

Evidencia, estremecimiento y escucha.

**O de cómo la imagen anticipa
una escucha por venir en la cultura**

Eleonora Cróquer
(Universidad Simón Bolívar)

**Evidencia, estremecimiento y escucha.
O de cómo la imagen anticipa una escucha por venir en la cultura.**

**Evidence, shiver and listening.
Or of how the image anticipates a forthcoming listening in culture.**

Eleonora Cróquer
(Universidad Simón Bolívar)

Artículo recibido: 21 de febrero de 2020.

Arbitrado: 27 de abril de 2020.

Resumen: Aun cuando la imagen tiende a ser referida a la dimensión de lo visual, y es en función de ello como se dirimen sus relaciones con el pensamiento –en algunos momentos de la historia cultural de Occidente como oposición, y en otros como fundamento–, me interesa explorar en qué medida la imagen anticipa una escucha por venir en la cultura, capaz de remover sus más profundas resistencias y pulsar por la incorporación de lo que ha sido desplazado, sumergido o desconocido. En este orden de ideas, en un primer momento, me concentro en la discusión que proponen al respecto autores como Georges Didi-Huberman, Roland Barthes y Jacques Lacan. Más adelante, me detengo en la lectura de dos posibles ejemplos: una imagen del artista venezolano Iván Candeo de 2018, que explicita las resonancias entre cierta fotografía tomada por Spencer Tunick en Caracas en 2006 y el clásico de Pier Paolo Pasolini sobre el fascismo, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1976); y la instalación audiovisual *Superbloque* (2014) de la también venezolana Mariana Rondón.

Palabras clave: Imagen, Pensamiento, Escucha, Iván Candeo, Mariana Rondón.

Abstract: Even though the image tends to be referred to the dimension of the visual, and it is as a function of this that its relations with thought are settled –in some moments in the cultural history of the West as opposition, and in others as a foundation–, I am interested in exploring to what extent the image anticipates a listening to come in the culture, capable of removing its deepest resistance and pressing for the incorporation of what has been displaced, submerged or unknown. In this order of ideas, at first, I focus on the discussion proposed by authors such as Georges Didi-Huberman, Roland Barthes and Jacques Lacan. Later, I stop to read two possible examples: an image by the Venezuelan artist Iván Candeo from 2018, which explains the resonances between a certain photograph taken by Spencer Tunick in Caracas in 2006 and Pier Paolo Pasolini's classic on fascism, *Saló or the 120 days of Sodom* (1976); and the audiovisual installation *Superblock* (2014) by the also Venezuelan Mariana Rondón.

Keywords: Image, Thinking, Listening, Iván Caldeo, Mariana Rondón.

Clara y distinta, la imagen es una evidencia. Es una evidencia de lo distinto, su distinción misma. Sólo cuando hay esa evidencia hay imagen: si no, hay decoración o ilustración, es decir, sostén de una significación.

Jean-Luc Nancy. “La imagen – Lo distinto”.

Pero para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?”.

Georges Didi-Huberman. “Arde la imagen”

1

Me interesa pensar aquí cómo la imagen, esa “evidencia”, al decir de Jean-Luc Nancy¹, capaz de prodigar, “de golpe”, “una totalidad de sentido o una verdad”, “un poco de sentido en estado puro, infinitamente abierto o infinitamente perdido”², anticipa una escucha por venir en la cultura. Escucha del *pathos* que la habita, del tiempo histórico que inscribe en ella el movimiento y de la energía libidinal que pulsa tras su retorno incesante, toda vez que “[l]as imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado”³. Escucha del propio estremecimiento del sujeto implicado que arriesga en ella no solo su ojo sino también su oreja, su cuerpo y su cordura, en la medida en que reconoce allí el testimonio de eso que otro sujeto o que él mismo “ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles”⁴. Y escucha, en definitiva, de lo que desde ella despunta como llamada (de auxilio, de reconocimiento, de

¹ NANCY, Jean-Luc. “La imagen – Lo abierto”. En. *Revista Laguna*, N° 11: septiembre 2002, pp. 9-22.

² *Ibíd.*, p. 20.

³ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. València: Pre-Textos 2010 p. 53.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996 p. 14.

compasión o de respuesta), “[c]omo si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿No ves que estoy en llamas?’”⁵...

En este orden de ideas, me interesa explorar además lo que la dimensión de la escucha referida a la imagen podría llegar a sugerir de cara a las relaciones entre ella y el pensamiento, tal como parecen reconfigurarse a partir de ese “viraje” decisivo de “la imagen como mentira” de la tradición platónica, a “la verdad como imagen” que ocupa a una parte considerable de la filosofía y la teoría contemporáneas en Occidente, según apunta Georges Didi-Huberman citando a Jean-Luc Nancy⁶. Y, asimismo, lo que la escucha de la imagen traduce a propósito de la potencia crítica que su aparecerse inquieto e inquietante encarna entre el nosotros difuso del cual reclama atención.

Para comenzar, entonces, quiero detenerme en un texto del teórico e investigador de la imagen en la cultura, Georges Didi-Huberman, acerca de la imagen en tanto archivo de la memoria y en cuanto objeto privilegiado del conocimiento crítico, así como de la implicación subjetiva que traduce su manera de hacernos comparecer ante la evidencia que prodiga, y de estremecernos con su estremecimiento, más allá de la fascinación en que suele entretenernos la pregnancia de su presencia en el ámbito de lo visual. “¿[A] qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen?”⁷, se pregunta el autor al principio de la reflexión que despliega bajo el título “Arde la imagen”. “¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este ‘conocimiento por medio de la imagen?’”⁸. Y, podríamos añadir, ¿cómo opera allí donde de lo que se trata es de dismantelar los dispositivos del poder que organiza las relaciones entre las representaciones y las cosas? Otras interrogantes introducen las que el autor formula a conciencia del problemático lugar que ocupa hoy la imagen entre nosotros –esa que “[n]unca antes [...] se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico”; que “[n]unca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad”; que “nunca antes [...] había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Arde la imagen”. En *Arde la imagen*. México: ediciones Ve S.A. de C.V., 2012 p. 43.

⁶ *Ibíd.*, p. 10.

⁷ *Ibíd.*, p. 11.

⁸ *Ibíd.*

manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes”⁹. “¿Cómo orientarse entre tales bifurcaciones, entre tantas trampas potenciales?”, se pregunta, de nuevo, Didi-Huberman. Y continúa:

¿No deberíamos –hoy más que nunca– escuchar a aquellos que, antes que nosotros y en contextos históricos que no podían ser más *candentes*, intentaron producir un conocimiento crítico sobre las imágenes, ya sea en forma de una *Traumdeutung*, como es el caso de Freud; de una *Kulturwissenschaft*, como ocurre en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje, como fue el caso de Eisenstein; de una gaya ciencia a la altura de su propio no saber, como en la revista *Documents* de Bataille; o incluso en forma de un “trabajo sobre los tránsitos” (*Passagenwerk*), como lo vemos en la obra de Walter Benjamin? ¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?¹⁰

En efecto, se trata de un problema *candente*, que remite a la intrínseca polivalencia de la imagen y a su plasticidad constitutiva; es decir, a su manera de plegarse tanto al engaño imaginario como al desengaño crítico y/o de desplegarse a la vez como el acontecimiento de una presencia que se materializa o como la materia evanescente de lo que de ella se desvanece en el aire. Toda vez que puede ser, al mismo tiempo, documento, obra, monumento, no saber, y causa ausente del deseo que a partir de ella se moviliza como trabajo de elaboración significativa, de imaginación o de conocimiento –objeto onírico, de tránsito, de montaje, científico. ¿Cómo orientarnos, entonces, respecto de la intrínseca polivalencia y la plasticidad constitutiva de la imagen? ¿Cómo orientarnos, asimismo, con vistas a lo que nos revela acerca del modo en que nos relacionarnos con nosotros mismos y con los otros, con las fantasías que hacen a nuestros más inconfesables anhelos y con los fantasmas que pesadillescamente nos acorralan; con lo Real, que marca el límite de la representación y con lo Simbólico que la organiza; con el presente en el cual se despliega nuestra existencia y con el tiempo histórico que la significa? ¿Y cómo, a la vez, con lo que vela de todo ello; o sea, con la presencia plena que de ella se comporta como un “velo”? Ante la imagen, y/o ante lo que de ella promueve tanto una memoria histórica que se resiste a desaparecer, como una percepción distinta de la propia existencia y del mundo en el que discurre, quizá se trate de entrecerrar un poco el ojo y de abrir la oreja. Pero ¿cómo acercarse a ella la oreja, tal cual lo hicieron tanto Freud como Aby Warburg, Eisenstein, Bataille y Benjamin, más allá de la hegemonía del ojo al cual seduce con su apariencia y/o del peligro de enajenación que subyace

⁹ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 11; énfasis del autor.

al goce que promete? “La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo”¹¹, afirma Didi-Huberman casi al final del ensayo al que me refiero, donde revisa hasta qué punto el hecho de confrontarse con la imagen involucra el riesgo de *escuchar* lo que de ella funciona como una perturbadora llamada de atención; una llamada que supone, sea cual fuere el caso, la toma de posición ineludible ante lo que no puede ser ya desconocido por el sujeto. A fin de cuentas, “[e]s una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también de tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar”¹². Y a fin de cuentas, también, no deja de estar ahí como el recordatorio de que algo en ella espera por nosotros. Es, en este sentido, “ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras”¹³. Porque, en definitiva, “[l]a imagen quema: arde en llamas y nos consume”¹⁴:

Arde con lo *real* a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, “te estás quemando” en lugar de “casi encuentras lo que está escondido”). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos ilumina pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento* incapaz como es de detenerse a medio camino (o de “quemar etapas”), capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas”). Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...¹⁵

Desde esta perspectiva, la imagen es el presente absoluto de una ausencia y la certificación del pasado, de los múltiples pasados, heterogéneos y confundidos, que a través de ella sobreviven en el tiempo; y es, por ende, supervivencia de ese tiempo pasado del cual da testimonio y acontecimiento presente abierto a las constelaciones que su reaparición ilumina. Aunque es, de

¹¹ *Ibíd.*, p. 42.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 42; énfasis del autor.

igual modo, impresión de una experiencia que en ella se materializa; y registro de los “estremecimientos (de deseo o de temor)” de “los pobres mortales”¹⁶ que rozan con ella algún tipo de inmortalidad. Por esto la imagen arde con “lo real, a lo que, en algún momento, se acercó”; y arde “por el deseo que la anima, [...] la intencionalidad que la estructura, [...] la enunciación, e incluso [...] la urgencia que manifiesta”; “por la destrucción, [...] el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible”; “por el resplandor, es decir por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor”; “por su intempestivo movimiento”; “por la audacia”, “el dolor”, “la memoria”... No obstante, concluye Didi-Huberman, “para saber todo esto, para *sentirlo*, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿No ves que estoy en llamas?’”¹⁷. “¿No ves que estoy en llamas?” es la conocida interpelación del hijo muerto al padre afectado de uno de los sueños referidos por Freud en su *Interpretación de los sueños* para pensar el funcionamiento del inconsciente, allí donde la imagen onírica anticipa una verdad que adviene por fin a la conciencia; una verdad “saturada de(l) afecto” que la anima, y que solo cuando cerramos un poco –o mucho– los ojos deviene, por fin, audible¹⁸:

Los antecedentes de este sueño prototípico son como sigue: un individuo había pasado varios días, sin un instante de reposo, a la cabecera del lecho de su hijo, gravemente enfermo. Muerto el niño, se acostó el padre en la habitación contigua a aquella en la que se hallaba el cadáver y dejó abierta la puerta, por la que penetraba el resplandor de los cirios. Un anciano, amigo suyo, quedó velando el cadáver. Después de algunas horas de reposo soñó que su hijo se acercaba a la cama en que se hallaba, le tocaba en el brazo y le murmuraba al oído, en tono de amargo reproche: «Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?». A estas palabras despierta sobresaltado, observa un gran resplandor que ilumina la habitación vecina, corre a ella, encuentra dormido al anciano que velaba el cadáver de su hijo y ve que uno de los cirios ha caído sobre el ataúd y ha prendido fuego a una manga de la mortaja.

La explicación de este sueño conmovedor es harto sencilla y fue acertadamente desarrollada, según me comunica mi paciente, por el conferenciante. El resplandor entró por la puerta abierta en la estancia donde se hallaba reposando el sujeto, y *al herir sus ojos*, provocó la misma conclusión que hubiera provocado en estado de vigilia; esto es, la de que la llama de un cirio había producido un fuego en un lugar cercano al cadáver. Es también muy posible que, antes de acostarse, pensara el padre en la posibilidad de tal suceso, desconfiando de que el anciano encargado de velar al cadáver pudiera pasar la noche sin pegar los ojos.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 43; énfasis mío.

¹⁸ FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños, 1899. En: Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. p. 656.

Tampoco nosotros encontramos nada que objetar a esta solución y nos limitaremos a agregar que el contenido del sueño tiene que hallarse superdeterminado y que las palabras del niño habrán de proceder de otras pronunciadas por él en la vida real y enlazadas a circunstancias que hubieron de impresionar al padre. La queja «estoy ardiendo» pudo muy bien ser pronunciada por el niño durante su enfermedad bajo los efectos de la fiebre, y las palabras «¿no lo ves?» habrán de corresponder a otra ocasión cualquiera ignorada por nosotros, pero seguramente *saturada de afecto*¹⁹.

También para Didi-Huberman, la imagen que “arde” tiene que ver con esa interpelación radical del “otro” que padece al “Sujeto” que no puede más desconocer ni la intensidad de ese padecimiento ni lo que de ella lo implica –las imágenes insoportables del exterminio, por ejemplo, que tanto han ocupado al autor, y de manera casi obsesiva, aunque también las de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* que fueron objeto de sus tempranas disquisiciones²⁰ y el dolor que grita en ellas, más allá de la dinámica de exhibición y pulsión escópica en la que se gestó, en su opinión, la “invención de la histeria” que tuvo lugar en el temible sanatorio de la Salpêtrière a partir del oculoctrismo decimonónico manifiesto en las investigaciones visuales del neurólogo francés Jean-Martin Charcot respecto del cuerpo espectacularizado de las histéricas a las cuales fotografiaba y a las que nadie escuchó hasta que Freud decidiera prestar oído a su queja, algunas décadas después. Pero esta metáfora significa también que, allí donde “arde”, la imagen se abre a la escucha; es decir, a esa exposición del sujeto implicado ante lo que pulsa en ella como causa profunda, más allá de lo visual y por encima de cualquier voluntad de representación. O, para decirlo en los conocidos términos propuestos por el Roland Barthes de *La cámara lúcida*, ante el *Punctum* que resuena allí como una llamada –de auxilio, de reconocimiento, de compasión, de respuesta– en medio del *Studium* al cual divide –escande, perturba, inquieta:

Mi regla era suficientemente plausible para intentar nombrar (deberé hacerlo) esos dos elementos cuya copresencia establecía, según parecía, la especie de interés particular que yo tenía por esas fotos.

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica [...]. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, “el estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general,

¹⁹ *Ibid.*, énfasis mío.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

ciertamente afanosa pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).²¹

En un libro anterior al texto que hasta ahora he comentado, *Lo que vemos, lo que nos mira*²², Didi-Huberman retomaba esta distinción desde una perspectiva lacaniana. Según había desarrollado Lacan²³ en su aproximación al análisis de la imagen como “objeto a minúscula”, más allá de lo que significaba respecto del establecimiento de lo imaginario, y del regocijo – “alienación”, la llamará Althusser en su artículo “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”²⁴– que supone para el cachorro humano reconocerse en la imagen especular que identifica como propia, en sí misma completa y plena de sentido, abstraída de la experiencia disyunta de su cuerpo y de la angustia que le causara en un tiempo anterior, la imagen es también uno de los cuatro objetos que estructuran esa relación entre el sujeto y la falta cifrada cada vez en la trama de su deseo. Y, en este orden de ideas, por encima de lo que vemos, algo en la imagen se nos devuelve siempre como mirada – “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte”– o como esa pregunta sin respuesta de lo que de ella nos perturba en su vínculo con el inconsciente – “¿Qué quieres?”. Por esta razón, lo que vemos de una imagen no necesariamente coincide con lo que desde ella nos mira; toda vez que existe una diferencia fundamental –una esquizia– entre ambas dimensiones de lo visual. Así, lo que vemos –el *Studium*, según Barthes– nos envuelve en las redes del reconocimiento imaginario, mientras eso que nos mira allí donde lo visual se enrarece –el *Punctum*– opera en nosotros esa hiancia que puede conducir tanto a la proyección fantasmática de nuestros más profundos miedos y deseos, como a la experiencia crítica que nos

²¹ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. pp. 63-65.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

²³ LACAN, Jacques. Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1990. Recuperado en línea: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>.

²⁴ ALTHUSSER, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del estado”. En: *Posiciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.

permite obtener de ellos un saber de hondas implicaciones subjetivas: el saber de lo evidente. Esta doble naturaleza de la imagen la convierte de nuevo, al mismo tiempo, en un dispositivo privilegiado para el control y la dominación social –a través de la alienación del individuo en la imagen que lo sitúa tranquilizadamente en el mapa de sus relaciones consigo mismo, con los otros y con el mundo que lo rodea–, y/o en un contradispositivo de confrontación con los ilusionismos y fantasmagorías que hacen al regocijo imaginario; tal es el caso del fotomontaje, una de las expresiones de la imagen en tanto herramienta de conocimiento crítico, según Didi-Huberman²⁵ (la otra es la imaginación), como detonador de una serie de asociaciones capaces de suscitar una percepción distinta –incómoda, extrañada, inquieta– de esas mismas relaciones y del poder que las organiza. Por supuesto, no es la satisfacción del ojo lo que persigue el fotomontaje; al contrario: algo se dice allí que espera ser escuchado a contrapelo.

Lacan ilustra la esquizia fundamental entre lo que vemos y lo que nos mira a través del conocido cuadro *Los embajadores* (1533) de Holbein el Joven, donde la anamorfosis de una calavera perturbadoramente colocada en el extremo inferior de la tela interrumpe la representación central del lienzo, y la armonía con la que muestra a los “sabios” reinando rígidos y satisfechos entre los referentes de las ciencias y las artes que los invisten del saber que omnipotentemente detentan. Del enturbiamiento de lo visual o de la imagen turbia que la enigmática presencia de la calavera opera, emerge, sin embargo, un saber distinto: el saber de una verdad subjetiva implacable e inalienable, que de alguna manera ya sabíamos sin saber: la que la muerte inscribe como recordatorio del destino último que aguarda tras todos los bienes de la mundanidad, entre los cuales se cuentan también los del conocimiento. Así, pues, en este cuadro, que es en realidad una *vanitas*, afirma Lacan, la calavera nos mira allí donde se enturbia la nitidez de lo que vemos; y la mirada funciona, en consecuencia, como potente interpelación al “Otro” del Sujeto que no puede más que reconocer la perturbación que esa mirada inscrita en el campo de lo visual produce también en su subjetividad. “¿Qué es, pues, delante de esa mostración del dominio de la apariencia bajo sus formas más fascinantes, este objeto flotante e inclinado?”, inquiera Lacan en su clase número 7 del Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*²⁶; para aseverar, más adelante que, precisamente a través del desvanecimiento de la perspectiva geometral que organiza la representación, y de la evidencia que el objeto anamórfico

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Arde la imagen”, 2012. p. 20.

²⁶ LACAN, *Op. cit.* Versión digital.

coloca contundentemente ante los ojos desconcertados del espectador, Holbein “nos hace visible algo que no es otra cosa que el sujeto como nadificado –nadificado bajo una forma que es, propiamente hablando, la encarnación en imágenes del menos ϕ - δ de la castración, la cual centra, para nosotros, toda la organización de los deseos a través del marco de las pulsiones fundamentales”. El objeto anamórfico hace ruido en lo visual, y es ese ruido –y/o la inquietud que suscita– lo que hace que, en definitiva, volvamos a fijar en él la atención que el resto del cuadro distrae.



2

¿En qué sentido, entonces, la imagen adelanta una escucha por venir en la cultura; y, con ella, la incorporación de un saber que, lejos de investir al sujeto con la autoridad siempre cuestionable de su omnipotencia, lo arroja a la experiencia crítica de su propia puesta en cuestión y del logos que lo significa? Pero, además, ¿qué tipo de saber es este saber anticipado que

incorporamos cuando acercamos la oreja a lo que pulsa en la imagen, más allá de lo visual? O, dicho de otra manera, ¿qué tipo de escucha es esa a la que nos arriesgamos cuando acercamos el rostro a la brasa en la que arde? Y, además, ¿qué supone la escucha de la imagen respecto de sus relaciones con el pensamiento? Jean-Luc Nancy introduce su libro sobre la escucha²⁷ con las siguientes preguntas: “¿es la escucha un asunto para el cual la filosofía sea capaz?”, “¿acaso la filosofía, de antemano e inevitablemente, no ha superpuesto o incluso sustituido a la escucha algo que sería más bien del orden del *acuerdo*?”, “¿[a]caso el filósofo no sería aquel que siempre entiende (y que lo entiende todo) pero que no puede escuchar, o más precisamente, aquel que en sí mismo neutraliza la escucha, y que lo hace para poder filosofar?”²⁸. “El sujeto de la escucha”, afirma el autor más adelante en su exposición, “o el sujeto a la escucha (pero también aquel que está ‘sujeto a escucha’ en el sentido en que puede estar ‘sujeto a’ un problema, una afectación o una crisis) no es un sujeto fenomenológico, es decir, no es un sujeto filosófico”. Es, más bien, “el lugar de la tensión y del rebote infinitos de la resonancia, la amplitud del despliegue sonoro y lo tenue de su repliegue simultáneo –por el cual se modula una voz en la que al retirarse vibra lo singular de un grito, de una llamada o de un canto”. Por ello, continúa: “[e]star a la escucha [...] es estar dispuesto a la incisión del sentido, y entonces así, al mismo tiempo, a una cortadura, a un corte en la indiferencia in-sensata, y a una reserva anterior y posterior a toda puntuación significativa”. Es decir, podríamos pensar, a una implicación de cara a la cual sobrevendría necesariamente una respuesta implicada o una deposición del ser distante de la reflexión de cuyo desplazamiento emergería el sujeto estremecido de la ética.

En este sentido, y a pesar de que Nancy insiste en distinguir el ámbito de la escucha del de lo visual, Didi-Huberman no deja de referirla a la imagen, precisamente allí donde esta se devuelve hacia nosotros como interpelación: “Como si, de la imagen gris”, dice, “se elevara una voz: ‘¿No ves que estoy en llamas?’”²⁹... Para Nancy, la imagen tiene la facultad de prodigar, “de golpe”, “una totalidad de sentido o una verdad”; “un poco de sentido en estado puro, infinitamente abierto o infinitamente perdido”³⁰; “[p]ues la imagen es más una evidencia que una representación, y para ser la segunda primero debe llegar a ser la primera”, como puntúa Erik Del

²⁷ NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*, 2007.

²⁸ *Ibid.*, énfasis del autor.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, p. 43.

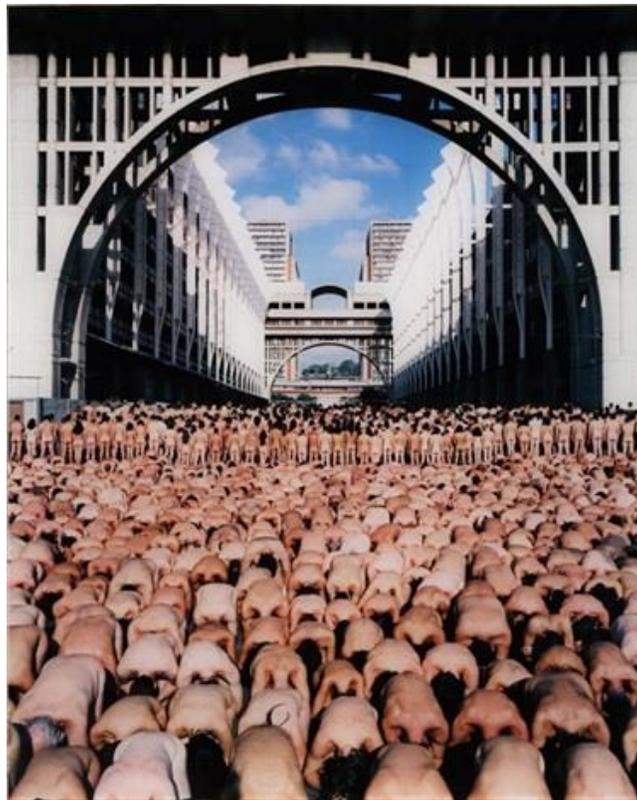
³⁰ NANCY, Jean-Luc. “La imagen – Lo abierto”, 2002. p. 20.

Búfalo³¹. No obstante, desde la perspectiva de Didi-Huberman, tiene también la capacidad de pulsar en nosotros un tipo particular de atención tan dispuesta al “concepto” como al “afecto”; y, en consecuencia, de “con-movernos” como lo haría una resonancia, una vibración o un estremecimiento del cuerpo que no puede ya permanecer impassible y exento ante lo que desde la imagen lo llama. Quizá, entonces, el filósofo –ese que “lo entiende todo”– debe hacerse un poco artista o un poco poeta o un poco ciego –un poco dispuesto a la “crisis” de su propia puesta en cuestión– para escuchar lo que la imagen tiene que decir a propósito de lo humano en la cultura y/o a propósito, también, de esa verdad distinta a la que la omnipotencia del pensamiento escribe con mayúsculas y que insiste en (re)aparecer en cada una de sus supervivencias: una verdad convocante, que “no toda” a la complacencia del ojo se dirige –y que, en ocasiones, lo obliga, más bien, a deponer tanto su satisfacción libidinal como su disposición a la vigilancia.

En marzo de 2006, y en el marco del Foro Social Mundial a organizarse en Caracas para la fecha, el Ministerio de Cultura del gobierno de Hugo Rafael Chávez Frías (1999-2013), la Fundación Museos Nacionales y el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert promocionaron y auspiciaron la visita a Venezuela del fotógrafo neoyorkino Spencer Tunick, sobre la que propuse una lectura hace ya algunos años³². El artista realizó, entonces, una serie de tres fotografías tomadas en la Avenida Bolívar, en Caracas, para las cuales utilizó al enorme grupo de venezolanos que, entusiasmados por la convocatoria y por la supuesta potencia “transgresora” que prometía, se prestaron voluntariamente para posar desnudos según las fantasías visuales concebidas por Tunick respecto de su capítulo venezolano. En esas fotografías que, escandalosamente estetizantes y sordas a las resonancias visuales que ellas ponían en evidencia respecto de otras atrocidades del fascismo (las imágenes del exterminio, por ejemplo, las de las fosas comunes y las de los cuerpos apilados del genocidio), registraron la *performance* del desnudamiento que había tenido lugar en las calles vacías del centro de la ciudad. Los cuerpos indistintos bien se alineaban obedientes en formación, bien se mezclaban y se confundían sin resistencia en una enorme masa humana desparramada en el suelo o bien se arrodillaban sumisos de espaldas a los que, de pie, volvían sus rostros en dirección contraria.

³¹ DEL BÚFALO, Erik. “Arte, política y evidencia” (mayo 9, 2018). En: <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/arte-pol%C3%ADtica-y-evidencia#>.

³² CRÓQUER, Eleonora. “Formar figuras con cuerpos vivos”: Spencer Tunick y el obsceno espectáculo del desnudamiento (Venezuela, 2006)”. En: *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela contemporánea* (Luis Duno, Coord). Caracas: Euinoccio / CELARG, 2015.



Más de diez años después, el 21 de abril de 2018, el artista venezolano Iván Candeo sintetiza su respuesta a esta última imagen –y a lo que de ella quedó retumbando, suponemos, entre el ojo y la oreja del espectador implicado en una percepción que resiente la obscenidad de su sordera– mediante un montaje que superpone a la imagen plana de la cámara fotográfica de Tunick, esa imagen complaciente que se regodea en “armar figuras con cuerpos vivos”, como gusta en decir el fotógrafo, la profundidad visual de un fotograma extraído de la conocida película *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, acerca del fascismo y su manera perversa de satisfacerse en el “otro” al cual espectacularmente somete. En la imagen propuesta por Candeo despunta como evidencia lo que, inconscientes de sí, las imágenes de Tunick anunciaban de manera profética: la experiencia traumática del poder excedido en la que llegaría a convertirse el proyecto bolivariano de la Venezuela contemporánea. Pero lo evidente que el fotograma de la película de Pasolini inscribe en la fotografía de Tunick señala también el sordo rumor de los cuerpos sometidos a las órdenes inclementes del poder que organiza allí la representación. Entonces, un estremecimiento confunde la hegemonía del ojo, la inquieta: esa mezcla entre el odio y la compasión que nos implica en lo que nos mira, más allá de lo que vemos; es decir, en la memoria de la represión salvaje que llegó a instalarse a raíz de las protestas de 2014, primero, y de 2017, después, en lo Real de la violencia represiva del Estado venezolano sobre los cuerpos desnudados de la sociedad civil, allí donde antes hubo el sometimiento voluntario que operó frívolamente como fantasía de “liberación”.



La escucha a la que nos arrojan ciertas imágenes que trascienden la complacencia del ojo e inscriben un estremecimiento en la subjetividad inquietada de quien elige arriesgar también su oído a lo que se le presenta como evidente es asimismo el problema en torno al cual se desarrolla la experiencia visual propuesta por la cineasta y artista plástica venezolana Mariana Rondón bajo el título *Superbloque* (2014). En una sala oscura, en la cual el ruido confuso de una suerte de enjambre humano nos sobrecoge, Rondón instala la pantalla enorme en la que se proyecta una toma fija de la legendaria “colmena” del barrio Simón Rodríguez, diseñada por José Manuel Mijares bajo la supervisión de Carlos Raúl Villanueva en 1956 y financiada por el desaparecido Banco Obrero de Venezuela. En su interior aguardan los lentes que le permiten al espectador ir acercando su mirada a cada uno de los balcones donde hacen vida los habitantes del edificio, hasta sumergirse “en la intimidad de una mole de concreto que representa, casi de un modo perfecto, no solo la miseria sino el anonimato del hombre moderno”³³. Lo curioso, sin embargo, es que a medida en que la lente espía la intimidad de cada balcón, el oído se afina y el sonido se hace nítido. Entonces, no solo observamos la intimidad que la cercanía de la imagen permite, sino que también la escuchamos; y eso que entonces escuchamos no es más el rumor salvaje que nos hace pensar en la animalizada figura del enjambre, sino el sonido que cada vida singular produce: el del hombre que escucha una canción de salsa, el del niño que demanda atención, el del vecino que discute con su mujer... La vida deviene, por ello, evidente en el Superbloque habitado que Rondón entrega en su instalación como acontecimiento material de una imagen audiovisual; o, mejor, de una imagen en la que el ojo comparte su avasallante preeminencia con el oído que afina su percepción. De alguna manera, la instalación de Rondón contradice el oclocentrismo sordo del poder al que parecen remitir los ojos de Hugo Rafael Chávez Frías que la “Revolución bolivariana” instaló en los edificios de misión vivienda. Esos ojos, hoy desvencijados por la miseria que el gobierno de Nicolás Maduro ha establecido como nuda vida en Venezuela, ni miran ni escuchan.

³³ DEL BÚFALO, Erik. La realidad que miente de Mariana Rondón”. Revista de la colección Cisneros, 2016. En: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/la-realidad-que-miente-de-mariana-rond%C3%B3n>.

