un medio material para lograr entrar en las mentes de los otros, logrando así una manipulación de las mismas. Esos son entonces los artefactos de imaginar que cobran relevancia.

Con lo anterior, y con lo que hemos abonado desde el inicio del capítulo podemos hacer una reconstrucción de la idea de imagen más concreta y más precisa: La imagen como todo artefacto y específicamente como artefacto cultural debe su existir y funcionar como tal a las capacidades humanas y a la presencia de un andamiaje cultural y artefactual. La imagen se ha forjado históricamente mientras forjan al humano en un movimiento de influencia compartida y de autopóiesis. La imagen en tanto que artefacto también se debe a su condición de materialidad. La imagen adquiere poder en principio por su relación establecida con los humanos, de hecho adquiere poder únicamente para los humanos, pero también por la conjugación de las capacidades y posibilidades humanas que se valieron del artefacto de la imagen como representación del mundo, pero también como medio de manipulación de otros seres humanos. En este mismo sentido el humano le da el poder a la imagen cuando en el movimiento histórico de autopóiesis le hace parte de su imaginario, de su identidad como ser humano. Las imágenes que analiza Broncano son imágenes que existen por la posibilidad de hacer presentes a otros humanos determinadas imágenes, y sabiendo que esos humanos tienen presente que las imágenes tienen poder.

Entonces, no podemos pensar a la imagen de forma sencilla, no podemos dejarla como un simple elemento cultural accesorio a la estancia humana, no se puede decir simplemente que la humanidad está lejos de toda influencia de la imagen o que a la vez la humanidad no influye en ella. No se puede entender como un mero elemento mimético ni como una pura representación de la realidad. La imagen adquiere complejidades y un fuerte poder sobre lo humano. Las imágenes son trozos de cerebro humano que impregnan las paredes de los museos, las calles y los hogares²³, las imágenes son búsquedas complejas y muy bien estructuradas en busca de cerebros humanos que la reciban, que las acojan y se dejen transformar por ellas.

Cuando la imagen se transforma en artefacto se da una objetificación de ella misma, pues es cuando se la usa para procesos prácticos, cuando se la manipula para producir algo. Es entonces cuando la imagen se agrega a la cultura material junto con otros artefactos, junto con otros elementos de la cultura material, junto con otros útiles manipulables. Entonces es donde los actos que se convierten imagen (como los televisivos, protestas, atentados terroristas, ejecuciones públicas o capturadas en video como las difundidas presuntamente por el Estado Islámico) no se realizan por la fuerza del acto mismo, sino que se realizan por la fuerza que tiene el que se conviertan en imágenes, un poder agregado al acto y además un uso muy bien direccionado de la imagen, con un auditorio específico. Es un uso de la imagen para transformar mentes. Nos dice Broncano al respecto:

²³ Ibíd. p. 84

“las acciones más significativas se realizan en ocasiones con el propósito de formar una imagen, de crear una cierta presentación. Las empresas y las instituciones crean una ‘imagen corporativa’, desarrollamos hábitos sociales en los que la imagen es determinante de la realidad personal, la gente consume ciertos bienes que le dan cierta imagen.”²⁴

Toda imagen hecha artefacto tiene detrás suyo un creador, una intención y el receptor. El poder generalmente es conferido a la imagen por el espectador; o mejor dicho, por el sujeto al que va dirigida, por el sujeto que ha de ser manipulado. La imagen ha de interferir en la realidad del sujeto que le otorga el poder, también interfiere en la realidad del creador o el sujeto que busca sea efectiva esa manipulación. Así la dinámica por ejemplo en el mercado, donde el espectador, ya sea transeúnte, televidente, es afectado por una imagen, se encuentra con una imagen que transforma su estado anterior y le orienta hacia determinadas acciones, como la compra de un producto, la adopción de un gusto, la concepción diferente de algo, su imaginario, sus creencias y deseos. El punto es que si una determinada imagen logra obtener la atención de una persona, su estado no es el mismo que si no hubiese existido tal relación. Se puede aquí preguntar acerca de si ese cambio en la mente del espectador es el cambio deseado por el creador o no, si esa búsqueda de manipulación fue efectiva o no pudo lograr el efecto esperado. Las imágenes son frágiles en su equilibrio y no siempre han de lograr el efecto que se espera logren en las mentes, no siempre puede acceder con éxito en las mentes

²⁴ Ibíd. P. 88 a

humanas. Estas formas de transformar el estado de las personas a partir de las imágenes es lo que Fernando Broncano llama el *trampantojo*. Forma que abordaremos más adelante en el desarrollo de la investigación.

Sobrados ejemplos de la importancia, la potencia y la influencia que ha cobrado la imagen en occidente los encontramos en el libro del historiador intelectual norteamericano Martin Jay, *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* donde el autor nos traza la influencia de la imagen, del ser visto y del poder de la mirada (gaze) en varios momentos de la historia intelectual occidental hasta llegar al siglo XX donde el pensamiento de algunos autores franceses se opone frontalmente al *ocularcentrismo occidental*²⁵; quienes contabilizan y demandan sus abusos y proponen formas de librarse del mismo o formas de no ejercer el poder de la mirada con tan extrema violencia. Algunos momentos que considero esenciales de esta obra de Martin Jay los abordaremos en momentos posteriores, por ahora cabe seguir ahondando en el análisis que hace de la imagen Broncano, pues esta concepción será la principal herramienta de análisis para el texto de Jay.

²⁵ La idea de ocularcentrismo occidental la extraigo del texto de Martin Jay y en su libro. El autor prefiere el concepto de ocularcentrismo en lugar de otros conceptos como oculocéntrico u ocularocéntrico. (p. 13, Introducción, nota a pie de página número siete). El entendimiento que le da a dicho concepto es, a grandes rasgos, la primacía que en una cultura, ámbito intelectual, político, social, religioso, filosófico cobró la imagen y la mirada, desde Jay más específicamente en occidente, y se volvió definitoria en muchas de sus formas, aceptaciones, imaginarios, lenguaje y en general se hizo presente en todas las manifestaciones culturales y las concepciones de la realidad.

Es importante hacer especial hincapié en que la fuerza que radica en la imagen es una conferida por las relaciones humanas, ya que al prestarle tanto poder a la imagen se puede hacer una lectura esencialista de ella misma. Debe quedar bien claro que no se trata de un poder esencial en la imagen, sino como se explicó páginas arriba: se trata de un poder conferido y que, sobre todo, no se deja llevar en su naturaleza por ninguna forma específica de ser. Desde aquí entonces realizo una crítica a lo que muchas veces se ha entendido como una naturaleza de las imágenes. Que además desemboca en esa lectura esencialista de la imagen, en un ataque frontal y muchas veces acrítico, casi religioso, hacia la imagen *per se*, y no bajo el entendimiento de que la imagen como todo artefacto se puede usar para variados fines, sin haber uno al que tienda en sí mismo que sea violento, negativo o manipulador.

Un ejemplo de ese acriticismo por principio me parece se encuentra en la vieja iconoclastia religiosa desde donde se hace una lectura de la imagen altamente negativa y se lo otorgan características de seducción corporal, sensual negativa que desde mi punto de vista son esencialistas. A este momento de esencialización de la imagen se le puede criticar, desde el argumento de la imagen como artefacto de imaginar, a esta crítica también se le puede dar fuerza retomando las ideas de Martin Jay en su ensayo “Ideología y ocularcentrismo: ¿Hay algo tras el azogue del espejo?” en el libro de ensayos *Campos de Fuerza* (1993). En este ensayo habla acerca de la crítica que en general se le ha hecho al ocularcentrismo occidental y a su vez relaciona esta crítica con las ideologías religiosas iconoclastas que atacaban (atacan) abiertamente la idolatría, con ello a la imagen y a la percepción

imaginística. En este ataque esta ideología no está dispuesta a aceptar ninguna forma de apreciación positiva, constructiva o benéfica de lo visual.

Y es en ese mismo momento del ensayo, que Jay hace una defensa de la mirada o vista como una forma, sí de dominación y de manipulación por medio de la vigilancia y del espectáculo desde determinadas orientaciones actuales que bien pueden explicar la desconfianza hacia la vista, la imagen y sus usos ya históricas, pero nos dice también que mediante la imagen (el imaginario) se puede establecer una forma de proyectar órdenes distintos y no dominantes, y además como una alternativa para quienes se encuentran en desconfianza con la palabra. Y aunque la imagen se encuentre muy abierta a la manipulación, al espectáculo y la vigilancia, también puede ser la fuente de un anhelo por algo mejor. Finalmente nos dice que el ataque acrítico hacia la imagen se puede desmontar no abrazándola o rechazándola de lleno (dado que tiene sospechas legítimas) sino que intentando establecer otros vínculos entre la ideología y lo visual más sustentables²⁶. Con una cita de Jay lo podemos ilustrar mejor: “lo que buscamos cuando criticamos las distorsiones de la ideología puede estar presente en lo que vemos en ciertas manifestaciones de la ideología misma”²⁷. Es necesario hacer un análisis profundo, detenido y sobre todo sin prejuicios de la ideología para no tacharla con el mismo dogmatismo con el que ella puede tachar a otras formas de concebir la realidad.

En esta línea, la imagen en relación con el poder que le brinda el humano, encontramos en Broncano una caracterización del iconoclasta, de él nos habla en

²⁶ Matin Jay, en, “Ideología y ocularcentrismo: ¿Hay algo tras el azogue del espejo?” en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (México, Ed. Paidós, 1993) Pp. 271-272,

²⁷ Ibídem P. 272

su tercer capítulo de *La melancolía del ciborg* “artefactos de imaginar” y nos muestra al iconoclasta como un conocedor de la imagen como artefacto:

“La iconoclasia es un reconocimiento del poder de la imagen. El iconoclasta rinde un tributo a la imagen en mayor medida que el iconólatra. El idólatra da vida a la imagen, la transforma en un ser capaz de beneficios y maleficios, le dota agencia. (...) en cierta medida es un dogmático que se ha confundido de realidad, que ha olvidado su origen humano. (...) El iconoclasta, sin embargo, sabe que las imágenes son artefactos para cambiar las mentes de otros. Sabe que su fuerza no está en la intención con la que fueron creadas, sino en su propia existencia. La fuerza de las imágenes está en que son herramientas de la imaginación.”²⁸

En mi postura a defiendiendo que el iconoclasta, específicamente en su momento religioso dogmático y a quienes influye directamente con ello, más que ser un real conocedor de la imagen como artefacto como nos dice el autor, el iconoclasta es un esencialista de la imagen. Esto por supuesto no se puede llevar a la generalización sin embargo creo que en muchos de sus momentos el iconoclasta llega a esencializar la imagen como negativa, nociva, dañina. Entonces en este caso es necesario distinguir entre el iconoclasta en su momento religioso dogmático, como le llamo, y el iconoclasta crítico. Como dice Broncano del iconólatra, creo que el iconoclasta en su primera forma perdió de vista o nunca reconoció a la imagen como un artefacto de agencia humana, y tampoco conoció las razones por las que fue creada la imagen, sino que existe un acercamiento ideológico a la imagen donde en

²⁸ Broncano, *La melancolía del ciborg*, Pp. 80-1

ella se evoca absolutamente a las provocaciones sensualistas negativas, donde la imagen está dotada del poder de la distracción o de la provocación de maleficios.

No igual podemos decir del iconoclasta que no toma la iconoclastia de forma dogmática y acrítica, también podemos hablar de él efectivamente dotado del conocimiento que le confiere Broncano, el conocimiento de la imagen como artefacto y su agencia humana, sus usos de dominación. Pero esta figura es también en alguna medida esencialista pues como lo remarca Jay, el acercamiento absolutamente negativo a la imagen es un acercamiento demasiado parcial a ella, y que por principio nos hace pensar en una fuerte influencia ideológica de la iconoclastia. Es por ello que entiendo el acercamiento iconoclasta a las imágenes sesgado por ser muy parcial en su concepción de las imágenes.

Las posiciones iconoclastas con respecto a las imágenes me parecen son equivalentes, ya que nos sirven de ilustración sobre el desprecio a los avances técnicos criminalizándolos al considerarlos nocivos en sí mismos y no considerándolos como artefactos o como herramientas que están en relación siempre sujetos al estar humano. En este sentido el temor del artefacto se aparece en las proyecciones negativas a las que se hacen en base a la desconfianza de los avances técnico-científicos como la robótica, donde se desconfía de la posibilidad de que en un futuro se puede dar la rebelión de las máquinas y la sustitución de los humanos por máquinas seguida de la propuesta de darle la espalda a los avances técnicos en búsqueda de establecer relaciones pretecnológicas, es decir, en búsqueda de un retroceso técnico como saludable para el humano.

Ejemplos de lo anterior, y también nos lo ilustra Broncano, se muestra ampliamente en el cine de ciencia ficción con filmes como *Blade Runner* (1983) *The machine* (2013) *Yo robot* (2004), *Transcendence* (2014) donde los seres maquínicos se ejercen autónomos a los humanos, y son considerados como amenazas humanas dando resultados como los movimientos sociales anti-mecánicos como los que nos presenta la película *Inteligencia Artificial* (2001), convirtiendo a lo mecánico en objeto de temor y de cacería por parte de lo humano.

En estos ejemplos de posiciones iconoclastas esencialistas, parciales e ideológicas encontramos la posición del antropólogo Giovanni Sartori²⁹, que hace una crítica de frete al mundo de la imagen y la visualidad que se inaugura con la televisión, donde nos dice que se da un retroceso en la evolución del humano conceptual o de homo sapiens al *homo videns* que por vivir en un mundo de imágenes pierde la capacidad de abstracción y pensamiento que una vez tuvo el homo sapiens, y que, como consecuencia de lo anterior la sociedad se convierte en una sociedad absolutamente dominada, teledirigida.³⁰

Con lo anterior creo reafirmar la postura escéptica que adopto con respecto al iconoclasta al considerarla afectada por determinada ideología muy parcial sobre la imagen. Y con lo mismo creo que la desconfianza a la imagen que difunde el iconoclasta no puede ser seguida a pie juntillas, pues nos llevaría a derivar nuevamente en la posición ideológica. Reforzada la postura con respecto al

²⁹ Que por cierto Broncano lo llama elitista cultural por haber denostado la figura del Homo videns y no haber mostrado realmente la adaptación del homo videns al medio que no es el un rebajamiento de la humanidad como lo hace creer Sartori.

³⁰ Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, (México, Ed. DeBolsillo, 1997)

iconoclasta un poco retomada de la idea de Broncano y abonada con la postura de Martin Jay; también hecha la diferenciación entre lo que ha sido una postura acrítica o parcial con respecto a la imagen, entraremos en el análisis de los ejemplos que en diferentes momentos históricos de occidente encontramos en el libro *Ojos abatidos* de Martin Jay que anteriormente convocamos para ilustrar el uso de las formas de las imágenes como artefactos que deben su poder a la agencia humana, a su fuerza en la conjunción de las capacidades humanas en el transcurso de la historia.

*El ojo, golosina caníbal,
/según la exquisita expresión de Stevenson, es objeto de tanta
/inquietud entre nosotros que nunca lo mordremos. El ojo ocupa un
/lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas
/es el ojo de la conciencia.*

George Bataille

Cap. 2. Las imágenes como trampantojo: la ilusión como condición.

El trampantojo es una forma de manipulación por medio de la imagen, como el ilusionismo que nos lleva a no saber distinguir la ilusión de la realidad. La imagen como artefacto ha sido usada de trampantojo y ha llevado a un estado general de manipulación dirigido. El ilusionismo a la manera del prestidigitador es un contrato entre el ilusionista y el espectador, donde este último sabe que está siendo parte de un juego de engaño o simulación de engaño. Esta dinámica es una especie de contrato entre el uno y el otro, donde siempre está la conciencia de estar en el medio de un juego de ocultamiento de la realidad, en una ilusión.

La figura del trampantojo para Broncano es una ruptura del contrato del creador de la ilusión con el espectador. Pues la ilusión debe invitar a la interrogación, igual que el prestidigitador que se presenta como tal y no como un ser capaz de hacer que lo imposible sea posible (por ejemplo). Entre el creador del engaño y el espectador hay un contrato, y ambos se prestan a la dinámica. El contrato que hay entre

ilusionista y espectador se presta al juego de manera que se puedan discernir los trucos o ilusiones. Es cuando accedes a entrar a un juego con determinadas reglas que no se han de romper y que además este juego se enmarca en una situación específica, en un tiempo que es marcado como limitado y en un espacio determinado. El acceso a este tipo de ilusionismo habitualmente tiene un carácter lúdico, espectacular. Como el juego al que se presta el espectador ante el prestidigitador en un contrato donde uno juega a engañar y el otro juega a ser engañado. Es un acto de entretenimiento, es el ofrecimiento de un espectáculo engañoso a donde se acude con plena conciencia. Existe ahí un contrato tácito donde el uno se deja ilusionar y donde el otro justo lo que vende es una ilusión sin alguna otra ventaja o fin que la ilusión.

El ilusionismo que no se presta a este tipo de reglas, limitaciones y en general al contrato entre los participantes es falso, o mejor dicho, es una transmutación del carácter original o primero del ilusionismo. Éste más bien se centra en una dinámica de engaño fuera de contextos específicos, fuera de asunciones por ambas partes, sin mediciones de tiempo ni restricciones espaciales. Es un juego en el que se entra por la fuerza y se desenvuelve en la realidad sin darse cuenta si quiera que se está jugando. El trampantojo en general “es la perversión de la imaginación como la mentira es la perversión de la comunicación”³¹. Esto es lo que hace el trampantojo: Hace la confusión entre la ilusión y la realidad pero no brinda los parámetros para saber cuál es la una ni cuál es la otra. Es un arte engañoso que juega con las mentes

³¹Broncano, *La melancolía del Ciborg*, p. 96

de las personas fuera de un ámbito de juego o espectáculo al que se acude, se presenta y aplica dentro de la realidad con un gran éxito.

Ejemplos claros del trampantojo los hemos citado en el capítulo anterior³². Aquí recordando y agregando algunas formas podemos enlistar, la venta en el mercado de imágenes, sensaciones, relaciones, en un producto ajeno lejanamente a esas posibilidades y que generalmente se presenta en imágenes. Esto en general y muy usualmente en el mercadeo de productos: Coca-Cola, Bimbo, Sabritas, perfumería, maquillajes, ropa, calzado... y una suma grande de estas empresas transnacionales que son especialistas en las ventas engañosas de bienes a partir de las imágenes.

Desde otra dimensión también se puede entender el trampantojo como la ilusión de vigilancia, y esto ya se anunció en el capítulo anterior. La misma idea del trampantojo se puede emplear para vigilar manipulando las mentes y provocando efectos de control psicológico derivados del saberse hechos imagen, del saberse observados por el otro. De manera que cuando el vigilante tiene mi imagen tiene poder completo sobre mí, por ejemplo el panóptico Foucaultiano³³, que hace referencia a una estructura de vigilancia y control psicológico que se diseñó para materializarse en instituciones como los manicomios, las cárceles y las escuelas. Esta estructura está constituida por una torre al centro de una formación arquitectónica circular mediante la cual se vigila y se genera una sensación de vigilancia. Generando una celda, además de material, psicológica, para el escolar,

³² Ibídem, pp. 95-104

³³ Michael Foucault, "El panoptismo" en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, (Argentina, Ed. Siglo veintiuno, 2002).

el loco o el reo. Aquí se genera una dialéctica y un juego de poder entre lo que se mira (la imagen) y lo que mira (la mirada).

La mirada en este sentido es la que empodera al vigilante mediante el conocimiento y la capacidad de ejercer poder físico sobre el que es mirado, ello al tiempo que la imposibilidad de mirar al vigilante hace del vigilado el desempoderado, el reo no puede regresar la mirada al que lo mira, no puede empoderarse con ella, no puede conocer al vigilante. Es en este sentido en el que el reo en su ignorancia visual del vigilante está condicionado por su conciencia de que puede ser vigilado, está encadenado a su propia conciencia de ser visto, conciencia que a su vez se refuerza con su imposibilidad de ver.

También podemos pensar al trampantojo, en efectos a plazos relativamente largos y a base de repeticiones, como una fábrica de imaginarios y estereotipos perpetuados por las imágenes normalizantes omnipresentes en el cine, revistas, telenovelas, periódicos y toda clase de publicidad. Donde éstas reproducen en una continuidad los lugares comunes o formas normalizadas de ver, pensar, querer, creer que una vez generados fueron insertados en las sociedades, perpetuando formas de ser en las relaciones humanas. Lo que se traduce en formas de sexismo en sus diversas variantes, y otras formas de ser y relacionarse poco afortunadas siendo analizadas desde un plano ético. Un ejemplo rápido e inmediato se encuentra en la promoción y ofrecimiento de imágenes que caracterizan un estereotipo de belleza en cuerpos blancos, rubios, atléticos, con rasgos faciales muy específicos, cuya aceptación y búsqueda implica en muchas ocasiones el replegar, violentar a quienes no cumplen con esa expectativa de belleza.

En este mismo sentido podemos hablar de los medios que sirven de herramientas a estas formas que acabo de mencionar, y para ello es de relevancia pensar en las posibilidades de reproducción de la imagen que abre la invención de la fotografía analógica primero, luego digital, el cine, la televisión y otros medios digitales que hacen más efectiva la distribución del trampantojo, y por tanto los efectos de la manipulación por medio del mismo. Se hace presente una mecanización de las formas de manipulación por medio de las imágenes, y esta se generaliza en la cultura y en las sociedades posindustriales con el uso de estos medios reproductivos y distributivos. “Las sociedades postindustriales se basan en la economía de la atención: el espectáculo, la información, el turismo, la economía del consumo de bienes simbólicos (...), todo se organiza como un sistema de mercancía de la atención”³⁴. La técnica como brazo derecho del trampantojo, y el trampantojo como brazo derecho de quienes detentan el poder.

2.1 El trampantojo, la atención y el uso general.

El ilusionista como mencioné es el inventor del trampantojo. La figura del ilusionista, o del que conoce los usos específicos de las imágenes para poder llamar la atención, posteriormente ingresar en la mente de otros y más adelante poder llevar a cabo la manipulación de las personas. Como he mencionado anteriormente, el trampantojo es la perversión de la comunicación, pues su uso es la ruptura del contrato existente entre el espectador y el creador de las ilusiones ya que se vuelven

³⁴ Broncano, *La melancolía del ciborg*, P. 218

engaños fuera de los contextos puestos para jugar al engaño. En este sentido el ilusionista es el creador del trampantojo, que más que ser una persona se trata de un cuerpo de especialistas en mercadotecnia (más claramente) que además están sustentados por un poder económico que a su vez se enriquece del uso del trampantojo. El trampantojo no únicamente se avoca a la venta de productos y bienes imaginarios por parte de las grandes industrias comerciales, sino que bien puede tomar parte en discusiones de carácter público en lo que respecta a asuntos políticos, éticos, morales, legales, estéticos. Siempre, desde mi punto de vista, sesgando su participación hacia objetivos propios, no del trampantojo, sino de las posturas convenientes para quienes financian estas formas de manipulación.

Ni el trampantojo ni el ilusionista son figuras nuevas en la historia de la humanidad. La posibilidad de la manipulación de las mentes por medio de las imágenes no es nueva, es más bien añeja y tiene sus cimientos bien sentados en las viejas mitologías humanas. El trampantojo a partir de las imágenes más que ser un invento reciente se trata de una muy vieja forma de ejercer el poder sobre los demás. Para tener un ejemplo muy claro no hace falta más que echar un vistazo a las imágenes religiosas y a la importante función que cumplieron para evangelizar a los indígenas o a los analfabetas, valiéndose de la persuasión por medio de la imagen que salvaba las dificultades de comunicación lingüística en el caso de los indígenas de la América y el conocimiento de la religión por medio de la escritura en el caso de los analfabetas. Con todo esto cabe pues recordar que el trampantojo contemporáneo no es ninguna forma nueva de manipulación. Sin embargo es necesario también tener en cuenta que el trampantojo no había alcanzado niveles de

perfeccionamiento tan amplios como en la actualidad, la revolución técnica y la revolución informática a su vez que grandes logros pueden ser grandes herramientas para la manipulación.

Tanta mención que he hecho de la idea de manipulación a lo largo del texto que hasta este momento aparece como un fantasma al frente de la argumentación pero que siempre está envuelto en una niebla que no deja al lector distinguirlo ni entenderlo claramente, pues no ha sido suficientemente explicada. Ahora para continuar se hace necesario poner lo que entiendo por manipulación. Para el entendimiento de manipulación que estoy usando es necesario traer a juego otro concepto para a partir del entendimiento del uno pasar al otro. Esta idea es la de la persuasión. Entre una y otra idea existe una línea muy delgada y bajo determinados puntos de vista pueden llegar a confundirse y aparentemente a cruzarse.

Entiendo por persuasión aquél discurso que sugiere un camino, que te invita a adentrarte en lo que te sugiere tal o cual discurso por medio de la atracción, de la seducción que el mismo discurso tiene. En un discurso hablado o escrito la persuasión y la retórica pueden entenderse como acompañadas, como formas de acompañar un discurso y que a su vez sirven para capturar la atención de los oyentes o lectores. Ello mediante eufonías, palabras pomposas, ritmos, oratoria, metáforas, hipérboles y demás formas retóricas, haciendo de ello además de un discurso informativo uno que sabe captar la atención y provocar emociones en el lector u oyente. A partir de esto se puede establecer una clara distinción entre un texto o discurso meramente informativo y uno que se vale de la retórica y variados medios con la finalidad de persuadir.

Esto en los textos escritos y los discursos. A riesgo de fallar, haré la traslación de la idea de la persuasión en las letras a la idea de la persuasión en las imágenes. No se puede hablar en este caso de una igualdad entre ambas pero sí de diferentes formas de construir discursos persuasivos. En forma parecida como el discurso persuasivo se construye a partir de elementos retóricos probados por agregar atractivo a los textos, las imágenes que persuaden construyen un discurso visual a partir de los diferentes elementos de los que se valen, el color, la forma, el ritmo, la separación de elementos, el o los puntos de fuga, la perspectiva, el acomodo de los elementos... y como parte final, claro, el elemento principal (que puede estar o no) del discurso siendo ese el que deja sugerida la interpretación de la imagen, deja sugerido en camino de la interpretación, y todo el resto de los elementos pueden hacer las veces de las formas retóricas del discurso. Pensemos en la fotografía: desde el momento en el que un sujeto tiene entre sus manos una cámara fotográfica tiene ante sí toda una gama de variables a controlar y una serie de posibilidades a elegir, todas ellas además filtradas por la subjetividad de fotógrafo. Y a partir de ello una fotografía que realiza es una forma de expresión dadas las posibilidades. Todas esas formas dan la posibilidad de desarrollar discursos visuales, pero además existe una retórica de las imágenes que a diferencia de otras imágenes tienen una capacidad de persuadir a los espectadores.

La persuasión a partir de un discurso visual rápidamente puede transmutarse en manipulación por medio de los mismos elementos. Como dije, la línea es muy delgada entre la una y la otra pero sigue existiendo la diferencia. Las diferencias que aquí marco entre la una y la otra son: la primera que entiendo es que a

diferencia de la persuasión la manipulación aparece generalmente oculta en discursos poco claros o se vale de la ignorancia del espectador para imponerse mediante discursos retóricos; El segundo elemento de la distinción es que usualmente buscan sacar partido para sí mismos, siendo el beneficio propio el único incentivo detrás de tales intervenciones, olvidando además el perjuicio o daño hacia las partes participantes pues detrás de ello no existe un sentido de la justicia. El trampantojo sólo juega en beneficio de sus creadores. Esto queda bien claro en el caso del mercadeo en general con la venta de bienes, en la política y en discusiones de relevancia social donde algunos toman parte mediante la manipulación y el trampantojo.

En los discursos visuales persuasivos bien pueden aparecer los elementos que están vetados en el caso de la manipulación. Más adelante traeré a juego varias iniciativas que se valen de la persuasión a partir de las imágenes para, al contrario del trampantojo, con un sentido de justicia reivindicar diferentes formas de aparecer, ser y que emprenden diferentes luchas en una sociedad violenta. También adelante y en un sentido parecido veremos cómo Johan Fontcuberta analiza un caso de una fotografía que causó polémica en España por encontrarse en esta delgada línea situada entre la manipulación y entre la persuasión.

2.1.1 La atención como mercancía y la atención como poder.

Las sociedades posindustriales sientan su funcionamiento básicamente en las actividades económicas. Estas sociedades modernas según Broncano también son

sociedades del ordenamiento, del ordenamiento de las personas, del ordenamiento de las mentes, del ordenamiento de todo elemento constitutivo de la sociedad. Las sociedades postindustriales tienen su base en el reconocimiento de la atención como vía de acceso a la persona, y con ello como vía de acceso al éxito comercial. La atención en este sentido es un capital constante que puede ser gestionada a partir de determinadas formas, determinados dispositivos por medio de los cuales puede ser capturada y dirigida.

Dentro de la dinámica de la cultura material, de entre las diferentes formas de ejercicio y manifestación del uso de la imagen como artefacto se presenta un elemento de importancia central a la hora de hablar de la imagen en relación con el humano: la atención. La atención es una actividad intelectual, una actividad intelectual humana que está vinculada directamente al pensamiento, al deseo y al sentimiento. Esta actividad que nos permite tener noticia acerca de algo, nos permite conocer algo. Algo a lo que no se le pone atención simplemente no forma parte del pensamiento de la persona, no puede influir en ella ni provocar que ella influya en ello, es simplemente infértil. Es por ello que la atención es importante, es una vía de acceso a la persona, a su pensamiento, a su actividad.

Entonces la atención cobra clara importancia, pues como menciona Broncano, cuando habla del trampantojo y de la triada de capacidades o condiciones necesarias para poder ejercer la manipulación por medio de la imagen adecuadamente: no logra manipular quien lo desea simplemente sino quien puede

hacerlo, quien cuenta con los conocimientos, los medios materiales y el talento para poder manipular.³⁵

“Los procesos de modernización son vividos como transformaciones culturales que tienen una dimensión mental: suponen ciertas modalidades de ordenamiento de las mentes. Los estadios que llamamos posindustriales, o que calificamos como sociedades de consumo, del conocimiento, de la información, de la imagen, etcétera, atienden a dimensiones de orden que no son ya puramente ordenamientos corporales, sino producto de desarrollos técnicos que están orientados a producir una movilización estructurada de la atención. (...) Pues existe una economía del poder, que se muestra aquí como una economía de la atención, como si la atención fuese un capital constante que pudiese ser ‘gestionado’ a través de los dispositivos adecuados, diseñados para dejar pendiente la conciencia de la conciencia del otro. Si en la forma anterior de poder se instala de una de las características básicas de la existencia, el que somos tiempo, no lo es menos que somos también una cantidad finita de atención y que esa cantidad puede ser convertida en mercancía, en instrumento, en cantidad fehaciente del grado de poder. Mover esa atención hacia un lugar o hacia uno: en eso consiste tener poder. (...) lo controlan eficientemente el negocio de la publicidad y los medios de masas”.³⁶

Esta es la dinámica del mercado de la atención, la posibilidad de acceder a la mente de otros y ponerla en venta, valorarla en función del tiempo de atención que se puede vender. Siempre ello en manos de personas que se hacen expertas en las mentes de otros, en manipulación psicológica de sus iguales. Estos manipuladores

³⁵ Ibídem. Pp. 109-11

³⁶ Ibíd. Pp. 216-17

de las imágenes, creadores de ellas y conocedoras de su funcionamiento para poder ejercerlos en contextos variados son ilusionistas. Son los que mercan sus capacidades de llamar la atención mediante las imágenes a diferentes postores. Son quienes pueden vender la posibilidad de engaño, manipulación y el consecuente poder que ello trae. Todo a partir de las imágenes.

Estos mercaderes de la atención y el poder son expertos conocedores en una triada de características que debe poseer la imagen para llegar a ejercer poder sobre las personas (y que no sería lo ideal para ellos si todas las personas las conociéramos). Esta triada que presenta Broncano consta de la *fiabilidad*, la *comprensividad* y la *expresividad*. La primera se entiende generalmente como la capacidad de la imagen para poder representar la realidad, ello se liga directamente al contexto, los usos y las formas válidas de acceder a la realidad. Nos dice Broncano:

“Una imagen puede falsear la realidad solamente si es fiable para representar de forma correcta la realidad. No miente quien quiere, sino quien puede, (...) una cámara es más fiable que la habilidad de un dibujante en lo que respecta a los aspectos superficiales, una máquina de resonancia o de rayos X permite imágenes del interior de un cuerpo que una máquina de fotografías normal no consigue, etcétera.”³⁷

La *Comprensividad* es la capacidad que tiene la imagen para abrirse a la intelección. Es la facilidad con la que se puede entrar en la imagen. Por ejemplo, una imagen

³⁷ Ibíd. P. 109

altamente especializada en determinada área de conocimiento ofrecida a niños o a un público cuya formación promedio no le permite entender la imagen es una imagen que se condena al fracaso pues no generará los efectos que se quiere que esta genere en algún público. Una imagen cerrada a la interpretación de algún modo es una imagen infértil en las mentes de quienes la reciben. Específicamente esto debe tenerse en cuenta cuando se piensa en la distribución de la imagen a grandes escalas, por ejemplo, en televisión abierta o en otros soportes de imagen de fácil acceso público. “En las imágenes de los medios audiovisuales [en general publicitarios], la accesibilidad interpretativa cuenta de un modo especial sobre los demás aspectos semióticos de la imagen. Un anuncio debe ser sobre todo interpretable: (...)”.³⁸

Por último, la *expresividad* de la imagen es la capacidad que tiene la imagen de hacer algo con quienes la miran, ello mediante recursos diversos.

“Una imagen puede llamar simplemente nuestra atención, pero también conmovernos, sorprendernos y hasta aterrorizarnos... Nuestro sistema afectivo está unido en una medida apreciable a nuestra capacidad de comprensión, pero tiene sus propios mecanismos autónomos. (...) las imágenes modifican nuestros estados de ánimo, sugieren ideas, nuevas imágenes, correlaciones..., por su capacidad expresiva. La capacidad expresiva que nos importa, de nuevo, es la capacidad expresiva intencional, no la capacidad expresiva que tienen por sí mismas las imágenes de la realidad.”³⁹

³⁸ Ibíd. P. 110-11

³⁹ Ibíd. P. 111

Estas son formas que no pasan de noche a quienes venden la capacidad de llamar la atención de las personas. Son formas que no deben ignorar los mercadólogos, los asesores de imagen y los políticos, pues constituyen una fuente de poder sobre los demás. Es una forma de poder que no se desprecia ni se olvida en estos círculos. Entonces, quienes tienen los conocimientos para atraer la atención de las personas mediante las imágenes tienen en su poder un medio de potencial engaño, manipulación, control o por su contrario, de emancipación, información y politización mediante las imágenes (que estas últimas a su vez también son una forma de orientación o cambio de las mentes de un estado particular). Aquí aparece la diferencia pero también la delgada línea entre la imagen persuasiva y la imagen manipuladora, que más particularmente llamaré trampantojo.

Si pensamos en una imagen que no es capaz de capturar la atención del público al que está dirigida es una imagen infértil, una imagen que no logra dar frutos en las mentes a las que llega. Simplemente una imagen incapaz de mover la sensibilidad de las personas a quienes toca. Únicamente se vuelven un paisaje fugaz que no merece interés. Las imágenes son un mostramiento de las mentes de los creadores de las imágenes pero a la vez muestran el conocimiento que éstos tiene acerca de las mentes de los potenciales espectadores. Las imágenes más efectivas son aquellas que mejor se acoplen a las condiciones y deseos de aquél a quien se dirigen.

Así, los especialistas en crear imágenes son a la vez especialista en las mentes de los otros y especialistas en poder llamar la atención de ellos para provocarles

efectos sensibles y posteriores actos. Esto es el resultado perfeccionado de lo que Martin Jay llama el proceso de racionalización de la vista que se gesta en los inicios de la era moderna y que se manifestó principalmente en las innovaciones técnicas, estéticas y políticas con fines variados, pero en el marco del conocimiento de las capacidades las imágenes y de su importancia creciente en occidente.⁴⁰

Sea como sea, parece que el estado actual de la imagen en la cultura es gestado desde los inicios de la modernidad con una exaltación de su valor y un acogimiento claro por parte de toda clase de personas:

“Tanto si se concede mayor peso a los avances técnicos como si se pone el acento en los cambios sociales, es evidente que el despertar de la era moderna se acompañó de un vigoroso privilegio de la visión. Del científico curioso y observador al cortesano ostentador y exhibicionista, del lector privado de libros impresos al pintor de paisajes en perspectiva, del colonizador de tierras lejanas con vocación cartográfica al empresario cuantificador guiado por la racionalidad instrumental, las mujeres y los hombres modernos abrieron sus ojos y contemplaron un mundo desvelado a su ávida mirada [gaze]”.⁴¹

Cabiendo, como se puede esperar, un desenlace en un ocularcentrismo casi generalizado en las culturas actuales. En este mismo sentido la atención adquiere un valor elevado en el mercado de las imágenes y las capacidades de manipular.⁴² Procesos en los que la mercadotecnia y la política se han especializado y han

⁴⁰ Jay, *Ojos abatidos*. P. 45

⁴¹ *Ibíd.* P. 59

⁴² Broncano, *La melancolía del ciborg*, Pp.216-18

convertido en un pilar de su funcionamiento y efectividad. Donde por principio la atención es una forma de poder porque es un acceso a la mente de los otros, de que el otro tenga noticia de aquello que se desea llame su atención, de esa imagen que ha de inundar su mente y sus reflexiones. Es por ello que la atención es valiosa y mercable, porque por fiable que sea una forma de entrar en las mentes de los otros y hacerlos actuar (ya sea por medio de emociones, deseos) esa forma es inútil si no se pone a la vista, si no sale a la luz y si no tiene el poder de llamar la atención de otros sobre de ella. Ejemplos de esto es el terrorismo, que sabe usar la imagen, el narcotráfico que sabe modos sanguinarios de llamar la atención de las sociedades, de las autoridades y de sus oponentes.

La atención se vuelve poder, el llamar la atención del otro significa existir para el otro, el que el otro te mire es existir para el otro. Se puede vender la atención de los otros para volverte un centro de atención a modo particular o personal (como por ejemplo se vende en distintas maneras la belleza que hará que el otro te mire) tanto como se puede vender el método o los conocimientos para poder tener la atención del otro o de los otros. Pudiendo ser usada esta atención que se vende de distintas maneras: ya sea para venderles, provocarles, sensibilizarlos, incomodarlos, aterrarlos, o varias de las anteriores juntas. Esto es lo que hacen los vendedores de publicidad, de slogans, de imágenes empresariales que logren llamar la atención de los potenciales compradores, o en general personas a las que se dirige la imagen. En ese sentido la atención, más bien los métodos para tenerla, se ponen a la venta y adquieren un alto valor entre quienes los necesitan y los producen.

Otra forma de obtener la atención de los otros es el espectáculo. Es espectáculo no necesariamente ha de ser negativo por lo que hace o es él mismo; sin embargo bajo determinados usos, como los arriba mencionados, es una forma de cambiar de rumbo las atenciones y de dirigir el poder de los espectadores hacia un campo infértil. Entonces lo que se puede vender o comprar son los lugares, los espacios, las cortinas de humo o velos que han de cubrir de la vista o de la atención las formas relevantes, digamos, en el campo de la política, la ética o en general lo concerniente a una sociedad. Todos ellos siendo dignos de atención, reclamo, petición de cuentas o de justicia se vuelven invisibles a la atención debido a otras formas de capturarla, dirigirla e infertilizarla; incluso de hacerla fértil en otros campos, como el consumo de bienes, el cambio ideológico, el refuerzo de un imaginario colectivo que perpetúe las formas actuales de pensar, de ser y hacer.

En el espectáculo televisivo por ejemplo, como una manera de dirigir la atención y su poder hacia un lugar infértil. Que este en sí mismo no funciona así pero ese uso específico se le ha dado⁴³. Aquí puede adquirir valor la crítica de Giovanni Sartori con respecto a la *video política*, o mejor dicho, desde aquí se puede pensar que las sospechas que llevaron a Sartori a la crítica de la televisión fueron, hasta determinado punto legítimas. No igual podemos decir del desarrollo completo de su obra a partir de sus sospechas, ni al punto de, en la actualidad, tachar todo contenido televisivo como una forma de manipulación o de descomposición de la actividad racional de los individuos.

⁴³ Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, (México, Ed. DeBolsillo, 1997).

Pero esta reflexión acotada nos sirve para expresar ese tipo de desviaciones que son formas de llevar ese poder de la atención a un lugar alejado. A una situación en la que aquello que pudiera poner en problemas a cualesquiera que fueren los responsables de determinadas actividades ilegales, violentas, corruptas, injustas queda invisibilizado por esa desviación de la atención de las personas manejada con efectiva maestría, con efectivo engaño.

La atención pues, se vuelve un valor mercable y de gran importancia además para la dinámica de una sociedad inundada de imágenes y de formas de atraer la atención del público, de aparecer como imagen, vender, comprar, ser imagen y a su vez apartar la mirada de otras imágenes en una lucha por la atención.

2.1.2. El ilusionismo generalizado.

En una sociedad donde las imágenes son una forma de ser, y en un mundo donde ser es ser imagen, todas y cada una de las personas somos en alguna medida ilusionistas, es decir, usamos en cierta medida el poder de la imagen para relacionarnos con otros iguales, para llamarles la atención o nos llaman la atención otros en tanto imágenes que son y hacen de sí. Establecemos relaciones mediante nuestra imagen y la de otros con empresas, con instituciones y siempre con variados fines. No hace falta decir que, si fuéramos a establecer grados en esta actividad, los grandes empresarios y empresas, dueñas del mundo son quienes realizan esta actividad con real maestría y con recursos sobrados para sus fines. Sin embargo, también es fácil afirmar que entre toda clase de personas se establece una relación que juega con la atención, con la imagen y en general con la capacidad

de ser ilusionistas, de presentar diferentes imágenes, diferentes máscaras ante los diferentes para provocarles algo.

En el sentido en el que todas las personas de alguna manera jugamos a ser ilusionistas con las imágenes podemos decir generalmente que las imágenes de la realidad una vez que pasan por la cabeza de alguien, y ese alguien la usa con algún afán se da un uso de las imágenes como artefactos de imaginar. Por ejemplo el fotoperiodista, el meme, el video en la red, la fotografía personal en las redes sociales, el cine, el noticiario, y en general las posibilidades más cercanas que se tienen del uso de la imagen. Se da un uso muy claro de la imagen como artefacto de imaginar tanto en las grandes cúpulas de poder, como en los estratos menos empoderados de la sociedad, pero que sin embargo tienen alguna forma de acceso, si se quiere mínima al uso de la imagen y a la atención de personas, y a la fuerza que esto puede suponer en otras personas.

Con respecto del uso del trampantojo en los estratos sociales con menos acceso privilegiado al uso, creación, modificación y distribución de las imágenes. De igual manera se tiene la capacidad del uso de la imagen como forma de relacionarse y de actuar sobre las personas, potencialmente también está la manipulación, el engaño, la información, todo ello en menor escala pero siempre de importancia y de influencia en las relaciones sociales.

Pensar en el reuso, recontextualización y apropiación de las imágenes ya creadas es una forma de usar las imágenes en menor escala y con mucha mayor facilidad que la de ser creador. Si bien quien se valió de ellas no es su creador sí está referenciándolas, está dirigiéndolas a determinado público con determinadas

intenciones, incluso la personas que postean memes, imágenes, videos o video ensayos en Facebook está haciendo de las imágenes artefactos; además con el agregado de la contextualización escrita, agregado a la posibilidad de explicar su causa o búsqueda, o tan sólo contextualizarlo en una campaña de engaño o desprestigio⁴⁴. Pero también la persona que crea una imagen de sí misma para aparecer en público se está valiendo del uso de la imagen como artefacto de imaginar. Entonces, es en este sentido, en el que Broncano dice que las imágenes son artefactos y se puede hacer del propio cuerpo una imagen, un artefacto de imaginar; el cuerpo como artefacto es una forma de ser que se va configurando con las propias intenciones, deseos de hacerse imágenes uno mismo, hacer del propio cuerpo y de las propias acciones una creación consciente de que se es mirado y que el ser imagen para otros significa tener su atención y poder influir en ellos. Pues creo que efectivamente se hace de la realidad una imagen con facilidad y al tiempo se hace de esa imagen un artefacto al servicio de determinados fines. Nos dice Broncano

“(...) lo que nos importa es la capacidad de las imágenes construidas para provocar los mismos efectos [emociones como si se tratase de la realidad]. Pues lo que estamos tratando, en definitiva, es acerca de nuestra artesanía para cambiar

⁴⁴ Por ejemplo la imagen recientemente difundida para hacer mofa del movimiento de maestros de primaria, secundaria y nivel medio superior que se manifestaban contra la puesta en vigencia de la reforma educativa en México en 2016, en donde una persona adulta ase un marsupial (tlacuache) para arrojarlo por el viento, siendo la imagen contextualizada falsamente en las manifestaciones de profesores para restarle seriedad y apoyo a la causa de los profesores y más bien haciéndola objeto de mofa atribuyéndole una actitud ridícula, cruel y absurda. (Revisar anexos)

las mentes de los demás usando numerosos medios comunicativos, entre los que las imágenes ocupan quizá un merecido lugar de privilegio”.⁴⁵

Y estoy de acuerdo en que se trata de las imágenes de factura netamente humana, pero también se trata de imágenes reales, por ejemplo, personas que hacen de sí imágenes o lugares que se vuelven emblema por la propia imagen que presentan (paisajes), que a través de esos mismos medios comunicativos se vuelven artefactos para modificar las mentes de otros con las mismas características que las imágenes hechas del inicio con intenciones de cambiar la mente de otros, hechas de mano humana y de mente humana.

Otro ejemplo es una famosa foto que analiza Johan Fontcuberta en su libro sobre la ética periodística de unos inmigrantes muertos en España y a un fotógrafo de dio por hacer una foto de los muertos en la costa y mostrar además unos bañistas en el fondo a los que les parece que no les preocupan más los muertos que tomar el sol.⁴⁶ Siendo la realidad que había muchos más espectadores preocupados, además de ambulancias, policías, rescatistas.

El uso de una imagen real como artefacto de manipulación de mentes es pues, muy recurrente, pero cabe preguntarse como lo hizo el Fontcuberta en este mismo libro: ¿Se trata de un recurso de manipulación de los elementos de la fotografía? Sí necesariamente pues ha pasado por una mirada subjetiva y por tanto ha sido manipulado se desee ello o no, pero quede claro que hacer una manipulación de los elementos a aparecer en la fotografía queda aún separado de la búsqueda de

⁴⁵ Broncano, *La melancolía del ciborg*, P. 112

⁴⁶ Fotografía que aparece en los anexos de este texto.

manipulación de las mentes a la manera del trampantojo en esa búsqueda de ventajas particulares; En este mismo sentido se puede preguntar: ¿Se trata de un recurso ventajoso por parte del fotógrafo en busca de sacar partido personal a dicha imagen por medio de la manipulación o se trata más de un uso persuasivo de la imagen? Esta es una pregunta que nos vuelve a remontar a la distinción hecha al principio del capítulo y sobre la cual Fontcuberta desarrollará su texto.⁴⁷

2.2. La reproductibilidad técnica de la imagen: la fotografía como artefacto de imaginar/ la fotografía como trampantojo.

De entre las diferentes manifestaciones del uso de la imagen como trampantojo la fotografía ocupa, desde mi punto de vista, un lugar privilegiado o mejor dicho, central. Por su relativa facilidad de creación, reproducción y distribución, ha generado una gran presencia en los medios de distribución de la imagen. Con el agregado de que nos permite saberla y aceptarla como un reflejo mucho más objetivo de lo que nos presenta una pintura o un dibujo, que más bien su primera expresión es la subjetividad. Por esa misma posibilidad la fotografía puede generar sensaciones, sentimientos, actitudes, pensamientos, más efectivos o más fuertes, porque actúa sobre la conciencia de que lo que se mira es una muy posible realidad. Hay pues, un ataque mucho más directo a las sensaciones sobre la realidad (social, política, ética, económica) con la fotografía que con otras manifestaciones, que más

⁴⁷ Johan Fontcuberta, en, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, (España, Ed. GG mínima, 2011)

bien son tomadas por subjetivas y pueden ser despachadas y olvidadas con relativa facilidad.⁴⁸

Sobre la idea anterior, es imposible negar el impacto social o político que han tenido diferentes imágenes no fotográficas y que gracias a su crudeza, fuerza, sutileza, carácter persuasivo pudieron ser más efectivas que muchas fotografías juntas. Como caso emblemático de esto son los grabados de Francisco de Goya, específicamente pienso en los grabados que se conocen bajo el título de *Los desastres de la guerra*.⁴⁹ En estos grabados se muestran con gran viveza algunas de las consecuencias de la guerra y algunos elementos siempre presentes en ella. La crueldad, el fanatismo, el terror, la injusticia, la miseria, la muerte son algunas de las cosas que muy bien muestran los grabados.

Lo anterior como un posible contraejemplo de aquello que menciono arriba, sin embargo me parece que la fotografía en su aparente carácter de objetividad sigue teniendo un papel privilegiado a la hora de penetrar en la atención de las personas, en las sensibilidades y en sus pensamientos. Sigo sosteniendo que ese referente a la realidad ha de tener más peso que las interpretaciones subjetivas de las situaciones. Existiendo casos específicos donde sin duda sucede de otra manera como es el de Goya, pero en la generalidad creo que la fotografía se presta mejor como para acceder a las mentes de los espectadores.

La objetividad de la fotografía en la actualidad aparece en entredicho. En la actualidad las formas de manipulación del material fotográfico es increíble y bien

⁴⁸ Ibídem. p. 7.

⁴⁹ Algunos grabados de esta serie los agrego en anexos.

difícil es poder distinguir un buen montaje de una fotografía y una fotografía que sí refleje un hecho de la realidad. Gracias a la fotografía digital y a los diferentes programas informáticos para la manipulación de material fotográfico es relativamente sencillo trucar la fotografía, y se hace cada vez más difícil sostener la objetividad de la fotografía. Pese a la actualidad de la fotografía y a su dudosa fiabilidad a la hora de hablar de la realidad se sigue teniendo una fe fuerte en ella, es como si la fotografía de hoy fuera la fotografía del siglo XX. En general se sigue creyendo fuertemente que la fotografía es reflejo de lo real mientras que, a su vez, se aplican fuertes dosis de edición y manipulación de las fotografías. La confianza que se pone en la fotografía pese a su estado actual y de las posibilidades de manipulación digital de la misma está parcialmente determinado por los medios a partir de los cuales se difunde. Tendemos a creer que la fotografía que presenta un diario de carácter serio es mucho más de fiar que lo que nos aparece de forma inmediata en las redes sociales donde principalmente puede reinar el escepticismo; también esta credibilidad en las fotografías está sujeta en mayor medida a posicionamiento personal del espectador con respecto a las imágenes.

Todo esto resulta problemático a la hora de hablar de la fotografía, la fotografía se presenta cada vez más compleja y también cada vez más pasada por la subjetividad a partir de su manipulación a posteriori. A pesar de todo la fotografía sigue teniendo un sustrato de realidad, al menos en el sentido en el que es una representación que se hace a partir de un mecanismo mediante la captura de los reflejos lumínicos del mundo material.

Es por ello que abordar la fotografía es un tema desde mi punto de vista esencial a la hora de hablar del uso de la imagen como trampantojo. Y por lo mismo en este momento de la investigación evocaré mis reflexiones a un tipo de manifestación específica de la imagen: la imagen fotográfica, y no la imagen fotográfica en general, que también sería muy amplio, sino la imagen fotográfica que se usa como ilusión: La imagen fotográfica en su uso de trampantojo. El trampantojo como una forma de ilusión donde el creador del mismo, hace que el espectador confunda la realidad con la ilusión que se le presenta. Donde la realidad es difícilmente diferenciable de la imagen creada; y sobre todo, donde el creador de la imagen no da indicios acerca de cómo reconocer aquello como ilusión. No presenta la posibilidad de desmontar la ilusión.⁵⁰

Si se recuerda que la imagen es un artefacto cultural. Y la imagen como artefacto tiene la posibilidad de generar una reacción direccionada en el espectador dadas las condiciones que reúne. La imagen fotográfica en su uso de trampantojo es una imagen direccionada cuya finalidad es la manipulación, el engaño. Puede ser el engaño en busca de muchas cosas, fama, control, comercio, fines políticos o como mencioné antes, puede ser también en la búsqueda de la politización, la información, el mostramiento de algo importante, o emancipación. Y en ambos sentidos se trata de un uso de las imágenes para manipular las mentes de las personas.

La imagen fotográfica no tendría el poder que tiene si no fuera gracias a diversos medios que se fueron generando históricamente. La imagen en tiempos anteriores

⁵⁰ Broncano, *La melancolía del ciborg* pp. 95-104

a la imprenta y a la fotografía si bien era poderosa en algunos sentidos no se la podía pensar entre los mejores medios de distribución de información, pues su difusión era muy poca y su creación lenta y difícil. Los cambios técnicos tuvieron que darse para poder otorgar el poder a la imagen, tanto para reproducirla como para distribuirla. Entonces en tiempos anteriores a estos dos grandes cambios técnicos no se puede hablar tan generalmente de la imagen como un artefacto de dominación, engaño o manipulación mediante su uso como trampantojo, pues los medios materiales no eran suficientes para ello, y cuando fuera así el uso no podía ser más que a un nivel local mucho más restringido espacialmente.

2.2.1 De la pintura a la fotografía: la imagen en la era de la reproductibilidad.⁵¹

Apoyados en los detalles históricos acerca del paso de la imagen como pintura a la imagen fotográfica, y al mejoramiento de la imagen en general del que nos hablan Walter Benjamin, Fernando Broncano y Martin Jay, podemos esbozar brevemente esa transición técnica que supuso un fuerte cambio en lo que históricamente fue la creación de imágenes y lo que supuso un paso a un perfeccionamiento del uso de la imagen fotográfica como trampantojo.

No creo necesario hacer una remisión histórica tan lejana de los variados usos de las imágenes en sus usos e importancia para influir en las mentes de las personas en tiempos anteriores a la imprenta o a la fotografía. Uno sólo de los ejemplos lejanos servirá para mostrar los usos de las imágenes antes de la colisión entre

⁵¹ Si bien también a las obras producto de artes plásticas como la escultura o a las obras arquitectónicas es posible acercárseles como imágenes he decidido no abordarlas por mantener la acotación en el caso de la fotografía y la pintura sin que ello sea restarle importancia a los posibles análisis que de ellas se pueda hacer.

pintura y fotografía. Entre esta colisión se da el aprovechamiento para fines particulares y la administración de la información, además de las facilidades que le presta la reproducción de ella misma, siendo la invención de la fotografía un gran refuerzo para esta economía de la información para el público masificado. Es en este momento donde Martin Jay sitúa el inicio de la era de la reproductibilidad técnica del que nos habla Walter Benjamin.⁵²

El ejemplo que traemos de tiempos anteriores a la fotografía lo encontramos en los usos religiosos de la imagen. En la alta edad media Tomás de Aquino defendió la correcta adoración de las imágenes distinguiendo entre la buena iconolatría y la mala iconolatría⁵³. Ese reconocimiento además fue una importante ventaja política para la iglesia cristiana pues, como reconoce Martin Jay:

“En una sociedad donde una aplastante mayoría aún no sabía leer, la veneración de las imágenes era una herramienta útil para la educación a los fieles, como reconoció Gregorio Magno cuando llamó a las estatuas «los libros de los analfabetos». El extendido uso de vitrales, bajorrelieves, frescos, retablos, esculturas de madera, etc., para relatar historias bíblicas y para iluminar -a menudo literalmente- las vidas de los santos y de los mártires, muestra su popularidad”.⁵⁴

Pese a la carga antiocularcéntrica heredada a la iglesia cristiana desde sus raíces o pese a la posterior Reforma protestante, se reconoció el poder de la imagen como instrumento de culto, educación religiosa y poder político, dando como resultado la iglesia barroca, que entre sus principales medios para ganar adeptos fue la

⁵² Martin Jay, *Ojos abatidos*, P. 98

⁵³ *Ibíd.* P. 39

⁵⁴ *Ibíd.* p. 40

seducción de la imagen. La imagen desde entonces se levanta como poderosa y se encuentra en ella una gran capacidad de seducción, poder y acercamiento sobre lo humano. En un tiempo donde la difusión y creación de las imágenes es muy difícil, se han reconocido las posibilidades de ésta como instrumento o artefacto. En una época donde la reproducción técnica y la distribución en grandes cantidades es posible, es real, la imagen ha jugado un papel de gran importancia en la cultura y las sociedades, donde la imagen es un artefacto de fuerte presencia y uso.

El uso de las imágenes como ilusionismo no es nuevo, ni se inaugura con la reproductibilidad técnica de las imágenes. Sino que su presencia era mucho menor y la posibilidad de su uso de tales formas estaba más restringida a determinadas elites empoderadas, dada la dificultad de costear su creación y distribuirla. En la actualidad sí podemos hablar de una posibilidad mucho más clara de apropiarse del poder que se le ha conferido a las imágenes y usarlo en la propia vida. Si bien ese poder también se ejercer en ámbitos mucho más recortados o cerrados de lo que se logra con más medios como los que gozan las cúpulas del poder, aun así está mucho más cercano el uso de las imágenes.

Martin Jay señala que la emancipación de las imágenes de sus usos exclusivos al culto religioso se dio a partir de su rechazo por la Reforma luterana y que en la modernidad la imagen y su seducción fue llevada a usos variados, pues

“las lecciones aprendidas sobre sus capacidades de persuasión nunca se olvidaron. De hecho, se aplicaron rápidamente con propósitos políticos y sociales. (...) Lo que sí cabe decir con cierta seguridad es que la visión, ayudada por las nuevas

tecnologías, se convirtió en el sentido dominante en el mundo moderno, aunque ahora sirviera a nuevos amos.”⁵⁵

La imagen no perdió su poder persuasivo por el rechazo luterano, lo encaminó a otros ámbitos; o más bien dicho, fue apropiada y encaminada por otras personas encargadas de diferentes ámbitos y su poder persuasivo fue usado desde diferentes lugares. Por ejemplo, en el político o el comercial.

No es de extrañar que Walter Benjamin pusiera en manos de la imagen las esperanzas del cambio en las estructuras de dominación sobre las masas trabajadoras⁵⁶. Pues era altamente consciente de la capacidad persuasiva que le hemos otorgado a las imágenes. En el libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es muy consciente del poder que se les ha conferido a las imágenes (obras de arte visuales, es decir, obras de arte como imágenes) y del poder que mediante ellas se puede ejercer. También de la importancia que tiene el hacer el salto de la imagen u obra de arte en su valor de culto o su valor aurático como él la llama a su valor reproductivo, y en su uso profano.⁵⁷

La autenticidad de la obra de arte, el aura de la misma y el valor de culto de esta mantienen una relación necesaria en la concepción Benjaminiana de obra de arte aurática. La autenticidad del arte es la valorización de la obra por el *aquí* y el *ahora*.

⁵⁵ Ibíd. p. 42

⁵⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (México, Ed. Ítaca, 2003).

⁵⁷ En este sentido Jacques Ranciere problematiza de forma interesante lo que él llama la tesis dudosa de Walter Benjamin en este texto. Considera que Benjamin pone en el poder de la reproductibilidad el ser del arte profano y no en el ser reconocidos primero como arte su alzamiento con las posteriores ventajas que su reproducción y distribución permitieron. Véase en: Jacques Ranciere, “De las artes mecánicas y de la promoción estética y científica de los anónimos” en, *El reparto de lo sensible: Estética y política*, (Argentina, Ed. Prometeo, 2014) Pp. 46-54

Esto es su existencia única en el lugar donde se encuentra y que la separa de las reproducciones. La autenticidad de la obra además se monta en su valor histórico, el su tradición. El núcleo de la obra de arte aurática es su autenticidad. En la obra de arte el aura es “(...) un entretrejo muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cerca que esta pueda estar.”⁵⁸ A su vez la autenticidad en su valor de tradición o histórico está directamente ligado a la obra de arte de culto. La obra de arte aurática que se inserta en la tradición encuentra en ese mismo espacio su uso de culto, a partir de ello la obra de arte aurática no podrá separarse de su uso ritual, de su uso como arte de culto.

Esa es la diferenciación que hace Benjamin entre la obra de arte en su valor de culto o aurático, representada básicamente por la pintura, y la obra de arte profana que se representa en primera instancia por la fotografía y en un momento posterior en el cine, cuyas principales características es la reproducción técnica de la imagen.

Para el arte aurático la obra debe ser original y está íntimamente ligada a la base material original sobre la cual se desempeñó el artista, pues esa materia es el lugar de una revelación tenida por el creador. Es por ello que toda obra de arte debe ser original y no debe ser profanada por ningún medio reproductivo⁵⁹. En el polo contrario a la *obra de arte aurática* está la *obra de arte profana*, que al contrario del valor de culto su valor es de exhibición. Esta obra aunque puede ser auténtica se presta fácilmente a la reproducción y modificación.

⁵⁸ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. P.47

⁵⁹ *Ibidem*. P.15-6

Desde el punto de vista de Benjamin el paso se dio, y la obra de arte en su reproducción técnica hizo tambalear la autoridad de la obra de arte aurática y la hizo caer. La obra de arte aurática cae tanto gracias al valor de exhibición de la imagen como a un cambio de percepción general que se da con la llegada de esta. La obra de arte en su reproducción técnica pone, en lugar de la obra de arte aurática en su aparición única, la obra de arte reproductiva en su valor de exhibición que se hace presente con una aparición más general y de mayor alcance de las personas. Y su figura más poderosa es el cine⁶⁰. La independencia del arte se da y por primera vez en la historia del arte, la reproducción técnica ha liberado al arte de su uso ritual, abriendo la posibilidad de que el arte se fundamente en otro sentido: el político⁶¹. La posibilidad de ser entendido, de ser distribuido y de ser ejercido se ha abierto, pues si bien es cierto que el arte no es del todo ajeno al culto, sí presenta la posibilidad de ser entendido fuera de él. El arte ha cambiado de uso.

El uso del arte reproducido especialmente en el cine representa así, una posibilidad revolucionaria. Una posibilidad de acceso a un orden político diferente donde las masas adquieran conciencia y desarrollen una nueva sensibilidad con respecto al arte gracias a la distribución del arte político. Ese nuevo arte tiene como objetivo preparar a los individuos para el uso democrático del sistema de aparatos, que hasta entonces fue la base del sistema capitalista.

2.2.2. Del arte profano al trampantojo.

⁶⁰ Ibídem p. 42-48

⁶¹ Ibíd. P. 51

En torno a la concepción Benjaminiana del arte y su papel en el cambio social hay muchos elementos a precisar para que sirva de terreno para el análisis que a continuación se presenta. He de aclarar que no discutiré si la imagen fotográfica es arte, ya que no es una discusión que me parezca relevante para lo que quiero esclarecer, pues no pretendo analizar imágenes fotográficas de lo que en la actualidad es llamado arte. Más bien lo que sí haré es retomar las características de lo que se concibe como arte profano y los medios de reproducción propios de los mismos. El arte que más tiempo ocupa al análisis de Benjamin es tanto la pintura, la fotografía y el cine. Todos ellos artes visuales, es decir, artes que se manifiestan mediante imagen⁶². Por ello para el desarrollo de este trabajo no es necesario hablar de arte sino básicamente de la imagen y sus usos.

Otro elemento que aparece dentro del análisis de Benjamin y que no será retomado es el cine, más bien se hará el abordaje dentro de las posibilidades que el desarrollo y reproductibilidad técnica de la fotografía permiten. Ello de la mano del reconocimiento del poder de la imagen incrementado gracias a las posibilidades de la reproducción técnica y distributiva con la consecuente exhibición a las masas. Tampoco se investigará acerca de las capacidades redentoras del proletariado en una sociedad capitalista, que históricamente se ha demostrado que no fue el caso. Sino más bien se evocará la investigación a lo que en el prólogo a este libro, Bolívar Echeverría entiende que el pronóstico de Benjamín en torno al arte que tiende a su lado positivo realmente fue distinto. Mientras que Benjamin esperaba una actividad

⁶² El análisis de Benjamin deja un poco al margen artes profanas como la arquitectura y la pintura, que si bien las menciona no profundiza en sus usos sociales ni políticos.

política emancipadora a partir del arte reproductivo la realidad es que este arte se orientó al lado negativo o “lado malo”, según palabras de Echeverría, fue al lado al que se dirigió una parte del arte post-aurático⁶³. De ello que, la reproducción de arte como una forma de hacer llegar una cultura que ha de politizar a las masas más bien se sustituyó por una nueva dinámica regida por la industria cultural, que a su vez se encuentra en manos del capitalismo.

El análisis al que se evocará esta parte, será al producto sí de la reproducción técnica de las imágenes fotográficas dentro de las posibilidades de poder que implican, pero en ese momento negativo de la historia que nos marca Echeverría. En el momento en el que sirve a fines de control, engaño y dominio. La fotografía como trampantojo es una de las formas en las que se manifiesta ese lado negativo, como lo llama Echeverría en nuestro tiempo. Este poder se ejerce con varias formas de contextualización (recontextualización), orientación y manipulación de la fotografía, que, valiéndose del poder persuasivo y espectacular que tiene, provoca interés, cambios, revuelo en quienes la miran y la apropian.

Los elementos que rescato y me parecen muy importantes en este análisis son: el cambio de uso de la imagen del paso ritual, aurático y auténtico al momento de la reproducción técnica, en su valor de exhibición, que efectivamente abre el espacio donde puede ejercer su poder la imagen en los campos de lo político, lo económico y lo social más abiertamente que el arte aurático; la capacidad de la imagen para provocar cambios en las masas gracias al poder de cambiar las mentes y que también se debe a su adecuada difusión, el entendimiento de la imagen fotográfica

⁶³ Ibíd. P. 26

como una de las formas en las que el valor de exhibición, ya poderoso, adquiere una fuerte importancia gracias a su reproducción. Y también, algunos elementos específicos que menciona Benjamin, como lo es el uso de las imágenes en los periódicos con un nuevo elemento: el pie de página.

Las fotografías en este sentido exigen que su recepción sea con un sentido determinado (dirección e intención). Los periódicos ilustrados comienzan a ofrecer pies de página como indispensables (da igual si su dirección o intención es correcta o errada de acuerdo a los hechos objetivamente). El carácter del pie de página es diferente al que tiene el título de una pintura. El pie de página permite que la fotografía se presente como una clara y gran posibilidad de manipulación del público mediante el texto que ofrece. Los pies de página no son ingenuos, sino que son intencionados y direccionados, donde se sabe a qué clase de público está dirigido y las posibilidades que el mismo público tiene de acceder a él⁶⁴.

Este es un uso de las imágenes como artefactos que pueden provocar reacciones en los espectadores; a conciencia de que las imágenes bien dirigidas tienen el poder de manipular las mentes de los otros como arriba menciono. Sin embargo en este mismo momento tanto se puede reflejar el poder de la imagen como instrumento de manipulación como se aparece su fragilidad de equilibrio, y la facilidad con la que se puede olvidar. Muchas veces la intencionalidad se ve rebasada por los medios, también las imágenes se pueden ver rebasadas en sus intenciones primarias por las miradas que las reciben y por los contextos en los cuales circulan. Es claro que el análisis se hace muy complejo tomando en cuenta estas variables; aquí sólo cabe

⁶⁴ Fontcuberta, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Pp. 32-3.

decir que no es tan sencillo ese proceso de manipulación y que más bien es frágil. Sin embargo esto requeriría una explicación mucho más amplia.

Johan Fontcuberta en su texto *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística* se da a la tarea de analizar seriamente esta posibilidad de maleabilidad de la imagen fotográfica, no sólo mediante el pie de página, sino mediante la gama de posibilidades para crear un discurso que se despliega desde el mismo momento de la creación de la imagen fotográfica. Desde el momento en el que se hace un disparo con la cámara se está pasando por una subjetividad que lo busque o no, ha de interferir la fotografía para lograr en ella algo filtrado por su persona misma aunque desee hacerlo con una mirada completamente objetiva. Dedicando tiempo de sus reflexiones a analizar la difícil posición de la ética fotoperiodística al momento de tener que tomar las decisiones a la hora de capturar y publicar imágenes.

De entre las conclusiones que nos deja Fontcuberta con su texto, está la de que ninguna imagen fotográfica realizada por personas, sin excepción, ha de remitir absolutamente ni objetivamente a la realidad. Es decir, que toda imagen fotográfica tiene en todo momento una manipulación por medio de la persona que la realiza, entonces por principio buscar la realidad en una imagen fotográfica es una pérdida de tiempo.⁶⁵

Una de las polémicas que aborda este texto es en torno a una fotografía del fotoperiodista español Javier Bauluz, que refleja (recuérdese que no todos los reflejos son fieles con respecto a lo que reflejan) un cuadro donde aparecen dos

⁶⁵ Ibídem. P. 25-6

bañistas en una playa mientras a poca distancia suya yace un inmigrante subsahariano muerto, que se había ahogado en el intento por cruzar el estrecho y llegar a España. Esta imagen logró una gran difusión y además de ello desató una gran polémica al mostrar una realidad tergiversada por el fotógrafo según Arcadi Espada. Ya que según Espada la fotografía difundida no mostraba el contexto real de la situación donde aparecían reporteros, policías, generando una falsa sensación de indiferencia ante la muerte del inmigrante no sólo de los bañistas, sino de todo el mundo que aparentemente no acudió a rescatar el cuerpo del inmigrante. Es muy interesante que Espada no demanda en la fotografía de Bauluz una ruptura con las normas de la ética periodística, pues la fotografía está completamente dentro del marco ético del fotoreportaje, sino que dentro de la ética fotoperiodística y dentro de las mismas posibilidades que el medio y el instrumento de representación permiten, se puede lograr la manipulación.

Toda la polémica que causó esta imagen en los medios de comunicación fue además poderosa porque los editores de estos medios dieron una orientación altamente provocativa a los pies de página. Pies de página hechos para situar más claramente la imagen en una atmosfera de indiferencia general ante la desgracia de los inmigrantes (fuese real la indiferencia o no). Esto provocando más clara y enérgicamente los ataques a Bauluz por parte de Espada y quienes le hicieron segunda.

Al fin de cuentas la polémica recayó directamente en varios aspectos y llevo a diferentes conclusiones: Principalmente fue a caer sobre la cabeza a Bauluz y sobre la cabeza del fotoperiodismo en general al ser cuestionada la ética con la que se

procede y con la que se difunden las imágenes periodísticas. Una de las verdades a las que se llegó al respecto de esto mismo, es a que ninguna representación por medio de la cámara fotográfica ha de corresponder con la verdad o la realidad. Más bien toda fotografía se pasa por un aparato de representación que a su vez es manejado por una persona cargada de una subjetividad de la que no puede desnudarse para realizar sus fotografías.

En este mismo sentido, no debería caer todo el peso del ataque de Espada sobre Bauluz, sino que más bien habría de recaer en quienes busquen hacer de esa y cualquier imagen una verdad unívoca. El peso de la crítica y los ataques habrán de caer en quienes hagan de la realidad un relato monocromático a partir de las imágenes. En quienes ofrezcan una concepción tan libre de texturas y honestidad con respecto a la realidad policromática. La concepción de la realidad a partir de las imágenes ha de aparecer como un reflejo subjetivo presto a construcción en interpretación con base en los indicios que no se prestan a discusión.

Las fotografías ofrecen pedazos de realidad llenos de huecos a ser llenados de contenido, esos huecos son los que permiten toda interpretación exterior. En la fotografía de Bauluz no puede ser problematizada ni la existencia de un cadáver ni la presencia de un par de bañistas a corta distancia del cadáver en una playa, esos son elementos no prestos a discusión. Sin embargo el resto que no es manifiesto en la fotografía ha de ser interpretado o llenado de contenido. Y es entonces donde debe entrar en discusión la ética de lo que se ofrece como verdad o como interpretación, y bajo qué bandera se realiza, pues no podemos creer en la ingenuidad o imparcialidad de las acciones realizadas por el periodismo. Hay que

mirar al periodismo en general, como recuerda Fontcuberta, como un compendio de fuerzas políticas y económicas, y no como un reflejo de la realidad.⁶⁶

Podemos decir que el fotoperiodismo es la actividad de creación y difusión fotográfica más y mejor monitoreada por filtros políticos, económicos y éticos. Entonces es la actividad fotoperiodística la que ha de pasar por más filtros y por más medios de censura antes de salir a la luz. Además de ser un tipo de fotografía que tiene más influencia en los medios políticos y sociales en contraste con otra clase de fotografía como la de espectáculos o naturaleza. Es decir, se trata de una actividad importante y seria en el medio de la información política y social. El fotoperiodismo dentro de la fotografía como artefacto de imaginar es a su vez un uso de la fotografía como artefacto de fuerte influencia política.

Pese a la serie de revisiones, monitoreos y filtros que a este tipo de fotografía se hace no se puede negar la manipulación que en ella se presenta. Manipulación que en un sentido es intrínseca en tanto es un medio de expresión subjetivo, pero que en un segundo sentido es una manipulación consciente que toma parte en determinadas posturas ya sean políticas, sociales, económicas. Esto en sí mismo no tiene por qué ser objeto de ataque, más bien la manipulación que forma parte de un uso de la imagen como ilusión o como trampantojo es a lo que demando como ilegítima. Es aquella imagen que bajo clara conciencia es dirigida de modo que la fotografía haga eco en las mentes de los espectadores, y que a su vez esté jugando al engaño, a la distracción y a la manipulación.

⁶⁶ *Ibíd.* P. 17

Si una actividad tan explícitamente monitoreada y tan pasada por la crítica presenta sin problemas la posibilidad de hacer de la imagen fotográfica un objeto de engaño, tergiversación, y manipulación consciente que además es partidaria de una causa. No encuentro ningún impedimento en que toda una gama de imágenes fotográficas ajenas a la imagen periodística pero que se prestan a una amplia difusión sean usadas en este sentido del engaño y de la manipulación que saca partida para fines propios. Imágenes fotográficas que también toman partido en la realidad política y social, que engrosan el imaginario colectivo, que establecen lugares comunes, centros de poder y acumulación de bienes diversos a través de la atención.

Esta posibilidad de manipular la imagen, su dirección y su actividad en relación con el espectador mediante el pie de página, mediante la contextualización falsa o no, interesada o no, no es ya exclusiva de los periódicos o del fotoperiodismo. Es más bien una actividad generalizada en distintos medios de distribución de imagen tanto en papel, como en digitales. Bien fácil se puede encontrar este cambio de sentido u orientación de las imágenes mediante el texto en plataformas de distribución de información como el Internet. Que además tienen menos filtros de contenido que los que pudiera tener otros medios como la televisión, las revistas en papel y los libros impresos. También esta posibilidad se presenta abierta a cualesquiera que tengan acceso a un ordenador con conexión a Internet pudiendo modificar fácilmente las imágenes, descontextualizarlas y difundirlas en redes sociales que a su vez son una catapulta de espectáculos.

Dirección, intención, manipulación de la imagen, sacar la imagen de contexto y presentarla en otro, usar la imagen como distracción para perder de vista otras

imágenes más importantes para discursos específicos. Estos son tan sólo algunos de los usos o las posibilidades en las que se puede interferir en la imagen fotográfica para hacerla un artefacto para el engaño, o para hacer de ella un trampantojo que transfigura la concepción de la realidad que se tiene, que no busca acercarse a ella sino sacar provecho de la posibilidad.

La ambigüedad presente en toda representación es algo que pesa sobre la imagen. Es ella también un punto de acceso a la interpretación en muchos sentidos y por tanto a la posibilidad de jugar con las interpretaciones posibles, que a su vez presentan la posibilidad de engañar con ella. Esa posibilidad de jugar con la mente de los otros está muy presente en la fotografía dada la rica posibilidad de formas de “leer” una imagen. Esta indefinición y maleabilidad del significado de la imagen apoyada de la posibilidad de modificar y direccionar el significado por medio del pie de página que sirve de orientación para el espectador abre aún más claramente la posibilidad de manipulación de contenidos, de orientar las creencias y las reacciones del espectador con respecto a la imagen.

La carga de realidad de la fotografía hace más fácil que quien se encuentra con ella crea que lo que está mirando ahí es real. Esto puede llevar por varias vías, una vez que se acepta que aquello es realidad, una de ellas es la manipulación, hace creer más fácilmente que lo que miran es real o lo puede ser. Es por ello que la fotografía⁶⁷

⁶⁷ Así mismo se puede decir del video que parten del mismo principio mecánico que la fotografía para reproducir la imagen, que se usa en muy variadas formas y fines. alguna de las formas más consagradas son: el cine, el documental, programas televisados, comerciales, video blogs, por mencionar algunos.

es un artefacto privilegiado a la hora de ser usado como artefacto de imaginar y de la misma forma a la hora de ser usado como trampantojo.

Para cerrar esta reflexión en torno a la fotografía traeré algunos ejemplos que creo pueden reforzar lo antes dicho, un ejemplo más que se hizo polémico con respecto de la ética del fotoperiodista es la que llevó a quitarse la vida al fotorreportero Kevin Cartier⁶⁸. La fotografía que al ser difundida y premiada con un Pulitzer (revisar anexos) causó revuelo levantando una polémica discusión política, y sobre todo en torno a la ética del fotoperiodista.⁶⁹

Kevin Carter fue un fotorreportero sudafricano blanco que ocupó el mayor tiempo de su trabajo al reportaje de guerra, miembro del llamado *bang bang club*, específicamente cubrió los disturbios en el barrio de Soweto Sudáfrica realizados en oposición al entonces actual gobierno por la imposición del régimen de segregación racial *apartheid*. Esto como contexto a la vida del fotorreportero. La fotografía que le otorgó el premio Pulitzer a Kevin Carter muestra a una niña negra sudafricana desnuda, aparentemente vencida físicamente por alguna razón (hambre se dijo después) y volviendo su cara al suelo de tierra, mientras que a pocos metros de espaldas a ella se encuentra un buitre aparentemente expectante y a la espera de una oportunidad de alimentarse de la infante.

El punto es que la fotografía fue tan potente que al tiempo de su aparición en el *New York Times* tuvo dos consecuencias directas: la necesaria sensibilización de miles

⁶⁸ http://elpais.com/diario/2007/03/18/eps/1174202155_850215.html (consultado el 24/11/16)

⁶⁹ Esta situación y otras varias en torno a la labor del fotorreportaje nos la presenta la película *The bang bang club* (2010) del director Steven Silver.

de personas en torno a la situación de hambruna que se vive en Sudáfrica en contraste con una situación de bienestar de otros países, pero también la crítica sobre el mensajero, sobre la condición ética del fotorreportero que tomó la fotografía que en ese mismo momento optó por no hacer nada con respecto al infante y el buitre más que tomar la fotografía y difundirla. La crítica pesó tan fuerte a Kevin Carter (entre otras cosas) que tres meses después le llevó al suicidio.

El ejemplo fue traído por lo siguiente: En ambas reacciones es especialmente claro que la fotografía ataca fuertemente la sensibilidad de las personas como no lo haría otra evidencia gráfica como la pintura o el grabado, pues en ella existe una resonancia de realidad increíble que no tarda en penetrar las mentes, no tarda en provocar sorpresa, dolor, indignación y demanda. Todo esto, además, de la mano de la capacidad de elaborar un discurso visual con la imagen a partir de las variables que se tienen. En este caso hablamos de una fotografía que sostiene un discurso de fatalidad muy claro y de una desnudez que alarma.

Por otro lado tenemos ejemplos quizá menos polémicos pero que sí son bien fácil problematizarles y cuestionables en sus usos. Por ejemplo la fotografía de moda, de retoque, y en general manipulada en la medida que no escapa de lo verosímil y se enmarca en una posibilidad real. Si promete belleza, promete una belleza que en general puede ser alcanzada por una persona, aunque en verdad no lo haga. Que además de ello se presenta en formas más bien homogéneas que a su vez pueden ser criticables desde la ética al establecer un parámetro de belleza más que variopinto y lleno de relieves, plano y homogenizante, dejando de lado una gama

grande de formas de ser. También ello podemos demandar de una gran gama de imágenes difundidas mediante la mercadotecnia.

En el sentido opuesto, digamos, también se ha de ejercer esta posibilidad de las imágenes, lo que muestran y el discurso que sostienen. Esta posibilidad de maleabilidad de los contenidos, las orientaciones y las búsquedas de las fotografías no es exclusiva del lado “negativo” sino que también puede responder a luchas por la reivindicación o vindicación de las formas de ser, de existir, de pensar, también en busca de justicia, de reconocimiento. Esta forma del uso de la imagen como artefacto de imaginar es pues también, un instrumento en batallas éticas, sociales, políticas donde se defienden causas justas y desde donde se muestran situaciones que piden obligada solución. Entre los unos y los otros están los estereotipos difundidos por la mercadotecnia por un lado, y por el otro se encuentra, por ejemplo el fotoperiodismo comprometido entre los que desde mi punto de vista está el caso de Kevin Cartier, el activismo que aprovecha el poder de las imágenes para las luchas sociales, políticas.

2.3. El panóptico Foucaultiano como trampantojo. La vista como artefacto y la imagen como condición.

En un mundo donde ser imagen y saber ser imagen es condición de ser visto y de ser para el otro, ésta condición, el ser imagen ante otro, no siempre es indicio de beneficio particular, sino que ser imagen para otros puede resultar en el propio perjuicio. En ejemplos ya citados del beneficio que puede causar para unos atraer

la mirada ajena sobre su imagen o sobre sus imágenes podemos enumerar la publicidad política, comercial, empresarial; las formas personales de aparecer en los espacios públicos presentando una imagen específica en busca de con ella provocar determinadas reacciones o acciones en otras personas. Sin embargo desde el otro lado el ser imagen para otros también puede ser condición de dominación, de manipulación, de demanda y en general de poder sobre quien se constituye como imagen.

Ejemplos de lo anterior a tener en cuenta hay variados. Traigo a cuento la película norteamericana del director de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* (1954) que relata la situación de un reportero fotográfico que se ve obligado al reposo en su casa por un accidente que le ha roto la pierna. Encuentra como remedio a su encierro la mirada, la mirada que le permite conocer la actividad de sus vecinos y en un segundo momento le permite desenmascarar a un asesino en su vecindario. Es decir, gracias a la ventaja que le brindó la vista pudo incluso incapacitado físicamente, ejercer el poder sobre del otro que fue objeto de su mirada, que fue una imagen digna de la atención del protagonista del filme. Quizá este ejemplo suene baladí, sin embargo no deja de ser un ejemplo de lo que puede significar ser objeto de conocimiento para el otro por medio de la imagen y de que, ahora, se puede hablar de la mirada como fuente de poder y no sólo de manipulación.

Es también por el conocimiento que obtener la imagen del otro puede significar tener poder sobre el otro por lo que en determinados lugares con tensiones políticas, sociales, ideológicas, económicas, legales, ser fotoperiodista (incluso ser espectador casual) puede resultar un oficio de alto riesgo. Para ello no supongo

haga falta citar la lista más bien amplia de asesinatos de fotorreporteros, de reporteros o periodistas por el ejercicio de su labor.

Y finalmente, otro ejemplo de esta dialéctica de poder entre la imagen y la vista se trae desde la historia del ocularcentrismo rastreada por Martin Jay. Se trata del uso que descubrió a finales del siglo XIX el fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar. Cuya idea de hacer fotografías aéreas marcó la posibilidad de estar en ventaja sobre el otro en un conflicto bélico, pudiendo conocer la situación del opuesto por medio de su imagen fotográfica. La fotografía que propuso Nadar mostraba gran potencial en los usos bélicos y militares, pues esta presenta una ventaja óptica sobre los oponentes⁷⁰. Con la fotografía desde las alturas se buscó alcanzar la perspectiva del ojo de Dios, omnisapiente y castigadora.

2.3.1 El panóptico: dialéctica entre la mirada, la imagen y la mente.

Una forma como las anteriores pero que es específicamente compleja e interesante sobre uso de las imágenes como trampantojo, y de la vista como forma de empoderamiento y control se puede encontrar en el panoptismo que describe Michael Foucault en su libro *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Donde la descripción de Foucault se puede esquematizar como el uso de una estructura física de vigilancia, ordenamiento y control que permite a los vigilantes el privilegio de la

⁷⁰ Jay, *Ojos abatidos*, P. 115

vista mientras que a los vigilados se les impide ejercer la vista sobre quienes los vigilan. Es entonces que la vista es el elemento que empodera y que brinda estas posibilidades de control. Con este instrumento, el que queda vigilado se encuentra en un estado de desconocimiento con respecto al vigilante y su actividad, así como se presenta un conocimiento de que se es potencialmente visto. Con ello generándose una sensación psicológica de vigilancia omnipresente que ha de modificar el estado del vigilado, que le habrá de llevar a comportarse diferente dada la conciencia de vigilancia. Para todo lo anterior se parte de la aparentemente sencilla, diferencia del poder ver y del poder ser visto.

“El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar”.⁷¹

El panóptico, al igual que la idea del trampantojo es un artefacto o un instrumento que sirve para la centralización del poder, para el usufructo de quien lo detenta. Es una herramienta de poder sobre los demás, cuyo medio para el control es la vista y

⁷¹ Michael Foucault, en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, (Argentina, Ed. Siglo veintiuno, 2002) P.203

la mente. Juega de igual forma como el trampantojo con la posibilidad de encausar la mente del otro por medio de la imagen. Por medio de lo que la conciencia de algo (de ser algo) puede provocar en el otro. A diferencia de los ejemplos de trampantojo que ya se han mencionado, esta estructura trabaja más bien empoderando al que mira, empodera al que accede a la imagen. Del lado opuesto hace que el que es mirado o es imagen para el otro sea sumiso, sea disciplinado, sea ordenado mediante la pura conciencia de saberse mirado. La vista se vuelve condición de poder sobre el otro, y la incapacidad de mirar se vuelve condición de sumisión.

Tanto el panóptico como el trampantojo son un arte del mostramiento, de la economía de lo que se mira; del ordenamiento y encausamiento de aquello que mira y de aquello de lo que puede ser mirado. Es por ello que se puede mirar al panóptico en retrospectiva, como un trampantojo. Lo digo en este sentido, porque no me parece que el concepto de panóptico sea más abarcante que el de trampantojo en la medida en que éste abarca más amplias manifestaciones del uso de la imagen que se alejan del ordenamiento, del castigo, de la coerción, la investigación, y más bien se evocan al mercadeo, la publicitación, el espectáculo y en general a buscar la realización de efectos específicos en las mentes de las personas por medio de la imagen; tanto como pueden entrar los usos del panóptico como trampantojo.

El panóptico es el ejercicio de la mirada que no puede ser vista, donde el mirado se convierte en objeto, deja de ser sujeto y comienza a ser un objeto a administrar. Pero no es cualquier objeto, es un objeto que gracias a su razón e ingenio es más eficiente que las máquinas, las herramientas y los animales; y sobre todo: gracias a esa misma razón y juicio es objeto del control psicológico que permite ejercer la

estructura del panóptico. Es un autocontrol que parte de la conciencia de poder ser vigilados, pues en este hay un gran ojo fijo en el centro que nunca permite saber si está mirando o está cerrado, si está mirando puede castigar, si está cerrado no, pero nunca se puede saber.

En este juego no hay cambio de miradas, no hay comunicación, hay imposición de un orden por medio de la mirada. “De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción.”⁷²

Un elemento derivado de esta falta de conocimiento del vigilante es que la figura de coerción es despersonalizada. No hay un rostro al cuál mirar, no existe a nadie a quien maldecir, ni siquiera a quien suplicar, no se trata de nadie, no existe una persona, una figura de poder, sólo existe su ojo omnipresente que mira sin ser visto. Puede ser uno, puede ser todo un contingente de vigilantes, o puede ser ninguno y el efecto sigue, no cesa.

“Una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia. De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones”⁷³. El saberse observado hacer que las personas reproduzcan por su cuenta las coacciones de poder. Aquél que es vigilado se convierte en principio de su propia coacción, su conciencia de ser

⁷²Ibíd. P. 204

⁷³ Ibíd. P. 206

observado genera en sí el sentimiento de serlo aunque este ya no lo sea. El efecto directo del panóptico es evitar los enfrentamientos físicos, lograr la sensación de omnipresencia con una presencia real casi nula, se logra la reducción de la fuerza física y se logra ejercer un poder sin cuerpo, un poder que actúa sobre la pura sensación de ser algo, de ser visto. Es el panóptico un gran instrumento para gobernar, para controlar.

Esta forma arquitectónica tiene en justa medida el orden y la vigilancia como componentes complementarios, ya que el orden está prestado en buena medida por la vigilancia. Aunque también por la separación, clasificación y ordenamiento de los cuerpos humanos, de los vigilados dentro de la estructura material que es el panóptico. Ya sea este puesto en práctica en una cárcel, en un manicomio, en una escuela, fábrica o más abiertamente en una organización social con variados aparatos de control, clasificación, vigilancia y castigo.

El panóptico no sólo ha de funcionar para reos, locos o escolares, dice Foucault: “El panoptismo es el principio general de una nueva ‘anatomía política’ cuyo objeto y fin no son la relación de soberanía sino las relaciones de disciplina”⁷⁴. No sólo se trata de disciplinar a quienes han faltado al orden, sino hacer que no se falte al orden, sirve para hacer que todo tipo de personas puedan mantener el orden. Por principio a todo tipo de personas se les puede mantener el orden y también por principio cualquier tipo de persona puede ser transgresora del esquema disciplinar y por tanto son merecido objeto de vigilancia, ordenamiento, control y castigo.

⁷⁴ Ibíd. P. 213

Esta estructura disciplinar se puede hacer presente en diversas formas además de las arquitectónicas tan específicas como la prisión, la escuela o el manicomio, en modelos más simples y no siempre sobre grandes grupos de personas. Se puede hablar de micro dispositivos por medios de los cuales también es posible el ejercicio del poder sobre el otro valiéndose en el principio del panoptismo: el ojo que mira y que no puede ser mirado, el control psicológico derivado de la conciencia de ser sujeto de la mirada de otros. De entre ellos, el privilegiado es la cámara de video, la vigilancia que goza de las mismas características y que puede ejercer un control parecido, incluso más preciso que la estructura arquitectónica descrita por Foucault, sumado el privilegio que la imagen generada por el otro se puede conservar y mirar en cualquier tiempo, haciendo efectiva la vigilancia omnipresente. El esquema no cambia, su reproducción se masifica, su costo es menor y además ofrece el respaldo físico de la imagen de los vigilados. Las aplicaciones no cambian en demasía, más bien se amplifica la posibilidad de aplicaciones del panóptico mediante el uso de la cámara de video. Ahora se puede llevar a las familias, a pequeños negocios, a lugares públicos. La forma cambia, ya no es ese gran centinela que está vigilando sino que son miles de pequeños ojos que miran siempre, que miran mucho.

Desde la idea de la cámara de video como panóptico se remarca aún más la dialéctica entre la vista y la imagen, es aún más claro que ser imagen para el otro es aparecer vulnerable y desempoderado ante el que te vigila. Se da la dialéctica entre el ejercer la mirada y el ser imagen, donde la primera es la garantía del poder en este esquema, mientras que la segunda es la posibilidad de ser conocido, de ser

reprendido, de ser controlado. Poseer la imagen del otro significa la capacidad potencial de ejercer el poder sobre ese otro.

Los ejemplos citados y especialmente la idea del panóptico como el esquema de una nueva anatomía política son formas del ejercicio del poder en donde se da una complementariedad y una dialéctica entre la mirada, el ojo, la vista por un polo y entre la imagen, la posibilidad de ser imagen y la posibilidad de usar la imagen por el otro. Siendo esta posibilidad por ambas partes, un abordaje más completo a los fenómenos políticos, sociales, culturales, éticos que comprenden esta dinámica.

Como las manifestaciones y usos de la imagen que hemos desarrollado en este capítulo; de la mirada y del potencial tanto persuasivo como engañoso que tienen existe una gama relativamente grande de ejemplos a citar. Entre el trampantojo y el uso persuasivo legítimo de la imagen existe una delgada línea, una línea no muy difícil de franquear. Es por ello resulta importante hacer hincapié en las relaciones complejas que se establecen entre las imágenes, las miradas, los creadores de las imágenes y los receptores de ellas; además del tipo de discursos que tienen estas, que sugieren. En el siguiente capítulo esta será la búsqueda, analizar estas relaciones complejas, pero también hablar de las alternativas al trampantojo, hablar de las formas de relacionarse con las imágenes de forma emancipadora, de forma no violenta, de forma ética.

*La absorción de las imágenes hasta modificar la apariencia corporal,
lejos de ser una moda es un modo en el que las sociedades han recorrido
los senderos culturales.*

Fernando Broncano.

Capítulo 3. El ocularcentrismo occidental y los artefactos de imaginar. Diálogo entre Fernando Broncano y Martin Jay.

En este capítulo pretendo hacer una lectura de algunos momentos de la historia de occidente, y más específicamente de algunas posturas de autores franceses y su posicionamiento con respecto a la mirada. Estos momentos los traza Martin Jay en *Ojos abatidos: la denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX* un libro publicado en el 1993, donde a estos momentos de la mirada en Martin Jay les haré una lectura desde Fernando Broncano en su libro *La melancolía del ciborg* entendiendo la imagen como artefacto de imaginar y manipular. También se busca abordar el uso de las imágenes como trampantojo en busca de la manipulación de las mentes para mantener determinados estados políticos, sociales, culturales, para beneficios propios o de determinados grupos empoderados. Así mismo, pretendo mostrar y defender algunos usos de las imágenes que hacen el papel contrafuego ante los embates de las formas dominantes del uso de la imagen que acabamos de mencionar. Siempre manteniendo el punto de vista crítico a la hora de hacer estos abordajes. Para esto es importante tener en cuenta lo dicho con respecto a la imagen, sus usos, su relación compleja con el estar humano, las características de

ellas y las de los humanos para poder estar en esta relación autocreadora y de mutua influencia.

Aquí en principio, se presenta la necesidad de establecer lazos entre nuestro concepto principal que es la *imagen como artefacto de imaginar* desde Fernando Broncano y la concepción de Martin Jay que más bien rige su investigación desde la idea de *ocularcentrismo* que lleva su principal referencia al ojo o a la *mirada fija* (*gaze*), es decir, sienta su investigación principalmente en el ser que mira y no tanto al ser que es mirado.

Sin embargo, la direccionalidad a lo humano es algo que claramente comparten ambos autores, ambos se centran a su modo en la figura configurada como el humano. Ambas formas de acercarse más que ser directamente opuestas se pueden volver claramente complementarias.

El análisis de Broncano se centra en la materialidad de la cultura, es por ello que se centra en los elementos, justamente, que tienen una base material como lo son las imágenes. En el análisis de Martin Jay, que es una historia intelectual, más bien se centran sus reflexiones en torno a los intelectuales que teorizaron y se postularon con respecto al *ocularcentrismo* acrítico que se levantó a lo largo de la historia del mundo occidental.

Como vemos, ambos autores tienen búsquedas completamente diferentes pero comulgan en un tema común: el carácter problemático de las imágenes en la cultura, o si se quiere pensar desde lo que nos ilustra Jay: el carácter problemático de la mirada humana y su posición con respecto a las imágenes o formas visibles que se

privilegiaron en el mundo occidental. Aquí entre las dos concepciones del análisis de los dos autores se establece un juego de ida y vuelta necesario, donde el uno comprende al otro y no puede hacer más que comprenderlo. En argumentos anteriores ya he sostenido sobradamente que la imagen como artefacto debe su poder a la factura humana y a las capacidades humanas; también se sostuvo que se requieren determinadas condiciones (culturales y biológicas) como humanos para ser sensible a las imágenes y otorgarles el poder sobre el acto humano que ya hemos dicho. Que la imagen para ser imagen requiere por principio de la mirada humana, y sobre todo, del cerebro humano para poder ejercer el poder que el humano le confiere, y la mirada humana necesita del soporte material en donde colocar imágenes, en donde ponen sus cerebros y voluntades; imágenes para poder conferirles el poder sobre la condición humana.

Fernando Broncano sostiene firmemente que la cultura es material y se desarrolla desde una base material. Y de nuevo retomando un ejemplo del mismo autor: nada es un motor de Diésel en marte porque no hay ni diésel, ni oxígeno para que haga combustión, ni humanos para... yo agrego el ejemplo de que nada es una imagen (mercadotecnia, arte, fotografía) en marte⁷⁵ porque no hay humanos que signifiquen, imaginen y usen las imágenes. Ahora desde el lado de Martin Jay podemos decir que nada es el humano sin su base material, biológica por ejemplo, o más específicamente: Nada es el ojo ni la mirada sin nada que ver⁷⁶. Un ojo

⁷⁵ A menos que esta esté siendo transmitida a la tierra, como supuestamente ocurrió con la bandera de EEUUAA ondeando sobre la superficie de marte, rompiendo el aislamiento de lo humano sobre tal imagen y regresando el poder conferido a la imagen.

⁷⁶ Que si bien se ha hecho del ojo ciego un símbolo antioculocéntrico en sentido estricto el ojo que no tiene que ver o no puede ver carece de su función biológica esencial. Bataille y los surrealistas en Fernando Broncano.

muerto, ciego o ya especulando la posibilidad: un ojo que no tiene ningún elemento material para poder mirar es igual de inútil que un motor de diésel en marte o una imagen donde nunca ha de ser vista y significada. Es decir, nada es una imagen sin el cerebro y mirada humana, como nada es la mirada humana sin las bases materiales para darles significados y convertirlas por ejemplo en imágenes.

Las intenciones de ambos autores son divergentes pero con puntos en común, es por ello que sus ideas dan frutos en diferentes lugares. No por ello dejan de servir unas reflexiones para otras. Martin Jay pretende mostrar el estado de la cuestión del pensamiento francés antiocularcéntrico del siglo XX con respecto al ocularcentrismo casi generalizado en occidente y bien arraigado históricamente. Dado que sus intenciones son las de escribir una historia intelectual que no pretende postularse él mismo claramente. Reconstruye con pretensiones de objetividad el pensamiento de varios autores o corrientes occidentales, a su vez que lo sitúa dándole continuidad histórica o marcando la influencia de unos autores o ideas con otras. La búsqueda de Jay en este libro es dejar el terreno sentado en 1993 (fecha de publicación) para posteriores reflexiones en torno al ocularcentrismo en occidente. Su conclusión, de dos cuartillas ante un libro de quinientas páginas, básicamente es que una serie de pensadores franceses del siglo XX dedicaron sus obras al ataque al ocularcentrismo que primaba en occidente y que en general ese pensamiento crítico francés logro generar una desconfianza hacia el ocularcentrismo en el pensamiento posterior. Lo que se tradujo como un abatimiento de los ojos en occidente desde la labor intelectual francesa de este siglo.

Desde el otro lado Fernando Broncano trata de marcar las características que él cree que priman en la sociedad actual, su libro con fecha de publicación en el 2009 traza los elementos que influyen en el condicionamiento actual del ser humano y de su sociedad. Catalogando al ser humano como un ser fronterizo, un ser sin identidad clara y un ser en constante estado de melancolía. El ser humano que se configura históricamente en una cultura material. El ser humano que se hace a sí mismo a través de sus creaciones y está en constante movimiento. El ser humano que crea artefactos que le configuran en su ser y forma de ser. En su libro pinta un panorama triste, desolador si se quiere, sobre el orden mundial actual, pero no deja de apela a la historia en su movimiento para culminar sus reflexiones diciendo que siempre es posible imaginar y establecer órdenes sociales y políticos diferentes, más amables.

Como dije, los argumentos de nuestros autores nos llevan por senderos distintos pero no por ello se vuelven ajenos. Los testimonios históricos del uno nos servirán para ejemplificar y reforzar las ideas del otro y de modo inverso. Lo escrito por Martin Jay dará más profundidad a la concepción de la imagen como artefacto de imaginar y su poder en torno a las actividades humanas, tanto como lo dicho por Fernando Broncano hará segunda en las reflexiones y reconstrucciones de Martin Jay con respecto a la mirada en occidente.

Echar una mirada a la iconoclastia religiosa, a los usos políticos de la imagen en tiempos anteriores y posteriores al auge reproductivo de la imagen, mirar desde otro ángulo el panóptico Foucaultiano o las primeras formas de publicidad mercantil que

explotaron la imagen, ayudarán a entender mejor y reforzar cómo se manifestó históricamente la imagen como artefacto de imaginar y sus variados usos.

Hasta aquí creo suficiente introducción de la relación de los autores, y me parece se puede dar lectura de algunas ideas y autores del libro de Martin Jay desde el entendimiento de las imágenes como artefactos de imaginar, nuestra base conceptual para abordar la fuerza que han cobrado históricamente las imágenes desde los ejemplos encontrados en *Ojos abatidos* en diferentes momentos de la historia.

El abordaje dogmático al tema de las imágenes que en un momento anterior se mencionó, es el punto de partida para hablar sobre algunos de los ejemplos más precisos donde los argumentos son: por ejemplo, con San Agustín en las confesiones cuando niega la adoración de representaciones de Dios o la existencia de ídolos, ya que Dios resulta irrepresentable, haciendo de la pura imagen un objeto negativo pues es mera ilusión que nunca alcanzará la imagen divina, y en general lanza un ataque a los sentidos corporales haciéndolos culpables de lo que llama “concupiscencia de los ojos”⁷⁷. Este ataque de San Agustín es realizado siguiendo la manera en la que se realizó el desprecio a las representaciones en la filosofía platónica, dado que estas no pueden acercarse a las verdades del mundo ideal, donde estas representaciones se alejan de la verdad y son meras imperfecciones⁷⁸.

⁷⁷San Agustín, Capítulo XXXV en *Confesiones*, Ed. Libros en red, 2007. Pp. 202-205

⁷⁸ Ibídem. Libro VII, Capítulo IX, Punto 4; Libro X, Capítulo XXXIV, Punto 53

Esta postura de Platón y la influencia que tuvo también la analiza Martin Jay en su libro *Ojos abatidos*. En el capítulo primero del libro Jay afirma que desde la vieja Grecia existió una fuerte tendencia a beneficiar la vista sobre los demás sentidos, pero fue en la filosofía donde alcanzó mayor fuerza esta tendencia. Así aparece la filosofía platónica afirmando que el ojo de la mente puede ver la verdad, el bien y la justicia. Esta idea del ojo de la mente que puede ver la verdad sirvió de inicio para establecer la distinción entre la mirada mundana o *lux* y la mirada de la mente o *lumen*. Donde lumen era la forma perfecta que existía con independencia de que se la mirara y la otra visión era la de lux que era entendida como la real vista humana, aunque los anteriores conceptos eran conceptos de luz, se complementaron perfectamente con las ideas de la visión que estableció la filosofía platónica y que además se volvieron legado para la tradición posterior. Esta distinción se vuelve compleja dado que se legan dos formas contradictorias y bien diferenciadas de entender la idea de mirada. Una de ellas (lumen) es analogía de la razón, de la verdad, del pensamiento mientras que la otra (lux) es analogía de la ilusión, de las formas imperfectas, de la apariencia meramente sensorial, en general de lo que puede mentir.⁷⁹

Otro ejemplo de esta esencialización de las imágenes como negativas se encuentra en la Reforma luterana, que fue una campaña emprendida por una serie de pensadores cuya principal contienda fue la de regresar a un cristianismo anterior u original que se basa inicialmente en la fe y no en las obras personales que redimen al hombre de sus pecados. Ello principalmente en contra de la venta por parte de la

⁷⁹ Jay, *Ojos abatidos*, Pp. 25-69

iglesia de las bondades que Dios otorgó gratuitamente al hombre. Se creyó que la orientación que llevaba la iglesia católica para el 1500 era errada y que se traicionaban determinadas consignas religiosas primordiales, pues se negociaba con la salvación, se otorgaban indulgencias⁸⁰. De entre el movimiento luterano surgió lo que fue llamado reformismo radical que entre varias cosas sostenía que deberían ser destruidas todas las imágenes religiosas como pinturas y estatuas, ya que estas eran símbolo de la devastación que puede consumarse a través de las ideologías.

3.1 El ocularcentrismo occidental. El imperio de la imagen en los medios y en la sociedad.

Si bien Martin Jay sostiene que en el siglo XX se dio un abatimiento de los ojos en el pensamiento Francés, yo a partir de mi interpretación del contexto actual sostengo que no se dio un abatimiento de los ojos en occidente, al menos no en los términos en los que él pronosticó dado que la desconfianza que sembró la Francia intelectual del siglo XX con respecto a la mirada no fue suficiente para generar una desconfianza generalizada. En términos mucho más específicos podría decirse que en el ámbito intelectual únicamente se pudo dar y transmitir esa desconfianza hacia la mirada, hacia los ojos y por tanto buscar abatir desde la desconfianza el régimen ocularcéntrico de occidente. Sin embargo, y acentúo, se pudo dar únicamente en

⁸⁰ Pablo Castro, H. "La reforma luterana: El problema de la ruptura. Una mirada a la imagen de luterano y la destrucción de la unidad" En, Revista electrónica *Historia del Orbis Terrarum*. Num. 03. (Santiago, Chile, 2009) En línea: [<http://www.orbisterrarum.cl/>]

los círculos intelectuales. No se puede hablar de un abatimiento de los ojos de occidente en general. Si bien se pudo dar una desconfianza en la mirada y en los usos de las imágenes con fines de dominación muy específicamente en los círculos intelectuales, en general no se dio un abatimiento de los ojos.

Para lo dicho podemos echar una mirada al mundo comercial en sus diferentes vías de difusión: internet, televisión, revistas, en la estructura urbanas, en los supermercados, museos; o prestar atención a los programas televisivos de gran influencia en México y Estados Unidos de lanzamiento a la fama como *El Gran hermano* (Big Brother), que lo único que venden es la posibilidad de saltar del anonimato a la fama, que venden la posibilidad de ser una imagen vista por todo un país o el mundo; u otra mirada a las redes sociales donde ser imagen es importante, donde las redes sociales más altamente gráficas son un éxito: Facebook, Instagram. También podemos pensar en la industria de la pornografía, que es la venta de imágenes, siendo además una industria con una demanda increíble.

Y en este sentido, si bien se pudo o se puede dar un abatimiento de los ojos es en otros términos, y no por la desconfianza que genera el ocularcentrismo y sus vicios. Se puede hablar en términos de un abatimiento de los ojos por un bombardeo de imágenes, colores, retóricas visuales, por la sobreabundancia, sobreoferta de imágenes. Todas ellas exigiendo la atención, la mirada, la mente de un público que más que ejercer el poder de la mirada es por medio de su mirada que se vuelve presa de cazadores feroces que reclaman atención, que reclaman una mirada. Todo ello abrumando las miradas y obligándolas a ir con los ojos bajos, abatidos.

Todo lo mencionado está fuertemente arraigado históricamente y ha sido claramente perfeccionado con el tiempo y con los avances técnicos e intelectuales. Podemos hablar de los inicios de la modernidad en Francia con las formas de organización urbana con motivos de dominación por medio de la vista por Haussman en principios del siglo XIX, pasando, en esa misma época por la explosión de las imágenes publicitarias en los periódicos y en la revistas, también en la aparición de escaparates que exhiben productos que a la vez estimulan el deseo ocular⁸¹. Todo ello dando inicio a la era de la reproductibilidad técnica que Walter Benjamin señala que se fortalece con la invención del daguerrotipo en 1839, dando la posibilidad de una producción de la imagen mucho más amplia que lo conocido hasta entonces.

Entre todos estos ejemplos históricos del aparecimiento, perfeccionamiento y fortalecimiento de la imagen cabe mencionar otros varios que también fueron importantes, de gran profusión y cambio en los modos de vida del siglo XIX, como la invención de la bombilla eléctrica por Thomas Alba Edison, que en 1890 hace que la noche o la oscuridad no sean un impedimento para la vista, para las actividades que ella permite y para que las imágenes sean vistas.

Con la revolución técnica e informática que permite una mejor distribución y reproducción de las imágenes, el ocularcentrismo occidental está lejos de ser abatido. Y más bien se puede hablar de una producción, distribución, comercialización y exhibición de imágenes a grandes escalas en la actualidad. Todo lo anterior hecho por diferentes vías y de formas claramente diversas, y con fines

⁸¹ Jay, *Ojos abatidos*, Pp. 96-9

variados dentro de la gama de posibilidades que la imagen como artefacto de imaginar nos permite usar. Los ojos de occidente no están abatidos, más bien se hicieron más agudos en algunas de sus formas⁸², más omnipresentes, más poderosos y rompieron las fronteras de occidente para alcanzar una primacía global.

Es en este momento donde el mundo se convierte en imagen y donde ser visto es requisito para ser en sociedad. La sociedad se configura en una plataforma de imágenes, de seres que son imágenes, que son recreadores de imágenes y que a su vez son consumidores de ellas. Esta sociedad se sienta en una serie de relaciones que comprenden las imágenes en su movimiento y en su propia constitución. Este movimiento no es sencillo y tiene muchos aspectos a considerar. Entre ellos encontramos las subjetividades de los creadores de las imágenes, sus intenciones al arrojar imágenes a la sociedad o al espacio público (o privado), la condición de los consumidores de imágenes, el poder que en ellos ejercen las imágenes, el mercadeo de la atención del potencial espectador de las imágenes creadas, la capacidad de vigilancia y de control que permite el poder hacer del otro una imagen visible, entre otras. Si bien es cierto que hacer de la dinámica social una reducción a esta dinámica del mundo como imagen y ser como ser visto es muy parcial e incompleto, tampoco se puede negar la importancia de esta forma de ser en sociedad y de ser de la sociedad en un ámbito de reproducción y distribución de las distintas maneras de ser imagen tan presente.

⁸² Más agudos sólo en algunos sentidos pues si de consumidores de imágenes hablamos más bien se puede decir que no se hicieron agudos, sino que se hicieron únicamente receptores pasivos de lo que a ellos se ofrece; podemos hablar de agudeza en los creadores de las imágenes, en los críticos de las imágenes pero difícilmente en los consumidores de las mismas.

De este modo podemos seguir hablando del imperio de la imagen en la sociedad, imperio que escapa de los márgenes de occidente y se ejerce con fuerza creciente fuera del mismo. Imperio que se agudiza con el mercadeo de diferentes formas de imágenes, del arte, de la belleza, de la moda, de la libertad, del bienestar, de máscaras diversas para aparecer en sociedad; la vigilancia manifiesta en diferentes formas: identificaciones, organización urbana y en sistemas de seguridad donde entra el sistema carcelario, de espionaje; y el espectáculo con herramientas como la televisión, las redes sociales, los sucesos nacionales e internacionales que con independencia a su relevancia se hacen espectáculo.

Estas formas obedecen a lo que Broncano llama procesos de objetificación o reificación de la imagen, que son “los procesos cognitivos, prácticos, de manipulaciones artesanales o industriales de las imágenes con finalidad de producir efectos sensibles”⁸³ en determinado público. Así, el entorno humano se satura de imágenes en las que son puestos objetivos variadísimos que obedecen, como ya veíamos a principalmente tres grandes ejes: social, político, comercial y todos a su vez englobados en una cultura material.

3.2 Una racionalidad acrítica visual occidentalizada. Lo visual como artefacto de poder.

El asimilar la imagen como un bien de forma acrítica puede ser contraproducente, o mejor dicho, aceptar las diferentes formas en las que se aparecen y en las que se es imagen de una forma acrítica resulta, y ha resultado,

⁸³ Broncano, *La melancolía del Ciborg*, p. 88

problemático pues no se alcanzan a leer las consecuencias de dicha aceptación sin pasarla por la crítica y el examen de la sospecha. Este problema no se presenta como exclusivo de las imágenes sino en general de toda creación humana, todo elemento que se escape del análisis crítico se puede prestar a usos inadecuados. Es por ello que pasar examen a estos elementos se vuelve de vital importancia.

El estudio crítico de la imagen es crucial y está obligado a señalar los traspiés, los vicios y las consecuencias derivadas del uso y la aceptación de las formas de usar la imagen de forma acrítica. La imagen como artefacto de imaginar se presta a los usos humanos que se desee en el marco de su posibilidad y por ello mismo debe pasar por la criba de la crítica y tomar en cuenta la propuesta ética.

Cuando el medio se desborda de determinado tipo de imágenes (entre otros elementos) ellas mismas cooperan para forjar un imaginario colectivo, un sentido común y una forma de ser y concebir las cosas de relativa homogeneidad en las sociedades. Las imágenes como artefactos nos permiten este uso y esta distribución de las distintas clases de imágenes. Esta forma de distribución de las imágenes de forma acrítica, tanto puede engrosar el imaginario colectivo y dar entrada y poder a una cultura sexista, violenta, racista... como puede prevenir contra ello.

3.2.1 El imaginario colectivo: las imágenes en su gestación

Pensar en el imaginario colectivo es un poco parecido a pensar en el llamado sentido común. Buscaré hacer un tanteo de esta idea del imaginario colectivo en las

relaciones sociales. El imaginario colectivo en relación con el sentido común es ese margen entre el cual se encuentra la normalidad de las cosas, lo que no es extraordinario. Pensar en todo aquello que forma parte de lo común y esa normalidad que no alarma, no diverge, no causa indignación, temor, rechazo o extrañeza. En general así se presenta el imaginario colectivo, como parte de lo común, lo que cabe esperar de algo. Este sentido común no aparece porque sí, es decir, no es simplemente una forma que se da en una cultura determinada o en una sociedad específica sin la debida gestación. Estas formas son cultivadas históricamente y no de forma sencilla, sino a partir de la repetición y aceptación de las cosas y los cambios propios agregados de lo que una cultura trae consigo de tiempo atrás. Es resultado de un proceso histórico, y por ello mismo está condenado a la transformación gradual, está atado a su devenir.

Desde esta idea podemos hablar de que el imaginario colectivo es gestable, es transformable y elegible en algunos aspectos, o se puede esperar que la constante repetición, acercamiento o mostramiento de algo en una sociedad se pueda volver parte de ese imaginario. Si partimos de la idea de que la historia actual abona en el imaginario colectivo del mañana, al adquirir conciencia de este movimiento se pueden llegar a tomar las riendas de la imaginación colectiva o apostarle al cambio del imaginario por medio de mostrar lo que se desea sea parte de él, y esperando que no se pierda en el olvido. Se puede entonces, mediante la exhibición o promoción de lo que se espera se haga normal generar o intentar generar, determinada forma de normalidad a partir del imaginario colectivo.

Pensar en el caso específico de las imágenes como artefactos y el abono de éstas al imaginario colectivo y al sentido común no es trabajo muy difícil. O mejor dicho, es relativamente sencillo pensar en estereotipos que se adhieren al imaginario colectivo que a su vez fueron o son reforzados por las imágenes de profusa difusión. Como un rápido acercamiento, está por ejemplo el estereotipo de belleza física que se muestra y se repite incontables veces por la televisión, el cine, medios de comunicación en general, se encontrará que tanto en hombres como en mujeres existen patrones o características que forman parte de la concepción de la belleza tanto en unos como en otros.

Por otro lado podemos encontrar otras formas que concuerdan con la normalidad y rechazan lo ajeno a ellas. Otra forma de normalidad de rica difusión por los mismos medios mencionados arriba, además de los medios impresos, Los modos de representación de los roles de género y del deseo, de la heteronormatividad y la exclusión de la diversidad, la sexualización de las mujeres (también de los hombres en menor medida), o hacer de la imagen de la mujer únicamente un cuerpo visible que es sexualizado (cosificacado) y que su constante distribución, difusión, y generación provoca que llegue a formar parte de la normalidad de un imaginario colectivo que se engrosa con cada repetición y nueva manifestación de estas formas. Pudiendo llevar todo esto a manifestaciones violentas, posesivas, excluyentes en las relaciones regulares o normales en una cultura con respecto a las mujeres. Cabe lo mismo decir para otro tipo de imágenes que se presentan regularmente y que abonan en el mismo sentido, la generación de estereotipos del homosexual o del hombre heterosexual por contraposición, (por poner sólo un

ejemplo) que se difunden en medios de comunicación, que a la vez se asumen y se toman como medida de valor y juicio ante las personas. Mientras que lo heterosexual aparece como lo adecuado, lo natural, lo bueno, al tiempo que por contraposición la figura del homosexual es rechazada, atacada, excluida. Se vuelven estos estereotipos imaginarios objeto de valor, mientras que el estereotipo del homosexual es atacado, forjando una sociedad que se autoviolenta y conformada por los prejuicios.

Esta formación del imaginario colectivo por medio de imágenes normalizantes resulta problemática porque su difusión y aceptación no es el resultado final, sino que es el principio de una cadena. Esta aceptación de determinadas formas de imágenes o de ser imágenes es el inicio de una cadena de exclusión, de violencia, de estigmatización a todo aquello que salte fuera de aquello que no entra dentro de los patrones aceptados. O en el caso opuesto (como mencioné el del homosexual) la dinámica de exclusión, violencia, estigmatización puede ser a todo aquel que responda a un patrón o estereotipo negativo al difundido como bello, positivo o aceptable moralmente.

Sería una falsedad suponer que la totalidad del imaginario colectivo está forjado por esa dinámica que acabo de mencionar arriba, este más bien es uno de los factores que en ello influyen. Dentro de la formación de este imaginario juega un papel importante el acceso a los medios de difusión, la formación individual, la situación histórica, las costumbres de las sociedades en específico... Dándose de ellas una relación de influencia mutua donde no ha de resultar una forma unívoca de imaginario. Éste más bien quedaría sujeto a estas relaciones. Lo que hago aquí es

señalar que la difusión, generación y repetición de determinado tipo de imágenes es factor que influye en el forjamiento del imaginario colectivo, y que en determinadas formas puede ser una invitación a exclusión y violencia sobre de otros.

También, como lo menciono en el capítulo anterior, hay proyectos o iniciativas que se difunden más generalmente vía Internet, mediante redes sociales, blogs, libros, performances, arte, fotografía. Iniciativas que conscientes de los usos de las imágenes que tienden a generar estereotipos, a invocar la exclusión o la violencia pretenden ejercer una fuerza opuesta a toda esta dinámica. Pretenden posicionarse críticamente, a su vez difundiendo y defendiendo formas de ser que difieren de la norma del imaginario.

Estos proyectos buscan directamente la fractura de los estereotipos dentro de su poco margen de aceptación e inclusión de lo ajeno. Porque todas estas formas de generar y mantener imaginarios deja a gran amplitud de personas y de riquezas en formas de ser fuera. Se busca la ruptura de los tabús que en su rechazo terminan siendo violentos y excluyentes. Es una toma de conciencia de que la difusión de determinadas formas de ser y de ser imagen ejerce una fuerza que abona a generar el imaginario colectivo más incluyente, y a su vez es una postura crítica ante lo que en la actualidad se está difundiendo. Esta difusión consecuentemente, pone su parte en la concepción de lo normal. Esto es tomar el poder de la imagen para buscar formas diferentes de establecer las relaciones humanas menos tóxicas para las personas.

Entre los varios ejemplos que existen citaré solo algunos que para mí resultan emblemáticos pues abonan de diversas maneras y desde diferentes perspectivas a la lucha contra los estereotipos y los tabúes que se arraigan en el imaginario colectivo.⁸⁴ El proyecto *Scar*⁸⁵ es una serie de fotografías de jóvenes sobrevivientes al cáncer de mama, donde el fotógrafo David Jay muestra, además de las cicatrices de las mujeres, una forma distante a la estereotípica de apreciar la belleza en cuerpos flagelados; otro proyecto es el emprendido por la fotógrafa Amy D. Herrman y se titula *Por debajo de la ropa somos mujeres*⁸⁶, pretende mostrar en desnudo a cien mujeres con la finalidad de afrontar y luchar en contra de los juicios de valor que se hacen sobre las apariencias físicas de las personas, también mostrando una gran diversidad en los modos de belleza. Desde otro punto de vista está la fotógrafa originaria de Camerún, Essamba⁸⁷ que lucha contra los estereotipos de la mujer africana como un ser esclavizado, hambriento, débil, pobre, y más bien pretende mostrar la fortaleza y dignidad de éstas, lo más interesante es que emprende en este proyecto como mujer africana consciente de que muchas veces es la propia forma de concebirse, de mirarse a uno mismo y a los parecidos la que refuerza la dinámica de discriminación y violencia. Es un ataque contra la mirada que se autoviolenta.

⁸⁴ Todos estos ejemplos están en los anexos al final del texto.

⁸⁵ <http://www.thescarproject.org/> (fecha de consulta: 12/10/2016)

⁸⁶ <http://www.noticias24.com/gente/noticia/142486/en-fotos-mujeres-muestran-lo-que-hay-bajo-su-ropa-para-luchar-contralos-estereotipos-de-belleza/> (Fecha de consulta: 12/10/2016)

⁸⁷ <http://www.afribuku.com/angele-etoundi-essamba-fotografia-mujeres-camerun-africa/> (fecha de consulta: 12/10/2016)

Desde la trinchera feminista no faltan este tipo de propuestas, como la que difunde la plataforma en la Web *ACVG (Arte Contra la Violencia de Género)*⁸⁸, donde se distribuye información que busca la catalogación, visibilización y documentación de obras de arte en el contexto de habla hispana que confronten la violencia de género y la discriminación social. Esta plataforma considera importante la visibilización, teorización y discusión de estos aspectos con la finalidad de paliar mediante muy variadas vías (performance, ensayo, la crítica artística, la instalación, la fotografía digital, el videoarte, el ciberarte, y el arte interactivos) esta situación antes mencionada, y además alejándose de la victimización de las personas, pues esta vía también puede resultar engañosa.

Sin duda estos y otros ejemplos de formas de competir contra las normalizaciones violentas son mucho menos difundidos que las imágenes contra las que se posicionan. Además de que los creadores de estas imágenes contra las que estas iniciativas están discutiendo con grandes industrias que detrás suyo tienen gran cantidad de medios para la producción y propagación de estas formas, mientras que las formas de oposición, si de medios se habla (humanos, económicos) no son muchos, más bien se trata de iniciativas personales, de pequeños grupos, algunos auspiciados por empresas o gobiernos, que no pueden llegar e tener la profusión global de aquellos otros.

⁸⁸ <http://artecontraviolenciadegenero.org/> Fecha de consulta (12/10/16)

En este momento casi optimista acerca de los proyectos y acciones que buscan ser emancipatorias con respecto a las formas de mirar y concebir aquello que se mira de forma violenta. Es importante señalar y advertir lo que ya nos hace tener en cuenta Jaques Rancière⁸⁹ cuando nos previene contra la protesta, crítica, exigencia, grito de justicia que a su vez se vuelve espectáculo. Que no es más que un segundo paso en la cadena de reacciones esperadas por los productores y manipuladores de las imágenes.

Y que esa protesta (o sensación de protesta) se vuelve tan sólo un producto a la venta más en una dinámica capitalista neoliberal regida por el mercado. Un ofrecimiento del acontecimiento a protestar y de la posibilidad de la consecuente protesta como una mercancía. Puede convertirse esto en aquella cosa que los estudios de mercado indican es potencial producto de venta, que además genera una apariencia de real protesta, crítica o grito de justicia. Digamos que es una forma de ofrecer mostrar un vicio pequeño que sirve a su vez de cortina de humo para ocultar aquello que es más relevante. Es llevar la atención del contestatario a un producto montado deliberadamente con la finalidad de que la protesta se mueva en dimensiones poco peligrosas para las grandes cúpulas de poder. Generando a su vez la sensación de protesta, de que se amenaza a las elites, de que se exige justicia y se realiza justicia; en general de actividad contestataria cuando ciertamente se está bajo la influencia de un poder invisible a nuestros ojos.

⁸⁹ Jacques Rancière, "Las desventajas del pensamiento crítico" en *El espectador emancipado*, (Argentina, Ed. Manantial, 2011). Pp. 24-45

Un ejemplo más preciso, es cuando “la bestia” neoliberal les ofrece a los contestatarios la posibilidad de experimentar la vida como un espacio de infinitas posibilidades y con ello les ha hecho parte suya. La bestia ahora se rejuvenece con la oposición, con el contestatario. Entonces aquí todo aquello que aparentemente es una posibilidad, una propuesta de subvertir los órdenes existentes son tan sólo nuevas manifestaciones de control que se ha diversificado, no son más que una muestra de la neutralización de las formas de exigir un cambio que a su vez genera las apariencias de real actividad subversiva.

Ejemplo de lo anterior nos lo presenta el mismo Rancière en su ensayo, donde nos habla acerca de un par de imágenes fotográficas. En una se muestra una protesta en EE.UU.AA por la guerra de Vietnam donde los protestantes y las banderas aparecen en un segundo plano, y en primer plano aparece un bote lleno de basura, a su vez, por los protestantes en su actividad consumista. En la otra se muestra una casa convencional que pretende promover la idea de bienestar familiar, comodidad, acogimiento, mientras que en una parte de la imagen se monta un hombre sirio cargando a su hijo muerto. Dice Rancière que esos aparentes contrastes no pretenden mostrar un absurdo sino una homogeneidad, se muestra que uno es parte del otro. Que la protesta de pacificación es resultado de un consumo de espectáculos que los llevaron a ello, que por ejemplo las torres gemelas y los bombardeos a Irak son manifestaciones de un mismo espectáculo ofrecido a conciencia y a la espera de una reacción tal como la protesta de pacificación. Es un consumo de imágenes inconsciente, la protesta es inconsciente o sólo consciente de lo que el mercado sabe ofrecer: imágenes espectaculares. Los consumidores a

su vez serán los provocadores de tales desgracias, pero se ciegan a sí mismos de tal verdad. Ese es el ataque al pensamiento crítico y esa la trampa ante la cual nos advierte Rancière.

En general la aceptación, y el acercamiento acrítico a determinadas formas de las imágenes puede resultar nocivo en muchos sentidos para las relaciones sociales. Para el establecimiento de relaciones con los otros. El uso de las imágenes orientado hacia estos fines bien puede ser una forma de combatir las posibles formas violentas que de eso se deriva o puede ser una forma de abonar a la exclusión, racismo, al sexismo y más formas violentas de relacionarse entre personas. Las imágenes como soportes materiales a los que se les da contenido y dirección pueden admitir sin problemas cualquiera de estos usos, y más bien es el posicionamiento crítico de los receptores el que deberá hacer la labor de rechazarlas, discutir con ellas o aceptarlas y difundirlas, formas en las que se puede ser, en parte, de lo que se desea esté en el imaginario colectivo de futuro.

3. 3. La condición del vidente invidente: Una mirada ciega al poder de las imágenes.

Ya anteriormente se mencionaron las condiciones para que las imágenes adquieran y puedan ejercer el poder que les es conferido por el ingenio humano. Aquí sólo recordaré estas condiciones a fin de tenerlas a la mano para lo siguiente. Las imágenes como artefactos de imaginar son bases materiales que sirven de receptáculo de contenidos, estos a su vez están direccionados y adquieren poder

por las capacidades que tienen para acceder en la mente de quienes se hacen sus espectadores y pueden orientar a determinados pensamientos, determinado tipo de acciones, forjando sus imaginarios... Hay pues, muchas formas de ser de las imágenes en gran cantidad de presentaciones. También hay muchos medios por los cuales las imágenes se difunden y diferentes maneras de ser creadas. Las imágenes establecen una relación de ida y vuelta donde a la vez el humano crea a las imágenes y les da un uso, también se relaciona con ellas hasta el punto en el que las imágenes reconfiguran el estar del humano.

Para desenvolverse en un mundo de imágenes o en un mundo ocularcéntrico se requieren determinadas condiciones biológicas o intelectuales. Recordamos que se requiere determinada capacidad de abstracción para poder entender o diferenciar las representaciones de la realidad, de la realidad material en cuanto tal, ésta como una condición para poder entender las imágenes como tales. Las imágenes como artefactos en su posibilidad simbólica. Otra es, claramente, la de tener la condición biológica de la vista, y otra muy interesante es la de formación individual: para que una persona sea capaz de ser afectado por las imágenes y entender las imágenes como tal, debe haberse desenvuelto en un medio de imágenes, es decir, si una persona aunque posea la capacidad de la vista y nunca ha visto una imagen puede no saber relacionarse con ella, puede no desacoplar la realidad de una manzana de la imagen de una manzana que percibe.

Las imágenes entonces están subordinadas a las capacidades humanas para poder ejercer su poder, es decir, el poder es conferido únicamente por lo humano y hacia lo humano. Es por esa dependencia de las capacidades humanas que las imágenes

no pueden ser efectivas tampoco a humanos con determinadas características. El espectador o afectado por la imagen debe ser capaz de un nivel de desacoplamiento en su pensar entre la realidad y la imagen⁹⁰. Por ejemplo en los niños menores a tres años, en personas con deficiencias (diferencias) mentales o, casos sorprendentes con personas ciegas de nacimiento que logran obtener la vista años más tarde, una vez que se forjaron una configuración de conocimiento donde las imágenes no pueden tener lugar, no pueden, al menos temporalmente, discernir entre una imagen de una manzana en una revista y entre el mirar una manzana real⁹¹. Entonces las imágenes exigen, o mejor dicho, el poder o la capacidad para comprender las imágenes exige por principio y aunque suene redundante u obvio, el haberse formado primero en un universo constituido de imágenes de la mano de la capacidad para poder separar la imagen de la realidad, de concebir la imagen como imagen. Saber que lo que se presenta es sólo una representación de la realidad.

Al respecto de la figura del ciego que es especialmente interesante para el caso. Martin Jay en su libro *Ojos abatidos* nos relata que en el periodo de la ilustración (1963) un abogado dublinés Wilüam Molyneux le plantea, mediante una carta, a John Locke la siguiente pregunta: “si un ciego de nacimiento, que ha adquirido conocimiento del mundo mediante el resto de sentidos, como el tacto, recobrara la capacidad de ver por algún milagro u operación exitosa, ¿sería inmediatamente

⁹⁰ Broncano, *La melancolía del Ciborg*, P. 106

⁹¹ Película *A primera vista* inspirada en los testimonios del Dr. Oliver Snacks de un hombre ciego que recupera la vista tras haberla perdido antes hacerse de su conocimiento en un mundo como imagen (o mundo lleno de ellas). Aquí un escrito de Oliver Snacks al respecto del caso , <http://esferapublica.org/nfblog/ver-y-no-ver/>

capaz de distinguir los objetos? ¿Sería capaz de explicar únicamente por medio de la vista la diferencia entre una esfera y un cubo, cuyas formas conoce únicamente por sus dedos? Dicho de una manera más general, ¿la mente conoce antes de la experiencia sensorial, y, en caso de que no sea así, cada sentido aporta un conocimiento separado, que luego es coordinado de alguna manera en un sentido del mundo unificado?⁹² O quizás, a un nivel todavía más profundo, ¿existe un conocimiento intuitivo anterior a los conceptos contruidos discursivamente, los cuales son actos sintéticos del entendimiento basados en la experiencia?”.⁹³

Al respecto de las indagaciones anteriores: en diferentes autores ilustrados como Locke, Berkeley, Condillac y Voltaire “prácticamente todos coincidían en que el nuevo vidente no vería inmediatamente las diferencias entre objetos de los que tenía conocimiento previo por otros sentidos, porque no existían ideas innatas anteriores a las impresiones sensoriales ni espacio ideal en el ojo de la mente”⁹⁴. Es decir que ese sujeto hipotético primero ciego, luego vidente no podría conocer ni reconocer nada que no hubiera pasado por su experiencia, y como estaba incapacitado para la experiencia visual no podría reconocer nada visualmente. Entonces, no podría, aunque las pudiera ver, significar las imágenes que tuviera frente suyo pues nunca se desarrolló en ese mundo. Su conocimiento del mundo era exclusivo de sentidos

⁹² Al respecto de esta cuestión en específico, tiempo adelante Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* reflexiona al respecto del cuerpo perceptivo y defiende la idea de que la percepción humana es una complementariedad de todas las formas de percibir, esto es la sinestesia; posteriormente las neurociencias abordan el asunto y se hace también la defensa de una percepción multimodal que niega el aislamiento de los sentidos en una división tajante.

⁹³ Jay, *Ojos abatidos*, P. 81

⁹⁴ *Ibíd*em p. 82

ajenos a la vista y por tanto sería incapaz de desencriptar los significados puestos en las experiencias visuales.

Si bien es cierto que la pregunta anterior y las respuestas anteriores se evocaban principalmente a la existencia de ideas innatas o a la importancia de las experiencias sensoriales para forjar un mundo de conocimiento; básicamente para crear y formarse en un conocimiento del mundo. Las respuestas se evocaron a negar el innatismo, a privilegiar la sensación y el conocimiento empírico en las formas de relacionarse con el mundo por parte de las personas. Pero no deja de ser de sumo interés el que aparezca algunos cientos de años más tarde la respuesta experiencial en los testimonios de un médico que justo con esa exitosa operación regresa la vista a un sujeto, como lo describe Molyneux en su carta a Locke, reforzando la ya fuerte afirmación de la experiencia sensorial y su relevancia para el cultivo del conocimiento y las formas de relacionarse con el mundo.

Ahora, para lo que nos importa más específicamente el ejemplo es para remarcar la importancia de haber sido forjados en una configuración o andamiaje epistemológico donde las imágenes son un componente esencial para poder ser afectados por ella mismas, y para que por principio ellas mismas adquieran el poder que gracias a esa formación de conocimiento imaginario pueden ejercer sobre los humanos. Entonces se requieren, como dije y como también lo sostiene Broncano, determinadas condiciones como humano para poder tener esa capacidad de disociación entre las imágenes y la realidad, y sobre todo determinadas condiciones biológicas para ello.

No deja de resultar muy interesante, y quizá atractiva, la posibilidad que se puede llegar a plantear a partir de esta ceguera o imposibilidad de ser afectado por el poder de las imágenes desde el ejemplo. Es decir, esa incapacidad de ser afectados por las imágenes, aunque se llegue a gozar del sentido de la vista o más radicalmente, la negación del sentido de la vista para poder establecer relaciones que puedan prescindir de él, al ser éste entendido como una vía para violentar o ser violentado, para dominar o ser dominado, engañar o ser engañado.

De estas posibles alternativas se pueden presentar una serie más o menos variada de proyectos, posibilidades o hechos que de una u otra forma han intentado paliar el poder de las imágenes que ha sido ejercido negativamente, donde una rica fuente de ejemplos la encontramos en el ya citado libro de Martin Jay *Ojos abatidos*. Como alguna de estas formas de luchar contra el poder de las imágenes podemos rememorar rápidamente la iconoclastia propia de algunas formas religiosas cuyo principal argumento es el rechazo de la posibilidad de poder representar la divinidad mediante ídolos, también se alega el carácter negativo de la vista en tanto que vía de acceso para la concupiscencia.

También desde el terreno del Dadaísmo, con Marcel Duchamp y su obra o “antiobra”, encontramos un ataque al régimen de lo visual que levanta la estética moderna en su formalismo al momento de elegir los parámetros estéticos. Esta es un modo de cambiar mediante la crítica y la creación los parámetros de lo existente en el campo de la estética, una forma de crear y a la vez proyectar nuevas formas que escapen del régimen que se rechaza. En este caso fue la noción de arte, de

obra, de aura, el rechazo por el atractivo visual a la hora de hacer o elegir el objeto a ser “arte”, en general una ruptura con el llamado buen o mal gusto.⁹⁵

Encontramos otro ejemplo interesante desde Nietzsche y su defensa de la perspectiva, donde también se encuentra un ejemplo del replanteamiento del poder de la mirada negando la mirada fija, trascendentalizada y descorporalizada que había sido defendida por René Descartes a su vez heredero de Platón. El perspectivismo defendido por Nietzsche es una apuesta a salvar los vicios que tiene la concepción cartesiana. La filosofía de Nietzsche no queda fuera de esta concepción perspectivista, más bien se complementa adecuadamente, como nos dice Martin Jay: “La muerte de Dios significó el final de la perspectiva del ojo de Dios”.⁹⁶

Posterior a la segunda guerra mundial, también como muchas otras cosas, cambió la concepción del ojo en relación con el mundo de las imágenes en el mundo europeo. Entre las manifestaciones más efervescentes o decididas en contra de lo que quedaba de la concepción del ojo descarnado de Descartes, está la de George Bataille en su *Historia del Ojo*⁹⁷, cuya historia altamente pornográfica culmina cuando el ojo de un sacerdote muerto es enucleado, introducido en el ano y luego en la vagina de la protagonista. Bataille mediante esas violentas expresiones manifestaba su hondo deseo por la abolición de la visión. Este ojo enucleado de Bataille, nos dice Martin Jay, es una versión de la separación de la vista con respecto

⁹⁵ Jay, *Ojos abatidos*, Pp. 126-7

⁹⁶ *Ibidem*. Pp. 146-7

⁹⁷ George Bataille, *Historia del ojo*, (México, Ed. Coyoacán, 1994)

del cuerpo⁹⁸. Una separación violenta que obliga al ojo a dejar de cumplir su función biológica, separación sangrienta que pide nunca vuelva a ser lo que fue el ojo, que pide que no se le vuelva a poner en el centro de importancia para nada, es negación absoluta del ojo con respecto del cuerpo.

Estas últimas tres formas nos sirven para ejemplificar algunas de las diferentes vertientes por las que se ha llevado el deseo del cambio de horizontes, de cegarse a las imágenes existentes y proponer otras diversas, o más radicalmente, dar muerte al ojo fundando nuevas formas de relacionarse ajenas a la mirada y a las imágenes. La historia intelectual se encuentra inundada de este tipo de cambios y búsquedas, la historia actual también está matizada por este ir y venir del posicionamiento ante el uso de la imagen en sus diferentes manifestaciones y de la forma de dirigir la mirada o el ojo a las diferentes imágenes que se presentan.

Ahora, desde otro lado nos encontramos con el panóptico Foucaultiano⁹⁹. Éste es un modo, que desde el otro lado, es decir, desde el que se da el empoderamiento del vidente y no su manipulación; se encarga de empoderar a la mirada del vigilante, de hacer del vigilado una imagen vulnerable. En este modo del ejercicio de la mirada cuando se es imagen no se puede devolver la mirada, entonces se da una vulnerabilidad de quien es mirado. Pues la mirada del vigilante implica conocimiento que a la vez se vuelve poder sobre el que es vigilado. El que es visto o es imagen

⁹⁸ Jay, *Ojos abatidos*, Pp.168-9

⁹⁹ Foucault, *Vigilar y Castigar*: (Argetina, Ed. Siglo veintiuno, 2002)

no puede regresar la mirada, y en este sentido está imposibilitado del poder de la vista que su vigilante ejerce sobre de él.

Esta estructura carcelaria es un excelente ejemplo de lo que implica la posibilidad de quitar el poder de la vista al otro (en este caso es el reo, estudiante, loco, ciudadano), a su vez que se le hace consciente de que es una imagen, de que es vigilado. Esta autoconciencia de ser imagen para una mirada siempre presente en el panóptico es muy importante porque el vigilado se sabe vulnerable ante el vigilante que en apariencia siempre le mira y a la vez le ciega. Negándole el poder que brinda la mirada. En este sentido no encontramos en el reo una figura imposibilitada por más de una vía, encontramos en el reo a un vidente al que le fue mutilado el poder que implica poder ver a los demás. A un exiliado del poder de las imágenes y del ojo.

Finalmente, diremos que una personificación de esta figura del *desempoderado visual* la podemos encontrar en la novela del mexicano José Revueltas, *El apando*¹⁰⁰ que desenvuelve su trama en la prisión de Lecumberri, prisión en la que el autor fue encarcelado durante casi tres años. El diseño arquitectónico de Lecumberri responde a la estructura descrita por Michael Foucault del panóptico. En esta novela aparece un personaje, *el carajo*, que es la figura emblemática del desamparo en el que se queda el que no puede ejercitar la mirada, y en consecuencia que no se encuentra dotado, socorrido, por el increíble poder de la vista. La encarnación de la imposibilidad y la carencia de poder, incluso sobre sí mismo. Ésta y las que hemos

¹⁰⁰ José Revueltas, en *El Apando*, (México, Ed. Era, 1989)

mencionado anteriormente, son sólo algunas de las variadas manifestaciones del trampantojo como herramienta de manipulación de mentes a través de las imágenes. Y no es de sorprenderse que hayan saltado los gritos de protesta que mencioné antes, ante tales formas de uso de la imagen, el ojo y el poder que a partir de ellos se puede gestar y ejercer.

Conclusiones:

Gran parte de mi investigación en torno a las imágenes se evocó en la capacidad de ejercer influencia en la mente de las personas otorgada históricamente a éstas. La posibilidad que la imagen tiene de adentrarse en pensamientos, cambiarlos, dirigirlos, estimularlos. Esta posibilidad no es, como se dijo, inherente a las imágenes sino cultural, es un poder fundado históricamente en el reconocimiento de la imagen y del sentido de la vista como un sentido privilegiado, jerárquicamente más elevado sobre los demás. Llevando esto a una centralización del poder de los sentidos en uno sólo.

La vista, la luz, el ojo han sido figuras que metaforizadas fueron de alto valor para poder equipararlas con la divinidad, con la verdad, con el conocimiento, con la razón. Que a su vez estos últimos en el mundo occidental son, fueron, de un valor inigualable en la historia intelectual. Todo ese valor también es transferido de forma secundaria a la imagen visual, pues es complemento esencial de la mirada, es decir, es su elemento constitutivo.

En la actualidad el reconocimiento de la alta valorización y del engrandecimiento de las imágenes y del ojo es inevitable. La vida contemporánea está inmersa claramente en este empoderamiento de las imágenes. Voltar la espalda a esta situación o poner mirada ciega a este fenómeno es una forma de autoengaño y una minimización de una situación que no es menor, y que debe ocupar los espacios de reflexión de las áreas de estudio especializado.

No se puede negar la posibilidad de la imagen, y no se puede negar la influencia que esta ha ejercido y ejerce en los medios económicos, políticos, sociales y culturales. Tampoco se puede negar el usufructo de la misma por las grandes industrias. Como no se puede dejar de reconocer su uso para el espectáculo, la pacificación de la población, la criminalización de la misma, la desacreditación de movimientos políticos y sociales. En general, para el beneficio y el mantenimiento del *status quo* en las sociedades y para el perjuicio y sometimiento de otros sectores sociales y políticos menos empoderados.

Esto anterior entre otros usos claro. Pero es en estos, en los que más atención ha prestado mi investigación porque es contra estos, ante los que busqué desarrollar el análisis para posteriormente proponer los contrafuegos al uso de la imagen como un trampantojo o artefacto de manipulación.

Es claro que no se puede dar la espalda sin más a lo anterior, tampoco se puede despachar como un asunto menor. Entonces, si no se puede escapar o dar la espalda al actual conocimiento, uso y orientación de las imágenes (específicamente la mencionada atrás) o en torno a la cultura material con las imágenes como artefactos poderosos, la pregunta que sigue es ¿se puede establecer un nuevo régimen de la imagen que no se vuelva nuevamente un régimen de manipulación, de engaño, de violencia, sino que se torne una alternativa emancipadora que se vale de los medios actuales y de las imágenes como vías de acceso a relaciones mediante las imágenes más horizontales; Donde exista una perspectiva crítica, una perspectiva ética y un discurso de justicia de por medio?

Desde mi propuesta no se buscará abonar al decrecimiento del poder que se le ha conferido a la imagen como en algunos pensadores se ha buscado hacer. Esto no me parece alternativa, pues si esto se llegase a lograr y se reduzca el empoderamiento de la imagen, que históricamente puede decrecer, no necesariamente han de reducir las vías de manipulación, violencia, engaño. Es decir, no se trata de la imagen, la imagen es y ha sido un artefacto de imaginar privilegiado, y su poder sobre las mentes tanto puede evocarse a la violencia, tanto como puede evocarse a sostener discursos que se encaminen a luchas justas. Las vías por las cuales se puede manipular, engañar, someter, no sólo son las de las imágenes y esa característica no es propia de las imágenes. Es por ello que encuentro fuera de lugar esta búsqueda, no se trata de eliminar las vías por las que se ejerce la violencia sino de luchar contra la violencia y contra la fuente creativa de la violencia.

En cuanto a esto y situándonos en una realidad de posibilidades materiales, de medios de producción y distribución de la imagen podemos decir que no se está en una situación realmente privilegiada. Más bien se puede decir que los medios de producción, distribución y orientación de la imagen que se poseen como desposeídos son pocos. Que si se quiere emprender una batalla cuerpo a cuerpo con estos grandes organismos del uso especializado de las imágenes es difícil, hasta ingenuo. Que no se puede hablar fácilmente de competir con grandes industrias de producción y distribución de la imagen. Enfrascarse en una guerra de este tipo es, como se dice, jugar son Sansón a las patadas. Es decir, se trata de una tentativa condenada a ser aplastada. Con ello no digo que no se deba hacer,

estoy hablando de abrir posibilidades más reales desde las cuales plantear contrafuegos a esta influencia y a esta industria.

Es decir, que quienes tienen los medios de crear las imágenes y sobre todo, de difundirlas eficazmente a las personas a las que va dirigida con consecuencias deseadas, son justamente quienes detentan el poder para ello, son los dueños de los medios de producción, de los medios distributivos, del conocimiento para fabricar artefactos de imaginar y sobre todo, dueños del capital que pague todo eso. Cuando ellos deseen usar las imágenes como trampantojo no tendrán réplica que les afecte inmediatamente (no la han tenido).

Las puertas abiertas para este tipo de batallas son lentas, graduales, con cambios y movimientos que se consagran en el tiempo. No son batallas inmediatas, y sus victorias son aquellas que parecen sutilezas, insignificancias que a largo tiempo son grandes logros. Para buscar drenar tan grandes cúmulos de poder y tan grandes medios de empoderamiento se necesita constancia y paciencia. Son luchas que no ven triunfar los iniciadores, pero que si siguen su ritmo dan frutos. Luchas no violentas que se desenvuelven en la cultura, en las discusiones en las que se ejerce un juicio crítico sobre la sociedad y su constitución.

En este sentido el cierre de mis reflexiones no lleva las intenciones de ser revolucionario o emancipadora, más bien busca abonar a ese movimiento lento, constante y que puede aportar a generar contrafuegos ante un orden social, político y cultural violento; agresivo con muchos y generoso con pocos, desigual y en muchos

sentidos injusto. Es en estas vías o rutas de acceso, donde me gustaría pudiera generar mi texto, mis reflexiones se quieren, encaminar en el “(...) ganar adeptos para la causa de los escépticos”¹⁰¹ como dice Fontcuberta. Para la causa de esos escépticos que ante todo llevan la postura crítica y ética, en y ante una cultura de la ilusión. Mi postura no se encamina al abatimiento de los ojos, ni de la mirada sino a hacerla aguda, crítica y con posturas que se enmarquen éticamente. Que discuta y dialogue en todos los sentidos, que pueda con una cultura de la injusticia y de la violencia.

Esta apuesta que sugiero puede abonar a esta causa, y se puede esquematizar en un sentido muy básico hablando de las dos formas complementarias de empoderamiento de la imagen: la mirada y la misma imagen. Siendo ambas, como dije, complementarias y la una condición de la otra. Generándose un juego de ida y vuelta necesario en el que una comprende a la otra, y no puede suceder de otra manera. Pues como ya se dijo, la imagen para adquirir el poder requiere de la mirada humana, del intelecto humano y además necesita de los soportes materiales, los cuales llena de significado, los hace imágenes, y coloca en ellos mente y voluntad.

Entonces estos componentes esenciales nos llevan a dos vías de acceso importantes, sobre las cuales se puede trabajar para buscar sostener los contrafuegos al uso contemporáneo de las imágenes. Las dos rutas son: la mirada y la imagen. Esta última es, desde mi punto de vista, la más sencilla forma de establecer contrafuegos a la cultura, pues a partir de la creación y difusión de

¹⁰¹ Johan Fontcuberta, “Introducción” en, *Beso de Judas: Fotografía y verdad*, (España, Ed. Gustavo Gili, 1997.) P. 15

imágenes ya enmarcadas en un punto de vista crítico y ético como hemos dicho y como los ejemplos que hemos citado arriba. Así la creación y difusión de imágenes con una perspectiva crítica pueden abonar en muy variadas discusiones: los estereotipos visuales, esquemas morales, discusiones en torno a la libertad, a la justicia, a la xenofobia, las diferentes formas de violencia sociales y culturales, las minorías, las discusiones de género. Todas aquellas discusiones que adquieran relevancia y que se manejen en un marco de convivencia social, en las relaciones de poder, en un marco político. Es en estos contextos en los que se puede manifestar este primer contrafuego que como dije, ha de ser constante y que siempre, claro, se genera a pequeña escala dados los medios materiales de los que se dispone.

Aquí no se busca recurrir al trampantojo, sino al puro potencial de seducción que tiene la imagen, a esa capacidad de adentrarse en las mentes de las personas, orientarlas, cambiarlas, pero sin esa perversión que caracteriza al trampantojo. También en este momento cobra importancia la distinción entre la manipulación y la persuasión, pues es en esta segunda dimensión de los usos de la imagen en donde se ha de presentar las propuestas que servirán de contrafuego. Será desde el uso de las imágenes como artefactos de imaginar que se emprendan alternativas en los discursos visuales y ante los discursos visuales, es necesario usar el potencial discursivo de la imagen en vías potenciales.

Lo menciono como el contrafuego más sencillo no por que haga menos el trabajo que ello implica, ni su impacto en el medio; le llamo así dado que requiere de relativamente pocos participantes activos, es decir, los realizadores de esos mismos

son los elementos constitutivos esenciales de ese contrafuego que debe perseverar. Por supuesto que la búsqueda de este contrafuego es ganar adeptos, generar partidarios, llevar la postura crítica a las personas que las miran, sensibilizar ante situaciones de injusticia, de violencia, por ejemplo. Pero como dije esta es tarea ardua y requiere tiempo para generar sus frutos. Además, que esta es una parte constitutiva del segundo de los contrafuegos que requiere de más medios.

El segundo contrafuegos se refiere a la mirada, esta segunda parte es la que busca una movilización y creación no sólo de las imágenes sino busca lograr un cambio en justamente la mirada. Un cambio en la mirada que no sólo se da a partir de las imágenes. Proponer imágenes, ser constantes, difundirlas, es sólo una forma de buscar ese cambio de la mirada, es por ello que esa sólo es una parte.

Aquí debe quedar claro que este cambio de mirada es una vía, una posibilidad a la que se pudiera acceder en algún momento con el desarrollo de un proyecto que a largo plazo busque una forma de ejercicio de la mirada y uso de las imágenes como artefactos más generosa que en sus usos actuales. Adquiero conciencia de la dificultad de la posibilidad, sin embargo también adquiero conciencia de que el planteamiento no es imposible, es decir, que bajo un desarrollo adecuado puede darse una relación y uso de las imágenes como artefactos que erija discursos más justos, más horizontales y más éticos.

La mirada que se encuentra con las imágenes es la vía más fuerte, la vía más definitiva y la más difícil de emprender, es decir, esta vía de acceso busca cambiar también la mirada que se dirige hacia las imágenes y hacia el resto de las formas discursivas, intentando siempre posicionarse desde un ángulo crítico no esencialista

que a partir del ejercicio de la mirada permita un uso de las imágenes en un sentido no negativo, permitiendo explotar positivamente su potencial, una explotación del mismo potencial de las imágenes que se dio en la vía negativa a través de la enajenación y la manipulación.

Básicamente se está hablando de la difusión del ejercicio de la mirada escéptica que mencioné, esa mirada inquisidora, que ante los fenómenos busca establecer un juicio. Esta mirada no es por sí justa, pero esta mirada ha de tener claro el horizonte ético, la búsqueda de justicia, debe tener en cuenta la posibilidad de cambio. Esta mirada además de adquirir una posición con respecto al primer contrafuego, se sitúa con respecto al resto de las cosas a través de un cambio de mirada que nos puede llevar a encontrar el punto de quiebre en esa forma de dominación y manipulación.

Otra de las características de los discursos erigidos con imágenes es que son frágiles. Es por ello que los que detentan el poder tienen que manejar con sumo cuidado la capacidad representacional de las imágenes. Pueden ser muy útiles a sus propósitos como los que hemos esbozado o pueden ser vehículo para imaginar otra cosa que derribe los propósitos de aquél¹⁰². Es en este sentido que la mirada de la que hablamos puede encontrar ese frágil equilibrio y hacerlo movimiento, hacer de una herramienta de dominación una herramienta de conocimiento y de crítica. Si las imágenes son pedazos de cerebro humanos puestos en elementos

¹⁰² Broncano, *La melancolía del ciborg*, p. 100

materiales también pueden ser una ruta de acceso al conocimiento de quien las creo.

Así, se puede forjar una alternativa que sea el comienzo de la postura escéptica ante la manipulación. Una crítica sentada en la fragilidad de la interpretación de la imagen, además de la mano del importante poder que portan las imágenes como artefactos de imaginar, claro todo ello en relación con lo humano.

En la riqueza de posibles significados de la imagen es donde se puede dar la vuelta al trampantojo; el poder de la imagen nos dice Jay se equilibra muy inestablemente, y tal como puede contar que debemos guardar respeto al Rey, nos puede decir que él debe morir. El trampantojo mediante la imagen es un arma bien dirigida y fuerte, pero en tanto que trabaja con imágenes en inestable como ellas y puede ser fácilmente invertido con una lectura divergente de las intenciones del ilusionista.

Todo esto de la mano de la rica y compleja relación que se establece entre el ir y venir de las imágenes y las formas en las que son recibidas, es decir, de las miradas. Es por eso que el juego de la mirada con respecto de la imagen se hace más complejo dado que se trata de una infinidad de posibles significados que están dirigidos a una infinidad de posibles miradas que si bien se pueden enmarcar grandemente en un común denominador que puede ser cultural por ejemplo, en las sutilezas y en la relación más personal de la imagen con la mirada el significado de la imagen y el poder suyo puede volcarse en vías varias, divergentes puede ser, o congruentes con la búsqueda inicial de las imágenes.

La mirada y la imagen se conjugan pero tal conjugación en cada momento puede llamar a resultados diferentes. El trampantojo ante una mirada específica puede perder todo su poder. Puede volverse herramienta de conocimiento de quien la mira y más que orientar a la manipulación puede orientar al juicio crítico y a su propia volcadura.

Es entonces que las imágenes son una vía que sirve de contrafuego directo, que de una forma indiscutible y directa han de ser opositoras a los usos de la imagen como trampantojo que ya he mencionado. Son opositoras directas en tanto que se busca verterlas en los mismos medios con una crítica directa, frontal a esta normalidad violenta que se ejerce y se nutre a través de los usos de las imágenes. La segunda vía más compleja como dije se evoca a un ámbito más particular y mucho menos público que los medios de distribución de las imágenes, trabaja en las miradas que se relacionan con las imágenes, las imágenes que las reciben, las interpretan, las hacen propias y por supuesto, las empoderan. Es en este segundo momento mucho más difícil, donde desde mi punto de vista, se deberán crear más tentativas que busquen ese cambio de uso de las imágenes.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, 1992, *La imagen*, España, Ed. Paidós.
- Bataile, George, 1994, *Historia del ojo*, México, Ed. Coyoacán.
- Broncano, F, 2009, *La melancolía del ciborg*, España, Ed. Herder.
- Benjamin, W. 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca.
- , *Pequeña historia de la fotografía*
- , *El autor como productor*
- Fontcuberta, Johan, 2011, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, España, Ed. GG mínima.
- , 1997, *Beso de Judas: Fotografía y verdad*, España, Ed. Gustavo Gili.
- Foucault, Michael, 2002, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, Argentina, Ed. Siglo veintiuno.
- Castro, H. Pablo, 2009, "La reforma luterana: El problema de la ruptura. Una mirada a la imagen de Lutero y la destrucción de la unidad" En, Revista electrónica *Historia del Orbis Terrarum*. Num. 03. Santiago, Chile. En línea: [http://www.orbisterrarum.cl/]
- Jay, Martin, 1993a, *Ojos abatidos: la denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX*, España, Ed. Akal.

-----, 1993b, *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*.

México, Ed. Paidós.

-Rancière, Jacques, 2011, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ed.

Manantial.

-Restrepo, Carlos Enrique, 2011, "En torno al ídolo y al ícono: Derivas para una

estética fenomenológica" en *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*,

Número 10, España.

-Revueltas, José, 1989, en *El Apando*, México, Ed. Era. Obras completas.

-Sartori, Giovanni, 1997, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, México, Ed.

Debolsillo,

-San Agustín, 2007, Capítulo XXXV en *Confesiones*, Ed. Libros en red.

Otros:

http://elpais.com/diario/2007/03/18/eps/1174202155_850215.html (consultado el 24/11/16)

<http://esferapublica.org/nfblog/ver-y-no-ver/> Fecha de consulta (12/10/2016)

<http://artecontraviolenciadegenero.org/> Fecha de consulta (12/10/16)

<http://artecontraviolenciadegenero.org/> Fecha de consulta (12/10/16)

<http://www.thescarproject.org/> (fecha de consulta: 12/10/2016)

[http://www.noticias24.com/gente/noticia/142486/en-fotos-mujeres-muestran-lo-que-hay-](http://www.noticias24.com/gente/noticia/142486/en-fotos-mujeres-muestran-lo-que-hay-bajo-su-ropa-para-luchar-contralos-estereotipos-de-belleza/)

[bajo-su-ropa-para-luchar-contralos-estereotipos-de-belleza/](http://www.noticias24.com/gente/noticia/142486/en-fotos-mujeres-muestran-lo-que-hay-bajo-su-ropa-para-luchar-contralos-estereotipos-de-belleza/)(Fecha de consulta:

12/10/2016)

Anexos

En esta sección presentaré las fotografías que he mencionado ya sea como ejemplos o para análisis a lo largo de la investigación. Aparecerán aquí por orden de mención a lo largo del trabajo.



Bebastiaõ Saldado, Zaire, 1994



Sebastião Salgado, Etiopia, 1984



Sebastião Salgado, Malí, 1985



Sebastião Salgado, Malí, 1985

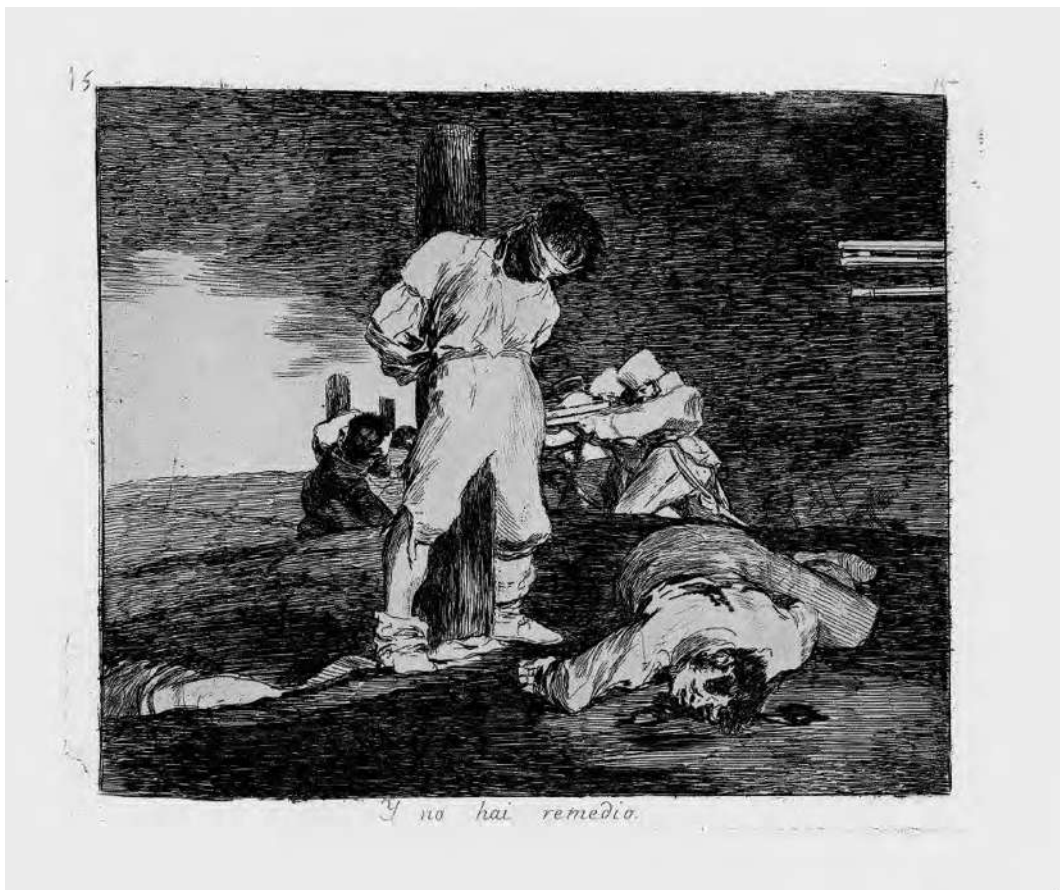


“Imagen del fotógrafo yucateco Hugo Borges publicada por el sitio vice.com, en un reportaje sobre un ritual, en Citilcum, Yucatán, y que fue compartida como si fuera del enfrentamiento CNTE-Policía federal en Oaxaca.”

<http://sipse.com/milenio/yucatan-fotografia-viral-tlacuache-enfrentamiento-cnte-policia-federal-210741.html>



Javier Bauluz, España, 2001



Francisco de Goya, Los desastres de la guerra



Kevin Carter, *El dictamen no solicitado*, África, 1993



David, Jay, *The Scar Project*, 2011



David, Jay, The Scar Project, 2011



David, Jay, The Scar Project, 2011



Amy D. Herrman, *Por debajo de la ropa somos mujeres*



Amy D. Herrman, *Por debajo de la ropa somos mujeres*



Essamba, African women in action. África



Essamba, African women in action. África



Essamba, Women of wáter, África



Essamba, African women in action. África.



Essamba, *Women of Water*, África



Essamba, *Women of Water*, África

