PAUL VIRILIO

LA MÁQUINA DE VISIÓN

Traducción de Mariano Antolín Rato

SEGUNDA EDICIÓN

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:
La machine de visión

Documentación gráfica de cubierta:
Fernando Muñoz

Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 34.167-1998
ISBN: 84-376-0884-8
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

«El contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido.»

NORMAN E. SPEAR.

Una amnesia topográfica

«Las artes requieren testigos» —decía Marmontel. Un siglo más tarde, Auguste Rodin afirma que es el mundo que vemos lo que exige ser revelado de otro modo que por las imágenes latentes de los fototipos.

Cuando, en el curso de sus famosas conversaciones con el escultor, Paul Gsell señala a propósito de la *Edad de bronce* y del *San Juan Bautista*[1]: «No dejo de preguntarme cómo unas masas de bronce o de piedra parecen moverse de verdad, cómo unas figuras evidentemente inmóviles parecen moverse e incluso realizar esfuerzos muy violentos...», Rodin alega:

«—¿Ha examinado usted atentamente, en las fotografías instantáneas, a los hombres en marcha?... Pues bien; ¿qué ha notado?

»—Que nunca tienen aspecto de caminar. En general, parece que se mantuvieran inmóviles sobre una sola pierna o que saltaran a la pata coja.

»—¡Exacto! Pues fíjese, por ejemplo, que mientras mi *San Juan* aparece representado con los pies en tierra, es probable que una fotografía instantánea, realizada a partir de un modelo que ejecutara el mismo movimiento, mostraría el pie de atrás levantando y trasladándose hacia el otro. O bien, por el contrario, el pie de delante todavía no estaría en tierra si la pierna de atrás ocupara en la fotografía la misma posición que en mi estatua. Pues es justamente por este motivo por lo que ese modelo fotográfico presentaría el raro aspec-

[1] *Rodin. L'art.*, París, Grasset/Fasquelle, 1911. La cita de Marmotel se inspira en sus *Cuentos morales:* «La música es el único de los talentos que disfruta de sí mismo; todos los demás requieren testigos.»

to de un hombre que de repente *ha quedado paralizado.* Y eso confirma lo que le acabo de exponer sobre el movimiento en el arte. Si, en efecto, en las fotografías, los personajes, incluso captados en plena acción, parecen congelados súbitamente en el aire, es porque en todas las partes de su cuerpo, al estar éstas reproducidas exactamente en la misma veinteava o cuarentava fracción de segundo, no hay, como en el arte, un desarrollo progresivo del gesto.»

Y cuando Gsell replica:

«—¡Muy bien! Entonces, si en la interpretación del movimiento, el arte se encuentra en completo desacuerdo con la fotografía, que es un *testimonio mecánico irrecusable,* es porque evidentemente altera la verdad.

»—No —responde Rodin—, el artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues *en la realidad el tiempo nunca se detiene,* y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda bruscamente suspendido...»

Y hablando de los caballos de Géricault que, en su *Carreras de Epsom,* van «a galope tendido», y de los críticos que aducen que la placa sensible jamás presenta algo semejante, Rodin replica que el artista, al condensar en una sola imagen varios movimientos repartidos en el tiempo, *si el conjunto es falso en su simultaneidad, es verdadero cuando las partes se observan sucesivamente, y es esta verdad lo único que importa, pues es ella la que vemos y nos impresiona.*

Incitado por el artista a seguir el desarrollo de un acto a través de un personaje, el espectador, al captarlo con la mirada, tiene la ilusión de ver cómo se lleva a cabo el movimiento. Esta ilusión no es, pues, un producto *mecánico* como lo será si se ponen en marcha varias vistas instantáneas del aparato cronofotográfico, por la persistencia retiniana —fotosensibilidad a los estímulos luminosos del ojo del espectador—, sino algo *natural,* debido al movimiento de su mirada.

La *veracidad* de la obra depende, pues, en parte, de esta solicitación del movimiento del ojo (y eventualmente del cuerpo) del testigo que, para *sentir* un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto al otro de ese objeto. Por el contrario, si esta movilidad ocular se transforma en fijeza *«debido a algún instrumento óptico o a una mala costumbre,* se ignoran y destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural; debido a su avidez ansiosa por

captar el todo, que es ver más y lo mejor posible, el sujeto descuida los únicos medios de conseguirlo»[2].

Además, esta *veracidad* del conjunto no será posible, subraya Rodin, más que por la inexactitud de unos detalles concebidos como otros tantos soportes materiales de un más acá y de un más allá de la visión inmediata. La obra de arte requiere testigos porque avanza con su *imago* en una profundidad del tiempo de la materia que es también la nuestra, que comparte la duración que desaparece automáticamente debido a la innovación de la instantaneidad fotográfica, pues si la imagen instantánea pretende la exactitud científica de los detalles, la detención sobre la imagen, o mejor, *la detención del tiempo de la imagen* de la instantánea falsifica invariablemente la temporalidad sensible del testigo, *ese tiempo que es el movimiento de una cosa creada*[3].

Como se constata en Meudon, los estudios en yeso expuestos en el taller de Rodin manifiestan una ruptura anatómica evidente —pies y manos desmesurados, desarticulación, miembros distendidos, cuerpos en suspensión—, cuando la representación del movimiento se lleva hasta sus límites, que serían la caída o la separación. Más allá está Clément Ader y su primer vuelo en aeroplano, esa conquista del aire por el movimiento de algo más pesado que el aire y, en 1895, el movimiento de lo instantáneo gracias al cinematógrafo, el *desencolado retiniano,* ese momento en el que, con la perfección de las velocidades metabólicas, *«todo lo que se llamaba arte parece que se vuelve paralítico,* mientras el cineasta enciende las mil bujías de sus proyectores»[4].

Cuando Bergson afirma: *el espíritu es una cosa que dura,* se podría añadir: es nuestra duración la que piensa, la que experimenta, la que ve. La primera producción de nuestra conciencia sería su propia ve-

---

[2] A. Huxley, *L'Art de voir,* París, Payot, 1943; *vid. Obras completas,* Barcelona, Plaza y Janés, 1967.

[3] Pascal, «Reflexiones sobre la geometría en general», VII, 33. Los trabajos de Marey y Muybridge apasionaban por entonces a los artistas parisinos, especialmente a Kupka y Duchamp, cuya célebre tela *Desnudo bajando una escalera* será rechazada en 1912, por el Salón de los Independientes. Ya en 1911, momento de la aparición de las conversaciones de Rodin con Gsell, Duchamp pretendía mostrar *composiciones estáticas de indicaciones estáticas de las diversas posiciones de una forma en movimiento sin intentar crear con la pintura los efectos del cine.* Si él pretendía también que el movimiento está en el ojo del espectador, anhelaba conseguirlo por una *descomposición formal.*

[4] Tzara, 1922—manipulado.

locidad en su distancia temporal, por lo que la velocidad se convierte entonces en idea causal, idea anterior a la idea[5]. Así, actualmente es común considerar que nuestros recuerdos son multidimensionales, que el pensamiento es una transferencia, un cambio (*metáfora*) en sentido literal.

Cicerón y los antiguos teóricos de la memoria ya creían posible consolidar la memoria natural con la ayuda de una preparación apropiada. Habían inventado un *método topográfico* que consistía en localizar una serie de lugares, de localizaciones, que podían ser fácilmente ordenadas en el tiempo y el espacio. Puede imaginarse, por ejemplo, que uno se desplaza por su casa y elige como localizaciones, las mesas, una silla que se ve en una habitación, el alféizar de una ventana, una mancha en la pared. A continuación, se codifica en imágenes bien definidas el material que se va a retener y se desplaza cada una de esas imágenes a una de las localizaciones previamente definidas. Si lo que se quiere es recordar un discurso, se tranforman los puntos principales en imágenes concretas y se «sitúa» mentalmente cada uno de esos puntos en las sucesivas localizaciones. Cuando uno quiere acordarse o pronunciar el discurso, bastará con recordar en orden los lugares de la casa. Ese tipo de entrenamiento lo utilizan todavía hoy los actores en el teatro y los abogados en los tribunales, y son hombres de teatro como Lupu Pick y el escenógrafo Carl Mayer, los teóricos del *Kammerspiel,* quienes a comienzos de los años 20 lo convertirán abusivamente en una técnica de rodaje, proponiendo al público una suerte de espacio cerrado cinematográfico que se desarrolla en un lugar único y en el tiempo exacto de la proyección. Los decorados de las películas eran realistas y no expresionistas para que los objetos familiares, el mínimo detalle de la vida cotidiana, adquirieran una importancia simbólica obsesiva que, según los autores, debía convertir todo diálogo, todo subtítulo, en algo inútil.

La cámara muda hará hablar al ambiente como los que practicaban la *memoria artificial* hacían hablar, a posteriori, a la habitación en la que vivían, al escenario del treatro donde representaban. Alfred Hitchcock, a partir de Dreyer y de muchos otros, utiliza un sistema de codificación bastante comparable, recordando que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuer-

---

[5] Paul Virilio, *Esthétique de la disparition,* París, Balland, 1980 [hay traducción española: *Estética de la desaparición,* Anagrama, Barcelona, 1987].

dos, *como en su infancia, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori.*

Poco después del primer conflicto mundial, el cinema del *Kammerspiel* renovaba, para una población traumatizada, las condiciones de la invención de la memoria artificial, nacida también de una desaparición catastrófica de los lugares. La anécdota cuenta, en efecto, que Simónides, que recitaba poemas en un banquete, fue llamado de repente a otro cuarto de la casa. Cuando salió, el techo se hundió encima de los demás invitados y, como el techo era especialmente pesado, todos los convidados quedaron aplastados hasta el punto de resultar irreconocibles.

Sin embargo, el poeta Simónides, que poseía una memoria ejercitada, pudo recordar el lugar exacto que ocupaba cada uno de los infortunados, lo que permitió identificar los cuerpos. Simónides comprendió entonces la ventaja que este modo de seleccionar lugares y formar imágenes con ellos podría suponerle en la práctica del arte poética[6].

En mayo de 1646, Descartes escribe a Isabel: «Hay tal ligazón entre nuestra alma y nuestro cuerpo que los pensamientos que han acompañado algunos movimientos del cuerpo, desde el comienzo de nuestra vida, todavía los acompañan en el presente.» Y por otra parte, muestra que, habiendo estado enamorado en su infancia de una niña un poco bizca (afectada de estrabismo), *la impresión que se hacía en el cerebro por medio de la vista cuando miraba sus ojos estrábicos* se había mantenido tan presente que, mucho después, siempre se sentía inclinado a amar a personas que padecían el mismo defecto.

Desde su aparición, los primeros aparatos ópticos (cámara negra de Alhazén en el siglo x, trabajos de Roger Bacon en el XIII, multiplicación a partir del Renacimiento de las prótesis visuales, microscopio, lentes, anteojos astronómicos...) alteran gravemente los contextos de adquisición y de restitución topográficos de las imágenes mentales, el *es preciso re-presentarse,* esas imágenes de la imaginación que, según Descartes, ayudan tanto a las matemáticas y él considera como una auténtica parte del cuerpo, *veram partem corporis*[7]. En el momento en que pretendemos procurarnos los medios

---

[6] La importante obra de Norman E. Spear, *The Processing of Memories: Forgetting and Retention,* Laurence Erlbaum Associates, 1978.

[7] ATX 414. Descartes está lejos de menospreciar por completo la imaginación, como a menudo se ha pretendido.

para ver más y mejor lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos al imaginarlo. Modelo de prótesis de visión, el telescopio proyecta la imagen de un mundo lejos de nuestro alcance y, por tanto, otra manera de movernos en el mundo; la *logística de la percepción* inaugura una transferencia desconocida de la mirada, crea la telescopificación de lo próximo y lo lejano, un *fenómeno de aceleración* que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones[8].

Más que un regreso a la antigüedad, el Renacimiento aparece hoy como el surgimiento de un periodo en el que se franquean todos los intervalos, una fractura morfológica que afecta de inmediato al efecto de lo real: a partir de la comercialización de los instrumentos astronómicos y cronométricos, la percepción geográfica se lleva a cabo con la ayuda de procedimientos anamorfóticos. Los pintores contemporáneos a Copérnico, por ejemplo Holbein, ejercen un arte donde ese primer desatino de los sentidos adquiere un lugar preponderante gracias a interpretaciones ópticas especialmente mecanicistas. Aparte del desplazamiento del punto de vista del testigo, la percepción de la obra pintada sólo se puede hacer con ayuda de instrumentos como cilindros y tubos de vidrio, juegos de espejos cónicos o esféricos, lupas y otras lentes. El efecto de lo real se convierte en un sistema disociado, un jeroglífico que el testigo sería incapaz de resolver sin un tráfico de la luz o de las prótesis apropiadas. Jurgis Baltrusaïtis, informa que, por su parte, los jesuitas de Pekín se servían de materiales anamorfóticos como instrumentos de propaganda religiosa, para impresionar a los chinos y demostrarles «mecánicamente» que el hombre debe vivir el mundo como una ilusión del mundo[9].

En un célebre pasaje de *I Saggiatore* (El ensayista), Galileo expone los puntos esenciales de su método: «La filosofía está escrita en ese libro inmenso que se mantiene continuamente ante nuestros ojos: el universo, y que no se puede comprender (humanamente) más que si previamente se ha aprendido a comprender el idioma y a conocer los caracteres empleados para escribirlo; ese libro está escrito en el idioma matemático...»

Lo imaginamos (matemáticamente) porque se mantiene continuamente ante nuestros ojos desde que éstos se abren a la luz... Si, en

---

[8] Paul Virilio, *L'espace critique,* París, Christian Bourgois, 1984, y «Logistique de la perception», *Cahiers du cinéma,* Editions de l'Etoile, 1984.

[9] Jean-Louis Ferrier, *Holbein. Les ambassadeurs,* París, Denoël, 1977.

esta parábola, la duración de lo visible no parece que se detenga todavía, la geomorfología ha desaparecido o al menos ha quedado reducida a un lenguaje abstracto trazado sobre uno de los primeros grandes *media* industriales (con la artillería, tan importante para la divulgación de los fenómenos ópticos).

La célebre Biblia de Gutenberg se había impreso cerca de dos siglos antes, y la industria del libro, con una imprenta en cada ciudad y gran número de ellas en las capitales europeas, ya ha extendido por millones sus productos. Significativamente, este «arte de escribir artificialmente», como se le llamaba entonces, también se pone, desde su aparición, al servicio de la propaganda religiosa por la Iglesia Católica después de la Reforma, e igualmente al de la diplomática y militar, lo que le valdrá más tarde el nombre de *artillería del pensamiento,* a la espera de que un Marcel L'Herbier califique su cámara de *rotativa de imágenes.*

Habituado a los espejismos de la óptica, Galileo ya prefería, para imaginar el mundo, no seguir formando directamente las imágenes y remitirse a un trabajo oculomotor reducido, el que exigía la lectura[10].

Desde la Antigüedad, se podía constatar una simplificación progresiva de los caracteres escritos; después de la composición tipográfica, se acelera la transmisión de los mensajes, lo que lleva lógicamente a la abreviación radical del contenido de la información. Esta tendencia a hacer del tiempo de lectura un tiempo tan intenso como el tiempo de la palabra, nació de las necesidades tácticas de las conquistas militares y más concretamente del campo de batalla, campo de percepción ocasional, espacio privilegiado de la visión poco fija, de los estímulos rápidos, de los eslóganes y otros logotipos guerreros.

El campo de batalla es el lugar donde se rompe el comercio social, donde el acercamiento político fracasa en favor del efecto del terror. El conjunto de las acciones bélicas tiende, por tanto, a organizarse a distancia, o mejor a organizar las distacias. Las órdenes, la palabra, se transmiten con instrumentos de largo alcance que, a pesar de todo, a menudo resultarán inaudibles, en medio de los gritos de los combatientes, el ruido de las armas y, más tarde, de las explo-

[10] Trabajo oculomotor: coordinación de los movimientos del ojo y del cuerpo, la mano en particular.

siones y detonaciones diversas. Pabellones semafóricos, enseñas multicolores, emblemas esquemáticos reemplazan a las señales vocales desfallecientes, y constituyen un *lenguaje deslocalizado* que, en esta ocasión, se resume en breves y lejanas ojeadas, e inaugura esa vectorialización que iba a concretarse en 1794 con la primera línea telegráfica aérea entre París y Lille y el anuncio, en la Convención, de la victoria conseguida por las tropas francesas en Condé-sur-l'Escaut. Ese mismo año, Lazare Carnot, el organizador de los ejércitos de la Revolución, introducía esta rapidez de la transmisión de la información militar en el seno mismo de las estructuras políticas y sociales de la nación, constatando que si el terror estaba a la orden del día, también podía reinar al mismo tiempo tanto en el frente como en la retaguardia.

Un poco más tarde, en el momento en que la fotografía se hacía instantánea, los mensajes y las palabras, reducidos a unos cuantos signos elementales, iban a telescopiarse a la velocidad de la luz: el 6 de enero de 1838, el físico y pintor de batallas norteamericano, Samuel Morse, conseguía enviar desde su taller de Nueva Jersey el primer mensaje telegráfico eléctrico (la palabra, que significaba *escribir desde lejos,* se utilizaba igualmente en la época para designar ciertas diligencias y otros medios de transporte rápidos).

Esta carrera de velocidades entre lo *transtextual* y lo *transvisual* proseguirá hasta que se produce la *ubicuidad instantánea* de lo audiovisual, a la vez teledicción y televisión, última transposición que pone en cuestión definitivamente la antigua problemática del *lugar de formación de las imágenes mentales* y el de la consolidación de la memoria natural.

«Los límites entre las cosas desaparecen, el sujeto y el mundo ya no están separados, el tiempo parece suspendido» —escribía el físico Ernst Mach, el cual puso especialmente en evidencia el papel de la velocidad del sonido en aerodinámica. De hecho, el fenómeno *teletopológico* siempre ha quedado intensamente marcado por sus lejanos orígenes guerreros, y no *acerca* el sujeto y el mundo... sino que, a la manera del antiguo combatiente, anticipa el movimiento humano, proporciona velocidad a todo desplazamiento del cuerpo en un espacio anulado.

Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales, con la utilización incontinente desde la más tierna edad de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación

ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica.

Esto parecería natural, si no se recordara que, por el contrario, la mirada, su organización espacio-temporal, preceden al gesto, a la palabra, a su coordinación en el conocer, reconocer, hacer conocer en tanto que imágenes de nuestros pensamientos, de nuestras funciones cognitivas que ignoran la pasividad[11].

Las experiencias sobre la comunicación del recién nacido son especialmente demostrativas. Pequeño mamífero obligado, contrariamente a los demás, a una casi inmovilidad prolongada, el niño, al parecer, depende de los olores maternos (seno, cuello...) y también de los movimientos de la mirada. En el curso del ejercicio de observación de la vista que consiste en mantener en los brazos, a la altura del rostro, cara a cara, a un niño de unos tres meses y hacerle girar ligeramente de derecha a izquierda y después de izquierda a derecha, los ojos del niño se mueven en sentido inverso, como ya lo habían observado perfectamente los fabricantes de antiguas muñecas de porcelana, simplemente porque el recién nacido no quiere perder de vista el rostro sonriente de la persona que lo tiene en brazos. Este ejercicio que aumenta el campo visual, al niño le resulta muy gratificante; ríe y quiere que continúe. Hay en él algo fundamental, pues el recién nacido está en vías de formar una imagen comunicativa duradera, a partir del movimiento de su mirada. Como decía Lacan, *comunicar es algo que hace reír* y el niño se encuentra entonces en una posición idealmente humana.

Todo lo que veo por principio se encuentra a mi alcance (al menos al alcance de mi mirada), destacando en la tarjeta del «yo puedo». En esta importante frase, Merleau-Ponty describe precisamente lo que se va a ver arruinado por una teletopología convertida en habitual. Lo esencial de lo que veo ya no está, en efecto, por principio, a mi alcance, e incluso si se encuentra al alcance de mi mirada, no se inscribe ya forzosamente en la tarjeta del «yo puedo». La logística de la percepción destruye, de hecho, lo que los antiguos modos de representación conservaban de ese gozo original idealmente humano, de ese «yo puedo» de la mirada, que hacía que el arte no pudiera ser obsceno. Lo he constatado a menudo, en otro tiempo, en esas modelos que posa-

[11] Jules Romains, *La visión extra-rétinienne et le sens paroptique,* París, Gallimard. Este libro premonitorio, que data de 1920, fue reeditado en 1964. «Las experiencias sobre la visión extra-retiniana nos muestran que ciertas lesiones del ojo (la ambliopía estrábica, por ejemplo) provocan en el sujeto un rechazo de la conciencia: el ojo ha conservado sus cualidades, la imagen se forma en él, pero la conciencia la rechaza cada vez con mayor insistencia, a veces hasta la ceguera completa.»

ban desnudas de modo muy natural, plegándose a las exigencias de pintores y escultores, pero que se negaban obstinadamente a dejarse fotografiar, considerando que se trataba de un acto pornográfico.

Una iconografía innumerable ha evocado la formación de esta primera imagen comunicativa y precisamente ella ha sido uno de los temas principales del arte cristiano, al presentar la persona de María (denominada *Mediadora)* como la primera tarjeta del *yo puedo* del niño-dios. Por el contrario, hay un rechazo por parte de la Reforma de la consubstancialidad y de esa proximidad física del Renacimiento, cuando se multiplican los aparatos ópticos... La poesía romántica será una de las últimas en utilizar esta especie de cartografía: en Novalis, el cuerpo de la amada (que se ha hecho profano) es el resumen del universo y este universo no es sino la prolongación del cuerpo de la amada.

Con los materiales de la transferencia, no se llega, pues, a este *inconsciente productivo de la vista* con el que, en su momento, soñaban los surrealistas a propósito de la fotografía y del cine, sino a su *inconsciencia,* a un fenómeno de aniquilación de los lugares y de la apariencia, del cual se concibe aún difícilmente la amplitud futura. *La muerte del arte,* anunciada desde el siglo XIX, no sería más que un primer y temible síntoma, si bien un hecho que prácticamente no tendría precedentes en la historia de las sociedades humanas; la emergencia de ese mundo desordenado del que hablaba Hermann Raushning, el autor de *La Révolution du nihilisme,* en noviembre de 1939, a propósito del proyecto nazi: *hundimiento universal de todo orden establecido, algo que la memoria del hombre jamás había visto.* En esta crisis sin precedentes de la representación (sin ninguna relación con ningún tipo de decadencia clásica), el antiguo *acto de ver* sería reemplazado por un estado perceptivo regresivo, una especie de *sincretismo,* caricatura lastimosa de la casi-inmovilidad de los primeros días de la vida, substrato sensible que ya no existe más que como un conjunto confuso del que surgirán accidentalmente unas cuantas formas, olores, sonidos... percibidos con más claridad.

Gracias a trabajos como los de W. R. Russel y Nathan (1946), los científicos han tomado conciencia de la relación del tiempo de los procesos visuales post-perceptivos: la adquisición de la imagen nunca es instantánea, es una percepción consolidada. Pues precisamente lo que hoy se rechaza es ese proceso de adquisición y, como muchos otros, la joven cineasta norteamericana Laurie Anderson puede declarar que *sólo es una mirona a la que no le interesan más que los detalles;* para lo demás, *«se sirve»* —dice—, *«de esos computadores*

trágicamente incapaces de olvidar, como desatrancadores ilimitados»[12].

Si se vuelve a la comparación de Galileo y al descifrado del libro de lo real, se trataría menos aquí de este *analfabetismo* de la imagen y de esa fotografía incapaz de leer sus propias fotos, evocadas por Benjamin, que de una *visión disléxica*. Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo,* dicen los profesores... Para ellas, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo, la imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada qué reemplazar y los analfabetos y disléxicos de la mirada no dejan de multiplicarse.

Los trabajos recientes sobre la dislexia establecen una estrecha relación entre estado de la visión del sujeto y lenguaje y lectura. Constatan frecuentemente un debilitamiento de la visión central, blanco de las sensaciones más agudas, en favor de una visión periférica más o menos imprecisa. Disociación de la vista donde la heterogenia sucede a la homogenía y hace que, como en los estados de narcosis, las series de impresiones visuales carezcan de significación; ya no parezcan nuestras, existan sencillamente, como si de la velocidad de la luz dependiera, por una vez, la totalidad del mensaje.

Si uno se interroga sobre la luz que no tiene imagen y que, sin embargo, crea imágenes, constata que el condicionamiento de la multitud con ayuda de estímulos luminosos no es de ayer.

Así, el hombre de las antiguas ciudades ya no es un hombre de interiores, está en la calle excepto a la caída de la noche, y esto por razones de seguridad. Comercio, artesanado, motines y pendencias cotidianas, embotellamientos... Bossuet ya se inquieta por este hombre ligero que no se mantiene en un sitio, que ni siquiera piensa adónde va, que ya no sabe muy bien dónde está y que pronto va a tomar la noche por el día. Al final del siglo XVII, el teniente de policía La Reynie inventa «inspectores de la iluminación» para tranquilizar a los parisinos e incitarles a salir de noche. Cuando, ascendido a prefecto de policía, deja su cargo en 1697, 6.500 faroles iluminaban la capital, pronto denominada *ciudad luz* por los contemporáneos porque «sus calles están iluminadas todo el invierno e incluso

---

[12] W. R. Russel y Nathan, *Traumatic amnesia,* Brain, 1946. Trabajo sobre los traumatismos de antiguos combatientes.

con luna llena» —escribe el inglés Lister, comparando París con la capital inglesa, que no goza de tal privilegio.

A partir del XVIII, la población parisina aumentó considerablemente; se trata, además, a la capital de *Nueva Babilonia.* Aparte del deseo de seguridad, la intensidad de la iluminación señala la prosperidad económica de las personas, de las instituciones, el «furor por el brillo» de las nuevas élites —banqueros, generales granjeros, nuevos ricos de orígenes y carreras dudosas—, de ahí ese gusto por las luces brutales que no mitiga ninguna contraventana y que por el contrario se encuentran amplificadas por los juegos de los espejos que las multiplica hasta el infinito, espejos que ya no son tales, sino reflectores que deslumbran. La iluminación desborda los lugares donde contribuía a hacer lo real ilusorio —teatros, palacios, ricos hoteles o jardines de príncipes. La luz artificial es en sí un espectáculo pronto ofrecido a todos, y el alumbrado público, la democratización de una iluminación hecha para engañar la vista de todos. De los antiguos fuegos artificiales al alumbrado del ingeniero Philippe Lebon, inventor de la luz de gas, que, en plena revolución social, abre al público el Hotel de Seignelay para que se juzgue el valor de su descubrimiento, mientras por la noche las calles están llenas de una multitud que contempla las obras de los iluminadores y pirotécnicos comúnmente llamados *impresionistas*[13].

Con todo, este esfuerzo constante hacia el «más luz» llegó ya a una especie de enfermedad precoz, de ceguera, y el desorbitamiento anatómico de la visión, la delegación de la vista a las *retinas artificiales* de Niepce adquieren aquí un sentido preciso[14]. En ese régimen de deslumbramiento permanente, el cristalino del ojo pierde, en efecto, rápidamente su amplitud de acomodación. Una contemporánea, madame de Genlis, preceptora de los hijos de Philippe Egalité, señala los estragos causados por este abuso de iluminación: «Desde que las lámparas están de moda, hay muchos jóvenes que llevan gafas y no se encuentra una buena vista más que entre los ancianos que han conservado el hábito de leer y escribir con una bujía velada por una pantalla.»

El campesino pervertido y transeúnte del París de Restif de la Bretonne, observador con mirada aguda de campesino, está a punto de ceder su puesto a un nuevo personaje, anónimo y sin edad, que

[13] M. P. Deribere, *Préhistoire et histoire de la lumière,* París, France-Empire, 1979.

[14] Correspondencia con Claude Niepce, 1816.

en la calles ya no busca *un hombre* como Diógenes con su linterna encendida en pleno día, sino a la propia luz, pues allí donde hay luz, hay una multitud. Según Edgar Poe, este hombre ya no habita concretamente en la gran ciudad (Londres, en este caso), sino en la espesa muchedumbre, y su único intinerario es el del flujo humano, vaya donde vaya éste, o se encuentre donde se encuentre. *Todo estaba negro y, sin embargo, resplandecía,* escribe Edgar Poe; el único terror del hombre es verse en peligro de perder a la multitud bajo los extraños efectos de la luz, la rapidez con la cual ese mundo de luz huye... Este hombre cuyos ojos, se mueven extrañamente bajo ceños fruncidos, en todos los sentidos, hacia todos aquellos que le rodean, están anegados por el flujo de imágenes, por ese movimiento donde sin cesar una figura deglute a otra, donde el deambular impide lanzar más de una ojeada a cada rostro. Cuando el autor, agotado por horas de persecución, se encuentra al fin delante del hombre, éste, tras detenerse un instante, no le ve, y reemprende enseguida su implacable carrera[15].

En 1902, cuando Jack London va a su vez a Londres, también sigue, paso a paso, a *los habitantes del abismo.* La iluminación urbana ahora se ha convertido en una tortura para la masa de marginados de la capital del Imperio más poderoso del mundo, una multitud de personas sin hogar que representaban más del 10 por 100 de una población londinense de seis millones de habitantes y que no estaban autorizadas durante la noche a dormir en un parque, en los bancos o en la calle. No dejaban de caminar hasta la aurora, momento en el que al fin se les permitía esconderse en lugares donde nadie pudiera verles[16].

Sin duda porque los arquitectos y los urbanistas contemporáneos no han escapado más que los demás a esos desarreglos psicotrópicos, a esta amnesia topográfica, calificada por los neuropatólogos de *síndrome de Elpenor* o *sueño incompleto,* se podrá decir pronto como Agnés Varda que *las ciudades más específicas llevan en ellas la facultad de estar en ninguna parte...* el decorado soñado del olvido[17]

---

15 Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud.*

16 *Los habitantes del abismo.* Reportaje de Jack London.

17 Síndrome de Elpenor, del nombre del héroe de la *Odisea* que cae de la terraza del templo de Circe. Ejerciendo los automatismos motores ordinarios del despertar en un lugar no habitual, el sujeto era víctima de una amnesia topográfica... el hecho se repite a menudo a bordo de medios de transporte rápido. Vincent Bourrel, secretario general de los ferrocarriles franceses, señala, por ejemplo, numerosos ac-

Así, en 1908, Adolf Loos pronuncia en Viena su célebre discurso *Ornamentación y crimen*. En ese manifiesto, propone la uniformación del *funcionalismo integral* y se alegra de la «grandeza de nuestra época que ya no es capaz de inventar una ornamentación nueva, pues» —dice él—, «se echan a perder los materiales, la plata y las vidas humanas al fabricar ornamentos... crimen auténtico en presencia del cual no hay derecho a cruzarse de brazos»... Luego vendrán los «estándar de producción industrial del edificio» de Walter Gropius, las arquitecturas efímeras del futurista italiano Depero, las *licht-burg* berlinesas, los *moduladores espaciotemporales* de Moholy-Nagy, los *reflektorische farblichtspiel* de Kurt Schwerdtfeger, en 1922...

De hecho, la estética de la edificación ya no cesa de disimularse en la banalización de las formas, la transparencia del vidrio, la fluidez de los vectores o los efectos especiales de los aparatos de transferencia o de transmisión. Cuando los nazis tomen el poder, aunque persigan a los *arquitectos y artistas degenerados* y elogien la estabilidad de los materiales y la permanencia de los monumentos, su resistencia al tiempo y al olvido de la historia, sabrán utilizar de maravilla esta nueva potencia psicotrópica con fines propagandísticos.

Coordinador de los festejos nazis del Zeppelin-Feld y teórico del valor de las ruinas, el arquitecto de Hitler, Albert Speer, utiliza para el congreso del Partido en Nuremberg, en 1935, ciento cincuenta proyectores, cuyos haces, dirigidos verticalmente hacia el cielo, formaban un rectángulo de luz en la noche... El propio Speer escribe al respecto: «Precisamente en el interior de esos muros luminosos, los primeros de ese tipo, se desarrolla el congreso con todo su ritual... Experimento ahora una curiosa impresión ante la idea de que la creación arquitectónica más conseguida de mi vida haya sido una fantasmagoría, un espejismo irreal»[18]. Ese «castillo de cristal» destinado a desaparecer con las primeras luces del alba, sin dejar más rastros materiales que unas películas y unas fotografías, estaba especialmente destinado a esos militantes nazis que, según Goebbels, *obedecen a una ley que ni siquiera conocen pero que podrían recitar incluso en sueños*.

A partir de un análisis «científico» de la velocidad estenográfica

---

cidentes comparables al histórico, del presidente Deschanel, que cayó del tren, a principios de siglo.

[18] Albert Speer, *Au coeur du Troisième Reich*, París, Fayard, y *Le journal de Spandau*, París, Robert Laffont [hay traducción española: *Diario de Spandau*, Barcelona, Plaza & Janés, 1976].

de esos distintos discursos, el jefe de la propagada hitleriana había inventado un *nuevo lenguaje de masas* que «ya no tenía nada que ver con las formas de expresión arcaicas y, por así decir, populares; lo cual» —añade—, «es el inicio de un *estilo artístico inédito,* de una forma de expresión animada y galvanizante».

Se adelanta mucho a su tiempo y sus declaraciones hacen pensar de inmediato en las de los futuristas como el portugués Mario de Sa Carneiro (muerto en 1916), celebrando la *Asunción de las ondas acústicas:*

¡Eeh! ¡Eeh!
La masa de las vibraciones azota (...)
Yo mismo me siento transmitido por el aire, en pelota.

O en Marinetti, corresponsal de guerra en Libia, que se inspiraba en la transmisión telegráfica, como por otra parte en todo tipo de técnicas de amnesia topográfica, y explosivos, proyectiles, aviones, vehículos rápidos... para redactar poemas.

Los movimientos futuristas europeos no han durado, desaparecieron en unos años, represión mediante. En Italia habían sido los inspiradores de los movimientos anarquista y fascista, y Marinetti era amigo personal del Duce; sin embargo, todos fueron eliminados rápidamente de la escena política.

Sin duda exponían con demasiada claridad esta convergencia de las técnicas de comunicación y el totalitarismo en vías de constitución ante *«esos ojos ungidos por lo nuevo* —ojos futuristas, cubistas, interseccionistas, que no cesan de agitarse, de absorber, de irradiar toda la belleza espectral, transferida, sucedánea, toda esa belleza sin soporte, dislocada, emergida...»[19].

Con la *memoria topográfica* se podía hablar de *generaciones de la visión* e incluso de una herencia visual de una generación a otra. El surgimiento de la logística de la percepción y sus vectores de deslocalización renovados por la óptica geométrica inauguraban por el contrario un eugenismo de la mirada, un aborto originario de la diversidad de las imágenes mentales, de la multitud de entes-imágenes que no iban a nacer, que ya no verían el día en parte alguna.

Esta problemática escapará durante mucho tiempo a los científicos, a los investigadores: los trabajos de la escuela de Viena, los de

[19] *Action poétique,* 110, invierno de 1987. «Pessoa et le futurisme portugais.»

Riegel y Wieckhoff llevarán, por ejemplo, sobre las inferencias entre los modos de percepción y el momento en que éstos se imponían; pero la mayor parte del tiempo, las investigaciones se limitarán a una socio-economía de la imagen como era de rigor en la época. En el siglo XIX y durante la primera mitad del XX, los estudios sobre las operaciones mnésicas del hombre, serán a su vez, en su mayor parte funcionalistas, inspiradas sobre todo por los diferentes aprendizajes y condicionamientos animales, y en ellas también desempeñarán un papel los estímulos eléctricos. Esas investigaciones estarán patrocinadas por militares, y después por ideólogos y políticos ávidos de obtener, en lo inmediato, recaídas sociales pragmáticas. Así, existe en Moscú, durante los años 20, una comisión rusa para la colaboración germano-soviética en el dominio de la biología de las razas. Los trabajos de los neuropatólogos alemanes, instalados en la capital soviética, querían, por ejemplo, poner en evidencia en el hombre el «centro del genio» o el del aprendizaje de las matemáticas... Esta comisión estaba bajo la autoridad de Kalinin, el futuro presidente del presidium del Consejo supremo de la Unión Soviética (1937-1946).

Se bosquejaba técnica y científicamente un poder fundado sobre unas opresiones ligadas a la posición del cuerpo hasta entonces desconocidas y, una vez más, el campo de batalla iba a permitir la rápida imposición de estos nuevos interdictos fisiológicos.

Ya en 1916, en el curso del primer gran conflicto mediatizado de la historia, el doctor Gustave Lebon señala: «La antigua psicología consideraba la personalidad como algo muy definido, poco susceptible de variaciones... ese hombre dotado de una personalidad fija aparece ahora como una ficción»[20].

Y en la incesante agitación de los países de guerra, constataba que esta pretendida fijeza de la personalidad, hasta entonces había dependido en gran parte de la *constancia del medio de vida.*

Pero, ¿de qué constancia se trataba y de qué otro medio? Del que nos habla Clausewitz: ese campo de batalla donde, a partir de un cierto grado de peligro, *la razón se refleja de otra manera,* o bien, más concretamente aún, de un medio buscado permanentemente, interceptado por un arsenal óptico que iba de la «alidada» de las armas de fuego —cañones, fusiles, ametralladoras—, utilizadas con una amplitud sin precedentes, a las cámaras, aparatos instantáneos de in-

---

[20] Gustave Lebon, *Enseignements psychologiques de la guerre européenne,* París, Flammarion, 1916.

formación aérea, que proyectaban la imagen de un mundo en vías de desmaterialización.

Se conoce el origen de la palabra propaganda —*propaganda fide*—, propagación de la fe. 1914 no sólo fue el año de la deportación física de millones de hombres hacia los campos de batalla, también supuso, con el apocalipsis de la desregulación de la percepción, una diáspora de otra naturaleza: el momento pánico en el que las masas norteamericanas, europeas, ya no creyeron a sus ojos; en el que su *fe perceptiva* se encuentra sometida a esa *alidada* técnica, o llamada de otro modo, a esa línea de radiación visual en un instrumento de mirar[21].

Poco después, el director Jacques Tourneur lo verificaba: «En Hollywood aprendí enseguida que la cámara no lo ve todo. Yo lo veía todo, pero la cámara sólo ve porciones.»

Pero, ¿qué se ve cuando la mirada, sometida a ese material de visión, se encuentra reducida a un estado de inmovilidad estructural rígida y casi invariable? No se ven más que porciones instantáneas captadas por el ojo de cíclope del objetivo y, *de substancial la visión se vuelve accidental.* A pesar del largo debate en torno al problema de la objetividad de las imágenes mentales e instrumentales, el cambio de régimen revolucionario de la visión no se ha percibido claramente y la fusión/confusión del ojo y del objetivo, el paso de la visión a la visualización, se han instalado sin dificultad en las costumbres. A medida que la mirada humana se congelaba, perdía su velocidad y su sensibilidad naturales, la toma de vistas se volvía por el contrario cada vez más rápida. Hoy, los fotógrafos profesionales o cualquier otro se contentan en su mayor parte con *ametrallar,* remitiéndose a la velocidad y al gran número de clichés tomados por sus aparatos, abusando de la plancha-contacto, prefiriendo convertirse en testigos de sus propias fotografías antes que de una realidad cualquiera. En cuanto a Jacques-Henri Lartigue, que llamaba a su objetivo el *ojo de su memoria,* para fotografiar ni siquiera tenía necesidad de enfocar, sabía sin verlo lo que vería su propia Leica aunque la tu-

---

[21] Como Jean Rouch escribirá más tarde, a propósito del cineasta ruso: «El *cine-ojo* es la mirada de Dziga Vertov (...), el párpado izquierdo un poco fruncido, la nariz apartada con objeto de no estorbar la visión, *las pupilas abiertas a 3.5 ó 2.9,* pero el enfoque al infinito, al vértigo... más allá de los soldados al asalto»... en unos cuantos lustros perdemos «esa *obscura fe perceptiva* que plantea la cuestión en nuestra vía muerta, *esa mezcla del mundo y de nosotros que precede a la reflexión».* Merleau-Ponty, *Le visible, et l'invisible,* París, Gallimard, 1964 [hay trad. española: *Lo visible y lo invisible, Barcelona,* Seix Barral, 1970].

viera colgada del hombro; el aparato substituía a la vez los movimientos del ojo y los desplazamientos del cuerpo.

La reducción de elecciones mnésicas creada por este estado de dependencia con relación al objetivo, iba a convertirse en el módulo donde se formará la modelización de la visión y, con ella, todas las formas posibles de estandarización de la mirada. Gracias a ciertos trabajos sobre el condicionamiento animal, como los de Thorndike y Mac Geoch (1930-1932), nacía una nueva certeza: para restituir un atributo-objetivo particular, no es necesario despertar un conjunto de atributos, *uno sólo puede actuar independientemente,* lo que renueva la cuestión planteada de la *identidad trans-situacional de las imágenes mentales*[22].

Desde comienzos de siglo, el campo de percepción europeo está invadido por ciertos signos, representaciones, logotipos, que van a proliferar durante veinte, treinta, sesenta años, aparte de cualquier contexto explicativo inmediato, como esos peces de los mares contaminados que ellos mismos despueblan. Imágenes de marca geométricas, iniciales, siglas hitlerianas, silueta chaplinesca, pájaro azul de Magritte o boca muy pintada de Marilyn; persistencia parasitaria que no sólo se explica por la potencia de reproductibilidad técnica que tan a menudo ha sido puesta en cuestión desde el siglo XIX. Nos encontramos, de hecho, ante el final lógico de un sistema que, al cabo de varios años, ha asignado un papel primordial a la prontitud de las técnicas de comunicación visual y oral, un sistema de intensificación del mensaje.

Más prácticamente, Ray Bradbury señalaba recientemente: «Los realizadores *bombardean con imágenes* en lugar de con palabras y acentúan detalles por medio de trucajes de foto y cine... Es posible convencer a la gente de lo que sea intensificando los detalles»[23].

La imagen fática —imagen enfocada que fuerza la mirada y retiene la atención— no es solamente un puro producto de las focalizaciones fotográfica y cinematográfica, sino más bien el de una iluminación cada vez más intensa, de la intensidad de su definición, que sólo restituye zonas específicas, mientras el contexto desaparece la mayor parte del tiempo en la indeterminación.

Durante la primera mitad del siglo ese tipo de imagen se extenderá al servicio de poderes totalitarios políticos o económicos, en

---

[22] Los trabajos de Watkins y Tulving, «Episodic memory: when recognition fails», *Psychological Bulletin,* 1974.

[23] Diario *Libération,* 24 de noviembre de 1987.

los países aculturados —América del Norte— o desestructurados —Rusia o Alemania, después de la revolución y de la derrota militar—, o dicho de otro modo, en la naciones en estado de menor resistencia moral e intelectual. Las palabras clave de los carteles publicitarios y demás, a menudo tendrán un color con la misma luminosidad que el fondo en el que se inscriben, con lo que la divergencia entre lo focalizado y el contexto, imagen y texto, resulta aún más acentuada porque el testigo debe pasar más tiempo descifrando el mensaje escrito o simplemente renunciando a ello en favor de la imagen.

Como señala Gérard Simon, a partir del siglo v el estudio geométrico de la visión formaba parte de las técnicas pictóricas que los artistas se dedicaban a codificar. También se sabe, gracias a un célebre pasaje de Vitruvio, que se esforzaban, desde la Antigüedad, en conseguir, particularmente en los decorados teatrales, la ilusión de profundidad[24].

Sin embargo, en la Edad Media, en la representación pictórica, el *fondo hace de superficie*. El conjunto de personajes, los detalles incluso más ínfimamente pequeños o, si se prefiere, el contexto, se mantienen en el mismo plano de legibilidad, de visibilidad. Sólo su tamaño desmesurado atrae sobre ciertos personajes importantes la atención del testigo, evocando que aparecen más adelante en el espacio. Aquí todo se ve, pues, a una luz igual, en una atmósfera transparente, con una luminosidad acentuada por los oros de las aureolas, de los ornamentos. Una pintura sagrada que establece el paralelismo teológico entre visión y conocimiento, y para la cual no existe lo vaporoso (el *flou*).

Empezará a aparecer en el Renacimiento cuando, con los instrumentos ópticos, se multipliquen las incertidumbres religiosas y cosmológicas. De los efectos de vapor o de lejanías brumosas, se llegará pronto a la noción de *no-finito,* visión inacabada de la representación pictórica o escultórica. En el siglo XVIII, con la moda de las fantasías geológicas y las líneas de contorno de estilo rococó y barroca, arquitectos como Claude Nicolas Ledoux en las Salines d'Arc-et-Senans, se complacen en mostrar en contraste el caos de la materia, el hacinamiento desordenado de los bloques de piedra, que escapan a la empresa geométrica del creador. Al mismo tiempo, se

[24] Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence,* París, Le Seuil, 1988.

extiende un gusto pronunciado por las ruinas reales o simuladas de los monumentos.

Unos sesenta años más tarde, el caos se impone al conjunto de las estructuras de las obras pintadas, *la composición se descompone.* Los pintores, amigos de Nadar, salen de los talleres y van a sorprender a la vida cotidiana a la manera de los fotógrafos y con la ventaja, que no tardarán en perder, del color.

En Degas, pintor y fotógrafo a ratos, la composición se parece a un encuadre, una localización dentro de los límites del visor donde los objetos aparecen descentrados, seccionados, vistos desde arriba o en contra-picado a una luz artificial, con frecuencia brutal, comparable a la de los reflectores que utilizan los profesionales de la fotografía. «Hay que liberarse de la tiranía de la naturaleza» —escribe Degas a propósito de un arte que, después de él, *no se amplía sino que se resume...* un arte que también se intensifica. Y se explica mejor así la justeza del apodo que se dará a esta nueva escuela pictórica, al exponerse el cuadro de Monet «Impresión, salida del sol», *impresionista,* como aquellos pirotécnicos fabricantes de resplandores e iluminaciones instantáneas.

De la descomposición de la composición, se pasa a la de la visión. Georges Seurat con el divisionismo reproduce el efecto visual creado por el «punteado» de los primeros daguerrotipos y aplica a los colores un sistema de puntos análogos. Para ser restituida, la imagen deberá verse a cierta distancia, y con el observador realizando por sí mismo sus propios ajustes, exactamente como un aparato óptico; los granos se funden entonces en el efecto lumínico, su vibración en la emergencia de las figuras y las formas.

Estas últimas no tardarán, a su vez, en desintegrarse y, pronto, sólo permanecerá un mensaje visual digno del alfabeto morse, un estimulador retiniano en Duchamp y con el Op-art en Mondrian.

Siguiendo siempre la misma implacable lógica, aparecen los artistas interesados por la publicidad: es el surgimiento del futurismo, especialmente con la arquitectura publicitaria de Depero; después Dadá en 1916 y el surrealismo. Según Magritte, la pintura y las artes tradicionales pierden en ese momento *todo carácter sagrado.* Publicitario de oficio, escribe:

«Lo que significa oficialmente el surrealismo: una empresa de publicidad dirigida con bastante entrega y conformismo para poder tener el éxito de otras empresas a las que se opone en ciertos detalles de pura forma. Así la "mujer surrealista" ha sido una invención tan estúpida como la *pin-up girl* a la que reemplaza actualmente (...) Por

lo tanto, soy muy poco surrealista. Para mí, esa palabra significa igualmente "propaganda" (una palabra fea), con todas la estupideces necesarias para que las "propagandas" tengan éxito»[25].

Pero el sincretismo, el nihilismo, del que son portadoras las técnicas de la pseudo-sociedad de comunicación, también existen en Magritte en estado de síntomas angustiosos. Para él, las palabras son «órdenes que *nos obligan a pensar en un determinado orden establecido de antemano (...)* la contemplación es un sentimiento banal y sin interés». En cuanto al «cuadro perfecto», no sabría producir un *efecto intenso* más que durante un periodo de tiempo muy corto. Y como con la multiplicación industrial de los materiales ópticos, la visión humana del artista ya no es más que un procedimiento entre otros muchos para obtener imágenes, las últimas generaciones se dedicarán a buscar «la esencia misma del arte», acelerando así su suicidio.

En 1968, Daniel Buren explica a Georges Boudaille: «Es curioso percibir que el arte nunca ha sido un problema de fondo, sino de formas (...) La única solución reside en la creación —si esa palabra todavía se puede emplear— de una cosa totalmente desconectada de lo que la precede, en la cual esta última no ejerce ninguna influencia, pues la cosa ya no expresa nada. Entonces la comunicación artística queda cortada, deja de existir...»[26].

Bastante antes, Duchamp escribía: «No he dejado de pintar. Cada cuadro debe existir en el espíritu antes de ser pintado en la tela y cuando se pinta ésta siempre se pierde algo. *Prefiero ver mis cuadros sin ese barro.»*

El pintor aporta su cuerpo —decía Valery, y Merleau-Ponty añadía: «No se ve cómo se podría pintar un Espíritu»[27]. Si el arte plantea el enigma del cuerpo, el enigma de la técnica plantea el enigma del arte. En efecto, los materiales de visión pasan por el cuerpo del artista en la misma medida en que la luz es la que fabrica la imagen.

Nos han atronado, desde el siglo XIX, con la muerte de Dios, del hombre, del arte... No se trataba más que de la progresiva descomposición de una fe perceptiva fundada desde la Edad Media y a par-

---

[25] Citado por Georges Roque en su ensayo sobre Magritte y la publicidad: *Ceci n'est pas un Magritte,* París, Flammarion, 1983.

[26] «L'Art n'est pas justifiable ou les points sur les i.» Entrevista con Daniel Buren. Declaraciones recogidas por Georges Boudaille en *Les lettres françaises,* marzo de 1968.

[27] Merleau-Pointy, *L'oeil et l'esprit,* París, Gallimard, 1964.

tir del animismo, en la unicidad de la creación divina, la absoluta intimidad del universo y del hombre-Dios del cristianismo agustiniano, ese mundo de materia que se amaba y se contemplaba en su Dios único. En Occidente, la muerte de Dios y la muerte del arte son indisociables y *el grado cero de la representación* no hace más que llevar a cabo la profecía enunciada mil años antes por Nicéforo, patriarca de Constantinopla, durante la querella iconoclasta: «Si se suprime la imagen, no sólo desaparece Cristo, sino el universo entero.»

Menos que una imagen

Al dar, hacia 1820, a las primeras fotografías de su entorno el nombre de «punto de vista», su inventor Nicéphore Niepce estaba cerca de la rigurosa definición del diccionario Littré: «El punto de vista es un conjunto de objetos sobre los que la vista *se dirige* y *se detiene* a una cierta distancia»[1].

Sin embargo, cuando se examinan esas primeras «escrituras solares», se perciben menos unos objetos apenas distinguibles, que una especie de luminiscencia, la superficie de transmisión de una intensidad luminosa. La placa heliográfica aspira menos a mostrar los cuerpos reunidos que a dejarse «impresionar», a captar las señales transmitidas por la alternancia de la luz y de la sombra, de los días y las noches, del buen tiempo y del malo, de esta «débil luminosidad otoñal» que tanto molesta a Niepce en sus trabajos. Más tarde, y antes de conseguirse la fijación de la fotografía en papel, se hablará de la reverberación de la placa metálica del daguerrotipo.

El 5 de diciembre de 1829, Niepce escribe en su informe sobre la heliografía dirigido a Daguerre:

«Principio fundamental de este descubrimiento:

»La luz, en su estado de composición y descomposición, actúa químicamente sobre los cuerpos. Éstos la absorben, se combinan con ella, que les comunica nuevas propiedades. Así, la luz aumenta la consistencia natural de algunos de esos cuerpos, incluso los solidifica y los hace más o menos insolubles según la duración o intensidad de su acción. Tal es, en pocas palabras, el principio del descubrimiento.»

[1] Correspondencia de Nicéphore y Claude Niepce.

A posteriori, Daguerre, astuto hombre del espectáculo que soñará hasta el fin de su vida con la fotografía en color e instantánea, se ocupará junto a muchos otros de la «toma de imágenes» de la mecánica heliográfica, de su legibilidad y de su explotación. Con sus interpretaciones artística, industrial, política, militar, tecnológica, fetichista y demás, las investigaciones científicas, lo mismo que las representaciones más vulgares de la vida, se organizarán de manera que pasa desapercibida en torno al principio del invento de Niepce; su fotosensibilidad a un mundo, para él, «bañado por completo en el fluido luminoso».

Legros habla en 1863 del «Sol de la foto». Mayer y Pierson escriben: «Nada puede captar la afición casi vertiginosa que se apoderó del público parisino (...) el sol de cada día se encontraba con numerosos instrumentos montados que esperaban su llegada, todos, del erudito al burgués, convertidos en experimentadores fascinados»[2].

Con el nacimiento de este culto solar tardío, los objetos y los cuerpos sólidos dejaron de ser el tema central de los sistemas de representación en favor de la plenitud de una energía cuya función, cualidades, propiedades, no iban a cesar, a partir de entonces, de ser reveladas y explotadas... los físicos del XIX avanzaban en sus trabajos sobre la electricidad y el electro-magnetismo sirviéndose, como recurso provisional, de las mismas metáforas que Niepce.

Nadar que, en 1858, consiguió la primera fotografía aérea y puso a punto una iluminación eléctrica que le permitía fotografiar de noche, también evoca *ese sentimiento de la luz que importa prioritariamente*, dado que el resplandor del día es el agente de este *grabado sobrenatural.*

Acción sobrenatural de la luz, el problema crucial del *tiempo detenido* de la pose fotográfica, proporciona a la luz del día una medida temporal independiente de la de los días astronómicos, una separabilidad de la luz y del tiempo que no puede dejar de recordar aquella que, en la Biblia, está en el origen de las virtualidades del mundo visible.

En ese primer día, el Dios de la tradición judeo-cristiana creó la luz y la sombra. Esperará al cuarto día para ocuparse de la «luminosidad», de los planetas destinados a regular las estaciones y las actividades de los vivos, a servir de referencia, de signos, de medida para los hombres.

Velocidad inconmensurable del tiempo antes del tiempo, cele-

---

[2] Mayer y Pierson, *La photographie. Histoire de sa découverte*, París, 1862.

brada en el siglo XVI por numerosos poetas, mucho antes que por André Breton, los surrealistas y esos físicos para los que el Génesis se vuelve a convertir en uno de los temas privilegiados de la imaginación científica moderna.

Poetas desconocidos, de acceso bastante difícil, hoy olvidados en favor abusivo de los de la Pléiade, como Marin Le Saulx y su *Théanthrogamie:*

> Es la primera noche que he visto al sol
> Blanquear su velo negro, con su luz rubia
> Puedo decir con pleno derecho que es la noche primera
> Que he hecho de una medianoche un mediodía incomparable
>
> (...)
>
> Que esta noche sin noche pueda aumentar el número
> De los demás días del año, esta noche sin sombra,
> E iluminarlos siempre con un resplandor eterno[3].

Walter Benjamin, en su *Pequeña historia de la fotografía,* retoma, en esa explotación de la instantánea fotográfica que es el cine, ese principio y da cuenta del fenómeno cuando escribe: «El cine proporciona *material* para una recepción colectiva simultánea como siempre ha hecho la arquitectura.»

Cuando la sala de cine queda sumida de repente en una oscuridad artificial, su configuración, los cuerpos que se encuentran en ella, se borran. El telón que tapa la pantalla se alza, repitiendo el rito original de Niepce al abrir la ventana de la cámara oscura *a un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos* (Tzara).

El *material* recibido de modo colectivo y simultáneo por los espectadores, es la luz, la velocidad de la luz. En el cine, más que de una imagen pública, puede hablarse de una *iluminación pública,* algo que todavía no había proporcionado ninguna obra de arte, excepto la arquitectura.

De los treinta minutos de Niepce hacia 1829, a los aproximadamente veinte segundos de Nadar, en 1860, el tiempo de exposición

---

[3] *Action Poetique,* 109, otoño en 1987.

de la foto, se abreviaba, según sus practicantes, con una exasperante lentitud.

Disderi escribe: «Lo que queda por hacer (...) es aumentar todavía más la rapidez; la solución suprema sería conseguir la instantaneidad»[4]. Con la fotografía, la visión del mundo se convertía, además de en una cuestión de distancia espacial, en una *distancia temporal* que abolir, en una cuestión de velocidad, de aceleración o disminución de la velocidad.

Comparando lo que no es comparable, sus promotores habían quedado persuadidos de inmediato de que la gran superioridad de la foto sobre las posibilidades del ojo humano era, precisamente, esta velocidad específica que, *gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista*[5]. El mundo, «redescubierto» como un continente desconocido, aparecía al fin en «su propia verdad».

En el otoño de 1917, Émile Vuillermoz escribía a propósito del «cine de arte»: «Este ojo que *delinea* el espacio y *fija* en el tiempo cuadros inimitables, que *eterniza* el minuto fugitivo donde la naturaleza tiene genio (...), este ojo, es el del objetivo.»

Considerada como una prueba innegable de la existencia de un mundo objetivo, la instantánea fotográfica era, de hecho, portadora de su ruina futura. Si, en su tiempo, Bacon o Descartes hacían avanzar el método experimental y discutían de las *costumbres mnésicas* como instrumentos que contribuían a organizar informaciones, no enfocaban su conceptualización, sencillamente porque para ellos se trataba de procedimientos familiares que pertenecían al dominio de la evidencia. Pues, al multiplicar las «pruebas» de la realidad, la fotografía la agotaba. Cuanto más instrumental se volvía (médica, astronómica, militar...) y penetraba más allá de la visión directa, el problema de su lectura interpretativa menos resaltaba el *déjà-vu* de la evidencia objetiva y más recuperaba la abstracción original de la heliografía, en su definición primitiva, esa desvalorización de los sólidos cuyos «contornos se pierden» (Niepce), esa puesta en evidencia del *punto de vista* cuya potencia innovadora habían percibido los pintores, al igual que los escritores como Proust.

Esta deriva de la materia sobreexpuesta, que reducía el efecto de lo real a la mayor o menor rapidez de una emisión luminosa, será

---

[4] André Rouillé, *L'empire de la photographie,* París, Le Sycomore, 1982.
[5] André Rouillé, *op. cit.*

explicitada científicamente por Einstein y su «teoría del punto de vista» que iba a dar nacimiento a la teoría de la relatividad y a provocar, a un plazo más o menos largo, la ruina de todo lo que se refería a las pruebas externas de una duración única como principio claro de ordenamiento de los acontecimientos (Bachelard); el *pensar el ser y la unicidad del universo* de la antigua filosofía de la conciencia.

Ya se sabe, los descubrimientos, de Galileo a Newton, daban la imagen de un universo donde todo podía ser descrito, ilustrado, reproducido, en términos de experiencia y de ejemplos concretos; fe compartida de un mundo que funcionaba con regularidad ante nuestros ojos; especie de incubación de ver y del saber que se irá generalizando[6].

Del mismo modo, la fotografía, cumpliendo las suposiciones de Descartes, para muchos había sido un arte en el que «el espíritu», al interpretar los resultados, dominaba a la mecánica, según la tradición de la razón instrumental.

Pero, a la inversa, dado que los progresos técnicos de esta misma fotografía aportan todos los días pruebas, ¿por qué no llegar gradualmente a la conclusión de que cada objeto, al no ser para nosotros más que la suma de cualidades que le atribuimos, el conjunto de informaciones que obtenemos en uno u otro momento, hace que ese mundo objetivo no exista en cuanto tal más que cuando los representamos y como una construcción más o menos persistente de nuestro espíritu?

Einstein llevó ese razonamiento al límite, mostrando que espacio y tiempo son *formas intuitivas* que ya no se pueden separar de nuestra conciencia lo mismo que los conceptos de forma, color, dimensión, etc. La teoría einstiniana no contradecía la física clásica, mostraba solamente los límites, en los casos ligados a la experiencia sensible del hombre, en ese carácter generalmente proxémico que minaba sordamente, desde el Renacimiento y más concretamente desde el siglo XIX, la logística de la percepción.

La retirada de la explicación mecánica ante la evidencia matemática se hará progresivamente, y Max Planck establecerá, en 1900, la *teoría de los quanta,* hecho matemático del que no puede dar cuenta ninguna explicación. Desde entonces, como subrayaba sir Arthur Eddington, «toda auténtica ley de la naturaleza tenía gran-

---

[6] Lincoln Barnett, *The Universe and A. Einstein,* 1948.

des posibilidades de parecerle irracional al hombre razonable»[7].

Estos hechos resultaban difíciles de admitir, pues no sólo iban en contra de la acumulación de prejuicios científicos, también iban en contra de las filosofías y las ideologías dominantes.

Se comprende mejor el motivo por el que la teoría einstiniana quedó en entredicho, el motivo por el que los esfuerzos hechos para exponerla de modo simple e inteligible para la mayoría hayan sido tan raros, «limitando y reduciendo el cuerpo de conocimientos a un pequeño grupo privilegiado, anulando el espíritu filosófico de los pueblos y llevándolos a la más grave pobreza espiritual» —escribe en 1948 el físico. Einstein, recordándonos «que no hay verdad científica», volvía a poner de actualidad en pleno siglo de los ingenieros, lo que los poetas y los místicos de siglo XV, como Cues, llamaban la *docta ignorancia,* o dicho de otro modo la *presunción del no saber,* pero sobre todo del *no-ver,* que remiten a toda investigación a su contexto de base, que es la *ignorancia primaria,* y eso en el momento en que la pretendida imparcialidad de lo objetivo se convertía en la panacea de un arsenal de imágenes que se atribuían el poder de ubicuidad, la *omnividencia* del Theos de la tradición judeo-cristiana, donde parecía ofrecerse, al fin, la posibilidad del *desvelamiento de una estructura fundamental del ser en su totalidad* (Habermas), la derrota definitiva del fanatismo de toda creencia y de una fe religiosa que ya no será más que un vago concepto privado.

Benjamin exulta: «La fotografía prepara ese provechoso movimiento por el cual el hombre y el mundo ambiente se convierten en extraños el uno para el otro, abriendo *el campo libre* donde toda intimidad cede el lugar a la iluminación de los detalles.» Ese *campo libre,* es el principal campo de promoción de la propaganda, del marketing, el sincretismo tecnológico donde se desarrolla la menor resistencia del testigo a la imagen fática.

Confesar que lo esencial para el ojo humano es invisible, y que, dado que todo es ilusión, la teoría científica al igual que el arte no sería más que una manipulación de nuestras ilusiones, iba en contra

[7] Recuérdense los relojes y las reglas de Einstein: por ejemplo, un reloj (de cuerda o arena) incorporado a un sistema en movimiento funciona según un ritmo diferente al de un reloj inmóvil. Una regla (de madera, metal o cable), incorporada a un sistema en movimiento, modifica su longitud con respecto a la velocidad del sistema (...). Un espectador que se desplace al mismo tiempo no percibirá ningún cambio en reloj o regla, pero un espectador inmóvil con respecto a los sistemas en movimiento, constatará el retraso del reloj, la contracción de la regla. Este comportamiento está ligado al fenómeno de la constante de la luz.

de los discursos político-filosóficos que desarrollaban, con el deseo de convencer al mayor número de personas, un deseo de infalibilidad y una fuerte tendencia a la charlatanería ideológica. Evocar públicamente la formación de las imágenes mentales, sus aspectos psico-fisiológicos portadores de su fragilidad y de sus límites, era violar un secreto de Estado bastante comparable al secreto militar, dado que recubría un modo de manipulación de las masas casi infalible.

Accesoriamente, se comprende mejor el itinerario de la multitud de pensadores materialistas que pasan prudentemente, como Lacan, de la imagen al lenguaje, al ser del lenguaje, y que ocupan durante más de medio siglo la escena intelectual, defendiéndola como una ciudad fortificada, prohibiendo toda apertura conceptual, con gran cantidad de frases freudo-marxistas, de diatribas semiológicas.

Ahora que el mal está hecho, se han enterrado las querellas a menudo mortales que rodeaban, hasta un pasado reciente, los diferentes modos de representación, durante el periodo nazi en Alemania, en la Unión Soviética, y también en Gran Bretaña y en los Estados Unidos.

Para descubrir sus mecanismos, basta con leer las memorias de Anthony Blunt. Reputado especialista, profesor y amante del arte, pariente lejano de la reina de Inglaterra, Blunt fue uno de los más importantes agentes secretos de este siglo al servicio de los soviéticos. Sus tendencias políticas iban absolutamente a la par con la evolución de sus gustos artísticos, con la idea que se hacía de los sistemas de representación.

De joven estudiante, «el arte moderno» le parecía antes que nada un medio para descargar su odio contra el *establishment:* hacia 1920, Cezanne y los post-impresionistas todavía son considerados en Gran Bretaña unos «terribles revolucionarios». Pero en el curso de la sesión universitaria de otoño de 1933, el marxismo hace su irrupción en Cambridge.

Blunt revisa entonces su posición. El arte ya no se debe ocupar de los *efectos ópticos,* de una visión individual relativista que aportaba dudas sobre la legitimidad del universo, de inquietudes metafísicas. A partir de entonces, se calificará de «revolucionario» el fin de todo logocentrismo, «un realismo social comunitario y monumental».

Es interesante notar que al mismo tiempo, y en respuesta a la nacionalización del cine soviético, aparecía en Gran Bretaña una *escuela documentalista,* que también se apoyaba en teorías socialistas entonces en pleno auge.

Ese movimiento, cuya importancia internacional iba a ser considerable, se cristaliza en torno al escocés John Grierson. Para este último, como para Walter Lippmann, la democracia resultaba «poco posible sin medios técnicos de información adecuados para el mundo moderno». Después de una dura temporada que pasó en un dragaminas durante la primera guerra mundial, Grierson se había convertido en «film officier» del *Empire Marketing Board,* organismo fundado en mayo de 1926 y destinado a favorecer el comercio de los productos del Imperio. El cine constituía la primera subsección del servicio «publicidad y educación» de ese grupo de promoción colonial del que era secretario un importante funcionario, Stephen Tallents. Había pues, allí, una extraordinaria conjunción de todos los síntomas de la aculturación: colonización y endocolonización, publicidad y propaganda para la educación de las masas. Por otra parte, el *Dominion's Office,* y gracias al apoyo de Rudyard Kipling y de Tallents, recibirá por parte de los más importantes funcionarios de esta administración y del representante del Tesoro, el 27 de abril de 1928, un adelanto de 7.500 libras destinado a financiar una experiencia de propaganda cinematográfica de la que *el argumento sería la propia Inglaterra.* Según sus rectores, este nuevo documentalismo, subvencionado por el Estado y concebido como un servicio público, había nacido (no se dude) de un amplio movimiento antiestético y como reacción contra el mundo artístico. Se elevaba también contra el lirismo del cine de propaganda soviético, en especial el *Potemkin* de Eisenstein.

Allí donde su modelo, Robert Flaherty, había realizado un cine antropológico que conoció un éxito universal, estos realizadores, surgidos de la guerra de masas de 1914, pretendían fabricar una *antropología de la visión pública.* Habían comprendido que la fotografía, las películas, son memoria, recuerdo de acontecimientos históricos, pero también contenían figurantes anónimos con los que el espectador podía identificarse fácilmente, provocando en éste una emoción específica. Esas imágenes eran las del *fatum,* la cosa hecha de una vez por todas, por lo que exponían el tiempo, el sentimiento de lo irreparable y, en reacción dialéctica, engendraban esa voluntad violenta de encarar el futuro que se encontraba invariablemente debilitada por toda una puesta en escena aparente, por un discurso estetizante.

En el curso de los años 30, el movimiento documentalista continuará políticamente influido por hombres como Humphrey Jennings, recién salido del ambiente revolucionario de Cambridge, el

político comunista Charles Madges y el antropólogo Tom Harrison, animadores del movimiento de izquierdas *Mass Observation* (Observación de las masas).

Todos tenían fe en un progreso técnico ineluctable, *en un «cine liberado» por su técnica* y, en agosto de 1939, Grierson escribe «la idea del documental debe permitir que cada uno *vea mejor*»[8].

En vísperas del segundo conflicto mundial, la sangrante epopeya mediática de la guerra civil española debía demostrar por otra parte la fuerza de este cine de antología. Los combatientes republicanos incluso perderán batallas porque intentaban vivir un fiel *remake* de la revolución rusa tal y como la habían visto en el cine. Adoptando ante la cámara las mismas poses que sus modelos soviéticos, se sentían actores de un gran film revolucionario.

«La primera víctima de una guerra es la verdad» —declaraba paradójicamente Rudyard Kipling, uno de los padres de la escuela documentalista inglesa, y precisamente al *principio de realidad* pretendía responder ese cine que iba a tener éxito reemplazando el dogma un tanto elitista de la objetividad del objetivo, por el dogma, un tanto perverso, de la inocencia de la cámara.

«La belleza cambia deprisa, casi como un paisaje que se modifica sin cesar por la inclinación del sol.» Lo que, según Paul Gsell, afirmaba Rodin de manera empírica, debía, unos cincuenta años después, comenzar a encontrar apariencia de confirmación científica.

A partir de los años 50, en el momento en que las grandes ideologías dominantes inician su declive, la fisiología, la psicofisiología, abandonan esta actitud metodológica arcaica, de la que se asombraba Merleau-Ponty, ese rechazo del abandono del cuerpo cartesiano que no era sino conformismo.

A partir de los años 60, los descubrimientos en el dominio de la percepción visual se encadenan, poniendo en evidencia las bases moleculares de la detección de la luz, la intensidad de la reacción a la intensidad de los estímulos luminosos y la luminosidad ambiente, esas moléculas, esas *luces interiores* «que reaccionan como nosotros cuando escuchamos música».

Por otra parte, los científicos redescubren los ritmos biológicos,

---

[8] «L'Anglaterre et son cinéma», *Cinéma d'Aujourd'hui,* 11, febrero-marzo de 1977.

conocidos perfectamente desde hace siglos, por los criadores, los botánicos o los jardineros... en el siglo VI antes de nuestra era también el filósofo Parménides que pensaba que nuestras imágenes mentales, nuestra memoria, residían en una relación única en el seno del organismo, entre el calor y la claridad o entre el frío y lo oscuro. Si esta relación se perturbaba, se producía la amnesia, el olvido del mundo visible.

El profesor Alain Reinberg explica: «Cada ser vivo se adapta a las variaciones periódicas del universo, variaciones esencialmente provocadas por la rotación de la tierra sobre sí misma en veinticuatro horas y por su rotación alrededor del sol en un año»[9].

Todo sucede como si el organismo poseyera «relojes» (¿qué otro nombre darles?) y los pusiera en hora en función de las señales que le transmite el entorno. Una de esas señales esenciales sería la alternancia de oscuridad y luz, de noche y día, pero también de ruido y silencio, de calor y frío, etc.

Así, recibimos de la naturaleza una especie de programación (también aquí el término es provisional) que regula nuestro tiempo de actividad y de reposo, mientras cada órgano funciona de modo diferente, con más o menos intensidad, según la hora. En efecto, el organismo implica varios *relojes* que deben ponerse de acuerdo entre sí, siendo el más importante el constituido por una formación hipotalámica que se encuentra en la parte superior del quiasma óptico (crecimiento de los nervios ópticos), lo mismo que el funcionamiento de la glándula pineal, bien conocido por los antiguos y evocado especialmente por Descartes, que depende en gran medida de la alternancia de luz y oscuridad.

En suma, si la teoría de la relatividad pretende que los intervalos de tiempo que llenan tan bien el reloj o el calendario no son cantidades absolutas impuestas al universo entero, el estudio de los ritmos biológicos nos los muestran en el otro extremo, como una cantidad variable de sentido para los cuales una hora es más o menos una hora, una estación más o menos una estación.

Esto nos sitúa de otro modo en la posición de «cuerpo que habita el universo» (ser es habitar, el *buan* de Heidegger), y también, a la manera de ciertas cosmogonías antiguas —la irisología por ejemplo— como *cuerpos habitados por el universo, el ser del universo.*

Los sentidos no son solamente una manera más o menos exacta, más o menos agradable o coherente, de informarnos del mundo ex-

---

[9] «Le jour, le temps», *Traverses,* 35, 1985.

terior, un medio de actuar sobre él, de existir en él, a veces de dominarlo; son los mensajeros de un medio interior, también físico, también relativo, ya que poseen leyes que les son propias. Esta situación de cambios cesa al final de nuestra vida orgánica; el universo que había emitido ante nosotros continúa sus señales sin nosotros.

Con la cronobiología aparece, como en la física, un sistema vivo que, contrariamente a lo que pensaban Claude Bernard o los partidarios de la homeostasia, no posee una tendencia a estabilizar sus diversas constantes para recuperar un equilibrio determinado, sino que es un sistema «siempre lejos del equilibrio» para el cual, según Ilya Prigogine, *el equilibrio es la muerte.* (Pablo de Tarso pensaba en un ser en advenimiento perpetuo y lejos del acabamiento, para el cual el equilibrio de la razón parecería la muerte.) El franqueamiento de las distancias, de todas las distancias, elogiado en el Renacimiento, llevaría ahí a una abolición de los intervalos y nuestro propio movimiento en el tiempo del universo sería igualmente modificado por este tener en cuenta a ese interior/exterior siempre lejos del equilibrio, justo en el momento en que los pensadores marxistas y otros se dedican tardíamente a una seria tarea de revisión, interrogándose sobre «la perversión sin esperanza de los ideales de las Luces y el fin de una filosofía de la conciencia que plantea un sujeto aislado con relación a un mundo objetivo representable y manipulable». Agotamiento de una tradición cartesiana surgida de esta primera invención de una serialidad no sólo de las formas-imágenes, sino de las formas mentales también, origen de la Ciudad y de la formación de grupos humanos a partir de la constitución de paramnesias colectivas, «ideal de un mundo esencialmente él mismo, esencialmente común, como profundización de la formación del sentido *(sinnbildung)* llamado geometría»[10]. De hecho, cada uno vive a su manera el fin de una era.

Mi amigo, el filósofo japonés Akira Asada, me decía el otro día: «En suma, nuestras técnicas no tienen porvenir, tienen un pasado.» Incluso se podría decir que ¡un pesado pasado!

Si se ha escrito que el futurismo sólo podía nacer en Italia, *país donde sólo es actual el pasado,* si el mediterráneo Marinetti ha desarrollado con su grupo el tema del *movimiento en acto,* por contra, numerosos

---

[10] Husserl, *L'origine de la géométrie,* París, PUF, col. «Epiméthée».

pensadores europeos han olvidado un poco, en tanto que buenos continentales, la relación fundamental existente entre *techné* (saber hacer) y *poiein* (hacer); olvidado que la *mirada de Occidente* también ha sido la del navegante antiguo que se evade de la superficie no refringente y direccional de la geometría, hacia el mar libre, a la búsqueda de superficies ópticas desconocidas, de medios desigualmente transparentes, mar y cielo aparentemente sin límites, ideal de un mundo esencialmente diferente, esencialmente singular, como profundización de la formación del sentido.

En efecto, porque era un vehículo rápido, el navío ha sido el gran portador técnico y científico de Occidente y, al mismo tiempo, un vehículo mixto donde se encontraban en interacción dos formas absolutas del poder humano, *poiein* y *techné*.

En el origen, no existe ni plan de navegación, ni destino conocido, sólo «esta fortuna fugitiva como una prostituta que de espaldas fuera calva». Expuesto al azar de los vientos, a la fuerza de las corrientes, el barco inaugura una estructura instrumental que, al mismo tiempo, experimenta y reproduce lo *siempre lejos del equilibrio* del destino, su latencia, sus constantes factores de incertidumbre y, por ello, exalta las facultades de reacción, de valor y de imaginación del hombre.

Si, según Aristóteles, *no hay ciencia del accidente,* el navío designa, de cara a lo que adviene, otra potencia: la de lo inexplorado del desfallecimiento del saber técnico; una poética de lo errante, de lo inesperado, del naufragio que antes de él no existía... y al lado, justamente al lado, pasajero clandestino, la locura —naufragio interiorizado de la razón, de la que el agua, el fluido, permanecerán en el curso de los siglos siendo los símbolos utópicos[11]. Y puesto que, para los antiguos griegos, los inconstantes dioses son apocalipsis de los acontecimientos en curso, el navío reviste un carácter sagrado, se asocia a las liturgias guerreras, religiosas y teatrales de la Ciudad.

De Homero a Camoens, Shakespeare o Melville, la potencia del *movimiento en acto* continúa siendo asimilada a una poética metafísica, una especie de telescopiamiento donde el pintor y el poeta desaparecen en su obra para que la obra desaparezca en el universo que

[11] J. P. Vernant, *La mort dans les yeux,* París, Hachette, 1986. A propósito de la Medusa, la proximidad del imperio del terror, de la multitud furiosa, y de la inspiración; Pegaso naciendo de la Gorgona decapitada.

ella evoca porque la obra perfecta provoca en el deseo de vivirla[12]. Pero las «alas del deseo» occidental son velas, palos, todo el aparejo, un saber hacer técnico que, por el funcionamiento perpetuo de sus relaciones medios-fin, el movimiento de sus propias reglas, no cesan de rechazar las, imprevisibles, del accidente poético.

Desde Galileo apuntando su telescopio hacia el horizonte marino y los barcos de la República de Venecia antes de dirigirlo al cielo, hasta el siglo XIX, con el yate de William Thomson y su medida relativa de tiempo, cinetismo, corrientes, ondas, continuo y discontinuo, vibraciones y oscilaciones... *techné* y *poiein* funcionan unidas y las metáforas marítimas se mantienen como un estímulo que contribuye a superar las imposibilidades física, matemática, encontradas por los investigadores que, según la expresión consagrada, «navegan mares inexplorados de la ciencia», y a menudo son todavía músicos, pintores, artesanos geniales, navegantes.

Mientras Valery escribe: «El hombre ha aumentado mucho más sus medios de percepción y de acción que sus medios de representación y suma», los futuristas italianos estiman que los últimos medios de acción son al mismo tiempo medios de representación; para ellos cada vehículo o vector técnico es una idea, una visión del universo más que su imagen. Nueva fusión/confusión de la percepción y del objeto que ya prefigura las realizaciones videográfica e infográfica de la simulación analógica, *la aeromitología* italiana, con la aeropoesía, pronto seguida, en 1938, por la aeroescultura y la aeropintura, y renueva la técnica mixta de los orígenes, el avión o mejor aún el hidroavión que suplanta al barco de la mitología marítima.

Gabriele D'Annunzio dedica a su amigo el *recordman* Pinedo un texto breve celebrando la *consanguinidad del hombre y el instrumento;* lo titula: «El ala de Francesco de Pinedo contra la rueda de la fortuna»: «El modelo veneciano del navío de guerra y de comercio pendía sobre nuestras cabezas. Y yo, que como tú soy aviador y marino, ante ti no sé frenar mi alegría cuando enumeraba contra la fortuna tus instrumentos de a bordo... tú me admirabas, como al florentino le admiraba Agatocles el siciliano que, en su extraordinaria vida, no le debió nunca nada a la fortuna, sino todo a sí mismo, todo a su sagacidad, a su audacia, a su constancia (...), a su arte: al arte de resistir, de insistir, de vencer»[13].

---

[12] François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois,* París, Le Seuil, 1979.

[13] Fracesco de Pinedo, *Mon vol à travers l'Atlantique,* París, Flammarion.

Después de diversas expediciones aventureras, tanto guerreras como deportivas, el marqués de Pinedo terminará por matarse en septiembre de 1933, en el momento en que iba a despegar para intentar batir el récord de distancia de vuelo *en línea recta*.

La trayectoria de las realizaciones motrices ha reemplazado al itinerario aleatorio del viaje original y con éste desapareció, en gran parte, la antigua atracción por el enigma de los cuerpos técnicos que, hasta época reciente, nunca había estado totalmente ausente de su plasticidad, de su uso, de lo imaginario de su belleza.

«¡Cuando algo funciona está superado!» Formulada en el curso del último conflicto mundial, la célebre divisa del almirante Mountbatten, entonces encargado de dirigir la investigación británica en materia de armamento, es señal del avance irresistible de una mitología última, la de la tecnociencia —del armamento de la ciencia— mezcla introvertida donde el origen y el fin se conectan juego de manos con el cual el navegante inglés evacúa la fuerza innovadora del antiguo *poiein* en favor de la dinámica de la locura y del terror que se mantiene como la última y siempre clandestina compañía del viaje de la técnica.

El debate en torno a la invención de la instantaneidad fotográfica no es extraño a la formación de este último híbrido, pues, desde comienzos del siglo XIX, ha metamorfoseado radicalmente la esencia misma de sistemas de representación que todavía tenían, para muchos artistas y aficionados, el atractivo del misterio, de una especie de religión (Rodin). Bastante antes del cercano triunfo de la lógica dialéctica, las artes ya se encaminan metódicamente hacia una síntesis, una superación de las oposiciones existentes entre técnica y *poiein*. Ingres, Millet, Courbet, Delacroix, se sirven de la fotografía como «punto de referencia y de comparación». Los impresionistas, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, se dan a conocer exponiendo en el taller del fotógrafo Nadar y se inspiran en los trabajos científicos de su amigo Eugène Chevreul, especialmente en su obra publicada en 1839: *De la ley de contraste simultáneo de los colores y de la combinación de los objetos coloreados a partir de esta ley en sus relaciones con la pintura*[14].

Por su lado, Degas, que considera al modelo, la mujer, «como un animal» (¿de laboratorio?), asimila oscuramente la visión del artista a la del objetivo: «Hasta ahora, el desnudo siempre ha sido representado en poses que *presuponen un público*». Degas simplemente

[14] Huygens y su hipótesis de las ondulaciones luminosas también tuvo gran influencia sobre el arte impresionista.

pretende «sorprender» a sus modelos y presentar un documento tan congelado como una instantánea, un *documental* tanto como pintura en sentido estricto.

A comienzos del siglo XX, con los futuristas y Dadá, se va hacia una despersonalización total de la cosa dada a ver, pero también del que la mira, y el juego dialéctico entre artes y ciencias se borra progresivamente en favor de una *lógica paradójica* que prefigura la lógica delirante de la tecnociencia. Se puede, por tanto, encontrar en la divisa de Mountbatten una explicación lejana de la noción decisiva de las vanguardias artística e intelectual, muy diferente de la de la modernidad de la que se encuentran rastros hasta en la antigüedad egipcia.

En el momento en que los distintos sistemas de representación tradicionales están a punto de perder su «perfectibilidad», sus capacidades específicas de evolución y de cambio, Adolf Loos se complace en comparar la evolución de la cultura con la *marcha de un ejército* que tuviera una mayoría de rezagados: «Puede que yo viva en 1913» —escribe—, «pero uno de mis vecinos vive en 1900 y otro en 1880... el campesino de los altos valles del Tirol vive en el siglo VII».

Atacadas en ese mismo momento por Marcel Duchamp, las vanguardias europeas se desplazan en efecto, de ciudad en ciudad, incluso de continente en continente, como un ejército, al ritmo de la industrialización y de la militarización, de los progresos técnicos y científicos, como si el arte no fuera más que el último medio de transporte de la mirada, de una ciudad a otra.

Después de la *debâcle* napoleónica, Londres y Gran Bretaña (país del vapor y de la velocidad industrial) ocupan el puesto histórico de Italia y la Ciudad Eterna como lugares de peregrinaje artístico, antes de que París y Francia (país de la fotografía, del cine y de la aviación) las suplanten... seguidas de Nueva York y los Estados Unidos, triunfadores del último conflicto mundial.

Hoy, el valor estratégico del no-lugar de la velocidad ha suplantado definitivamente al del lugar. Con la ubicuidad instantánea de la teletopología, el cara a cara inmediato de todas las superficies renfringentes, la puesta en contacto visual de todas las localidades, la larga errancia de la mirada se termina; para la nueva esfera pública el portador poético ya no tiene ninguna razón de ser, las «alas del deseo» de Occidente, se repliegan inútiles y la metáfora enunciada por Adolf Loos, en 1908, adquiere otro sentido. La separación entre pasado, presente y futuro, aquí o allá, ya no tiene más significa-

do que el de una ilusión visual, incluso si, como escribió Einstein a la familia de su amigo Michele Besso, no acaba de bajar la cabeza.

Malevitch lo había anunciado a principios de siglo: «El universo se mueve en el torbellino de una agitación sin objeto. El hombre con todo su mundo objetivo, se mueve en lo indefinido de lo sin objeto.»

Malevitch, Braque, Duchamp, Magritte..., por un movimiento compensador y a medida que el monopolio de la imagen se les escapaba, los que continuaban aportando su cuerpo, pintores o escultores, desarrollaban un vasto trabajo teórico que finalmente hará de ellos los últimos filósofos auténticos; su visión naturalmente relativista del universo les permitía preceder a los físicos en las nuevas aprensiones de las formas, de la luz y del tiempo.

La imagen pública

Bastante después de que el Rey Sol lanzase su consigna a Colbert: «Claridad y seguridad» —antes de que Rosenberg, el teórico del nazismo, enunciara su divisa insensata: «Los que saben no tienen miedo a nada»—, la Revolución francesa había hecho de la clarificación de detalles un medio de gobierno.

La omnividencia, la ambición totalitaria del Occidente europeo, puede aparecer aquí como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible; y como todo lo que aparece, aparece a la luz, y lo visible no es más que el efecto en lo real de la rapidez de una emisión luminosa, decimos que la formación de una imagen total es tributaria de una claridad que, por la velocidad de sus propias leyes, anularía progresivamente las atribuidas al origen del universo —no sólo sobre las cosas, sino, como hemos visto, en los cuerpos.

Así, la tarde del «primer día» de la Revolución del 48, hay testigos que señalan que en muchos puntos de París y de modo independiente, se disparaba encarnizadamente contra los relojes públicos. Instintivamente, se detenía el tiempo en el momento en que se iba a manifestar la oscuridad natural[1]. «Obedecer las leyes no está claro» —afirmaba Louis de Saint-Just, uno de los teóricos del efecto del terror. Con este invento plenamente francés del terror revolucionario, terror ideológico, y también terror doméstico, el genio científico y filosófico del país de las Luces y de la razón razonante se ha

[1] Citado por Walter Benjamin en *L'homme, le langage et la culture,* París, Denoël/Gonthier.

convertido en un fenómeno sociológico del miedo, del pánico, en el momento en que la policía revolucionaria elegía un ojo como símbolo, en el que el policía invisible, el policía espía, reemplazaba a la fuerza policial, aparente y disuasiva, en la que Foucher, el antiguo monje filipense, confesor de las almas culpables, instala una cámara oscura de otro tipo, esa famosa célula donde será descifrada y hecha pública la correspondencia de los ciudadanos sospechosos. Investigación policial que pretende iluminar el espacio privado como se habían iluminado anteriormente los teatros, las calles, las avenidas del *espacio público* y, por la desaparición de sus oscuridades, obtener una imagen total de la sociedad. Investigación permanente en el mismo seno de las familias que hace que toda información, toda información comunicada, pueda ser peligrosa y convertirse también en arma personal que paralice a cada persona en un temor mortal hacia los otros, de su espíritu de investigación.

Recordemos que en las vísperas de esos momentos de terror, en septiembre de 1791, la Asamblea constituyente, que iba a desaparecer al mes siguiente, había instituido el *Jurado criminal*, esa justicia donde los ciudadanos adquieren con el poder de condenar a muerte sin apelación, una autoridad soberana. El poder otorgaba así al pueblo y a sus representantes una infalibilidad comparable a la del monarca de derecho divino al que está autorizado a reemplazar... *justicia pública* que no iba a tardar en sufrir taras descritas por Montaigne dos siglos antes: «Mar flotante de opiniones... en proa a una perpetua agitación... dictado por usos que admiten indiferentemente lo que sea...»

Curiosamente, no se dejará de encontrar esta doble preocupación atávica del efecto del terror, a la vez no dicho y deseo totalitario de aclaración de la obra con excesos, en Fouché o Talleyrand y después, bastante después, saber aterrador y aterrado en Lacan y su *¡Yo no os lo hago decir!,* en el Michel Foucault de *El nacimiento de la clínica* y de *Vigilar y castigar,* o en el mismo Roland Barthes, autor de *La cámara lúcida* que será también el inspirador de la exposición «Planos y figuras de la Tierra», en el Centro Georges Pompidou y escribirá como conclusión a una vida de enfermedad y angustia: «El miedo ha sido mi pasión.»

Se podrían poner epílogos sin fin a «La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano» o a la conquista del poder por la democracia militar-burguesa, pero también conviene abstraer la revolución popular de sus medios, de sus materiales ordinarios, de sus depredaciones. El accidente social de la revolución habla de una

muerte banal, a veces ignominiosa, pero que más allá, con ese campo de batalla interior, ese desprecio muy guerrero del vivo y del otro que se encuentra en los dos campos enfrentados, va a extender, a continuación de sus ejércitos victoriosos, esta nueva visión materialista que agitará en el siglo XIX al conjunto de los sistemas de representación, de comunicación. En 1789, la revolución profunda está ahí, en la invención de una *mirada pública* que se pretende *ciencia espontánea,* una especie de saber en estado bruto, cada uno siendo para los otros, a la manera de los *sans-coulottes,* un investigador benévolo o, mejor aún, una Gorgona mortal.

Más tarde, Benjamin se reirá de «esos espectadores de cine que se convierten en examinadores, pero examinadores que se distraen»: la cosa parece menos brillante invirtiendo los términos, puesto que se trataría de un público para el que la investigación, el examen, se habrían convertido en una distracción. Del terror surgieron actos, manifestaciones características de esta nueva pasión, ahorcamientos en farolas, exposición de cabezas de decapitados en el extremo de picas, invasión de palacios y hoteles, colocación obligatoria de los nombres de los habitantes en las puertas de los inmuebles, destrucción de la Bastilla, profanación de los lugares de culto y de los conventos, exhumación de los muertos... ya nada será sagrado porque ya nada tiene derecho a ser inviolable. Es la persecución encarnizada de la oscuridad, la tragedia provocada por el deseo de luz llevada a sus límites extremos. Se puede pensar en las curiosidades del pintor David, miembro de la Convención, en su atracción por las víctimas del patíbulo, por el episodio sórdido de la ejecución de Charlotte Corday, vertiente negra de su célebre cuadro *Marat muerto.* Pero Marat, «amigo del pueblo» y maniaco de la delación, ¿no había presentado, en marzo de 1779, a la Academia de Ciencias una memoria titulada «Descubrimiento del señor Marat sobre el fuego, la electricidad y la luz» donde atacaba sobre todo las teorías de Newton?

El periodo de la revolución francesa se preocupó mucho de la iluminación, señala el coronel Herlaut. Lo hemos visto, el público sentía el inmenso deseo de otras luces que la del día, unas luces que, como las de la ciudad, ya no serían obra de la naturaleza o del Creador, sino del hombre que iluminaba al hombre (en el momento en que el ser del hombre se convierte en su propio tema de estudio, en el objeto de un saber positivo [Foucault]). La ascensión del cuarto poder está ahí, en ese espejismo urbano de luces que no son más que ilusión de lo que es dado a ver.

«Vale más ser un ojo» —dirá Flaubert, retomando la divisa de la policía revolucionaria. De hecho, con la revolución apareció la connivencia del literato, el artista y el periodista investigador y delator —Marat o «Père Duchesne», que buscaba atraer la atención de la mayor cantidad de público con la anécdota, el suceso, el crimen político y social.

Pues, a pesar de sus delirios, este periodista revolucionario pretende *clarificar* la opinión, hacer revelaciones, ir más allá de las apariencias engañosas, aportar progresivamente a todos los misterios una explicación convincente, tal y como exije el pueblo, los examinadores.

En 1836, se manifiesta un nuevo elemento y se produce un desafío decisivo: gracias a Émile de Girardin, la prensa conoce al fin grandes tiradas al explotar racionalmente los ingresos por publicidad, consiguiendo así que baje el precio de las suscripciones. Y en 1848, cuando se termina la revolución romántica, nace el *folletón.*

Ese mismo año Baudelaire habla a propósito de los grandes autores del siglo XVIII y principios de XIX, Diderot, Jean Paul, Laclos, Balzac..., de su preocupación por un perpetuo *supernaturalismo* debido al *aspecto primitivo* de sus búsquedas, a ese nuevo espíritu inquisitorial, *espíritu de juez de instrucción.* Después de los precursores, como Voltaire, que dirigió su búsqueda hacia numerosos asuntos criminales (rehabilitación de Calas y Sirven, caso Lally Tollendal...), Stendhal publica sin éxito, en 1830, *El rojo y el negro,* sólo dos años después de que el caso Berthet hubiera provocado un gran alboroto en la prensa de Grenoble.

De modo natural, después de la prensa delatora, el pensamiento científico, que entonces estaba en pleno movimiento objetivista, impondrá sus métodos y sus modelos a esta nueva literatura inquisitorial. Esto es particularmente evidente en Balzac, interesado por la percepción policiaca de la sociedad, la coordinación de los informes policiales, los relatos de Vidocq y, al mismo tiempo, por la paleontología, la *ley de subordinación de los órganos,* la de la *correlación de las formas* de Cuvier... antes de maravillarse ante el «último gran descubrimiento», el de la impresión fotográfica (véase *El primo Pons,* 1847).

Se ha pretendido abusivamente que *Un asunto tenebroso* era la primera novela policiaca. En todo caso, para Edgar Poe, que conocía bien la obra de Balzac, el investigador ideal debía ser, como Descartes, obligatoriamente francés. Aunque no haya viajado a París, el

autor de *La carta robada* estaba muy al día acerca de lo que pasaba en esa ciudad, y su Charles-Auguste Dupin, modelo de todos los futuros detectives de novela, no era probablemente otro que Charles-Henri Dupin, politécnico e investigador francés. En cuanto al ejemplo cartesiano, se sabe que el autor del *Discurso del método* se había dedicado personalmente a resolver psicológicamente un caso criminal en el que estaba implicado uno de sus vecinos. Hace alusión a ello en enero de 1646, en una carta a Huygens.

Flaubert llevará al extremo esta innovación novelística del estudio analítico, y Guy de Maupassant escribe en su estudio sobre el escritor: «Flaubert primero imaginaba tipos y, procediendo por deducción, hacía que esos seres realizasen las acciones características que debían realizar fatalmente, con una lógica absoluta según sus temperamentos.»

La instrumentalización de la imagen fotográfica no es extraña a esta mutación literaria. En efecto, antes de realizar la enciclopedia fotográfica de sus contemporáneos ilustres, Nadar, que había formado parte de los servicios de información franceses, se interesó con su hermano por los trabajos del célebre neurólogo Duchesne que preparaba, con el apoyo de documentos fotográficos, una obra que será publicada con el título de *Mecanismo de la fisionomía humana, o análisis electro-fisiológica de la expresión de las pasiones.* Estamos en 1853 y *Madame Bovary* aparece cuatro años más tarde. Flaubert desmonta en esta obra el mecanismo de las pasiones a la manera de Duchesne y no deja que planee ninguna duda sobre sus métodos: antes de establecer lo que él llama los esquemas de sus «novelas de análisis de casos psicológicos» y «puesto que todo lo que se inventa es cierto», procede a minuciosas investigaciones, a interrogatorios que incluso llegan hasta la extorsión de testigos comprometidos, como en el caso de Louise Pradier. Con el mismo espíritu, considerará legítimo reclamar a su editor Michel Lévy la suma de 4.000 francos para los gastos de investigación de *Salambó.*

Pero además de esos aspectos documentales y panfletarios, el auténtico arte de Flaubert se refiere al espectro de la luz. Para él, la organización de las imágenes mentales es una síntesis subtrativa que conduce a una unidad coloreada, dorada por el exotismo de *Salambó,* enmohecida por *Bovary:* color de la provincia y de la falta de brillo del pensamiento romántico en la obra de los franceses de después de la Revolución de 1848.

Lo que se podría llamar el marco conceptual de la novela se encuentra, pues, voluntariamente reducido a la codificación de un es-

tímulo preponderante, casi incondicional, atributo-blanco destinado a operar fuera de la propia escritura y destinado a llevar al lector a una especie de «restauración óptica» del sentido de la obra.

Estamos muy cerca del impresionismo, y el éxito de escándalo de *Madame Bovary* anuncia el de *la exposición de rechazados* del fotógrafo Nadar.

Entretanto, Gustave Courbet designaba a Géricault (juntamente con Proudhon y Gros) como uno de los tres grandes precursores del nuevo *arte vivo,* principalmente a causa de la elección que había hecho de temas contemporáneos.

En 1853, Gustave Planche, en sus *Retratos de artistas,* rinde igualmente homenaje a la obra olvidada del pintor de la *Medusa:* «Su mensaje» —señala Klaus Berger— «nadie había tenido interés en darlo a conocer después de su muerte, en 1824, y menos que nadie los románticos. Delacroix, por ejemplo, que debía sus comienzos al joven Géricault»[2].

Géricault emerge, pues, del olvido en el momento preciso en que los que practican la fotografía sueñan con la instantaneidad absoluta; en el que el doctor Duchesne de Boulogne, haciendo pasar corriente eléctrica por los músculos de la cara de los sujetos de sus experimentos, pretende captar fotográficamente el mecanismo de esos movimientos. El pintor de repente queda transformado en precursor, puesto que, mucho antes de que el procedimiento de Daguerre se revele al gran público, ese resumen del tiempo que es la instantaneidad visual, constituyó la gran pasión de la corta vida del que, mucho antes de los impresionistas, había considerado la *visión inmediata* como un fin en sí mismo, como la propia obra, y no como uno de los eventuales puntos de partida de una pintura académica «más o menos momificada».

El arte vivo de Géricault ya es *ese arte que se va resumiendo* del cual Degas hablará más tarde; ese arte que se resume como todo lo que, a partir del siglo XIX, se comunica y se transfiere a una velocidad que aumenta sin cesar.

En 1817, Géricault entra en relación con internos y enfermeros del hospital Beaujou, muy cercano a su taller. Ellos le proporcionarán cadáveres, miembros cortados, y le permitirán quedarse en las salas para seguir todas las fases del dolor, las angustias de la agonía

[2] Klaus Berger, *Géricault et son oevre,* París, Flammarion, 1968.

de los enfermos graves. Se sabe también de las relaciones que mantuvo con el doctor Georget, fundador de la psiquiatría social e igualmente experto ante los tribunales.

Instigado por el célebre alienista realizará, en el curso del invierno de 1822, sus «retratos de locos» que servirán de material de demostración para los alumnos y los ayudantes del médico. «Transmutación de la ciencia en retratos elocuentes» —se ha dicho, o más bien conversión por parte del artista del signo clínico en obra pintada que se convierte en documental, en imagen cargada de informaciones, en revelación de esta *percepción a sangre fría* tan particular que permite al médico, al cirujano, descubrir el mal por el solo uso del sentido, y rechazo de toda emoción debida al efecto de terror, de repulsión o de piedad[3].

Un poco antes, Géricault, siempre empujado por su pasión por la inmediatez, había concebido el proyecto de pintar un suceso reciente. Durante un momento se interesa por el *caso Fualdès,* popularizado por la prensa y la imaginería popular. ¿Por qué eligió finalmente la tragedia de la *Medusa?* Personalmente encuentro llamativo que el nombre del barco naufragado sea precisamente el de la mitológica Gorgona. «Ver la Gorgona» —escribe Jean-Pierre Vernant—, «es mirarla a los ojos y, por ese cruce de miradas, cesar de ser uno mismo, estar vivo para convertirse como ella en fuerza mortal.» La Medusa es una especie de *circuito integrado de la visión* que parece presagiar un porvenir comunicativo espantoso. Y para rematar ese probable efecto de impregnación, está el interés apasionado de Géricault por el *caballo-velocidad,* que será uno de los instrumentos de su muerte y, por otra parte, constituye con Pegaso una parte esencial de la imaginería antigua de la Gorgona (a la vez rostro de terror, encarnación del espanto y fuente de inspiración poética).

Para el cuadro de la *Medusa,* los preparativos y las investigacio-

---

[3] Desde hacía tiempo, existía en Europa una pintura y un grabado «naturalistas» que se dedicaban a las representaciones crueles de la vida y, como su opuesto, un arte del dibujo y del grabado con pretensiones científicas, especialmente en planchas anatómicas destinadas a la información de los profesionales, cirujanos, médicos, pero también pintores y escultores.

En vísperas de la Revolución Francesa, esos géneros tienden a confundirse. Así, la obra de Jacques d'Agoty, pintor y anatomista, oscila entre los dos, mientras busca «la invisible verdad de los cuerpos». En él, el cincel de acero templado del grabador y el escalpelo del cirujano están en interacción. Ver Jacques-Louis Binet, «La couleur anatomique», *Traverses,* 14/15, 1979.

nes del pintor se iniciaron en 1818, menos de dos años después de la tragedia, siendo el punto de partida el relato de la catástrofe por la prensa y un libro dedicado al asunto que el público se quitaba de las manos en sus numerosas reediciones. Géricault se entrevista con supervivientes del naufragio, especialmente con el doctor Savigny, hace fabricar una maqueta de la balsa, realiza numerosos estudios, tomando como modelos a los moribundos del hospital vecino, a los cadáveres del depósito.

Pero al lado de estos episodios conocidos, las dimensiones monumentales del cuadro —treinta y cinco metros cuadrados— nos informan de la voluntad de Géricault: desea captar la atención del gran público, más como periodista que como artista. Antes de decidirse por la solución del gigantismo, había tenido la idea de hacer *cuadros en serie*, una «pintura por episodios» que se desarrollara en el tiempo (se puede pensar en los croquis de Poussin realizados a partir de figuras de la Columna Trajana).

Finalmente, cree poder paliar las dificultades que plantea el formato de la representación pictórica por medio de una ampliación del campo visual de los espectadores. El tamaño de la obra planteaba a la inversa la cuestión del lugar de exposición de la imagen, pues esta *pintura para locos* no podía, por sus dimensiones, ser colgada más que a un gran espacio público (¿un museo?). Contrariamente a la pintura de caballete, que se acomoda a la intimidad de los interiores, o a los frescos y pinturas monumentales del Renacimiento, hechas de encargo para cubrir las paredes de palacios o iglesias, la obra de Géricault buscaba un espacio.

Desde su presentación, el cuadro con todas sus contradicciones internas, encuentra la hostilidad de los pintores jóvenes o viejos, de la crítica y de los amantes del arte. Por contra, causa sensación entre el gran público que, más que una obra artística, lo ve como un panfleto destinado a desacreditar al gobierno de Luis XVIII. La administración real, acusada por la oposición de ser indirectamente responsable de la tragedia, se había adelantado prohibiendo que se imprimiera en el catálogo de la exposición el nombre de *Medusa,* «pero» —escribe Rosenthal—, «el público se enteró fácilmente del auténtico nombre y las pasiones políticas se desencadenaron»[4].

En semejante contexto, no era posible plantearse que lo comprase el Estado o que lo colgara en un lugar oficial, en un museo.

---

[4] Léon Rosenthal, *Géricault*, colección «Les maîtres de l'art», 1905.

Enviado a París, transportado a Inglaterra, el cuadro desmesurado será finalmente exhibido de ciudad en ciudad, llegando hasta Escocia, a cambio de un precio de entrada. Organizado por un tal Bullock, el asunto debía aportar a Géricault la enorme suma de 17.000 chelines o, una fortuna si se mide por el éxito popular.

Sin embargo, bastante antes que la simbólica *Medusa*, en Inglaterra el arte pictórico ya derivaba hacia el mercantilismo de la atracción ambulante.

En 1787, el pintor escocés Robert Marker había patentado un invento titulado «la naturaleza de una ojeada», que más tarde tomará el nombre de panorama.

Esta vez se trata de la interacción de una obra pictórica y de arquitectura, lo que hará que sea un espectáculo popular, como muestra Quatremère de Quincy en su *Diccionario histórico de la arquitectura* (1832).

PANORAMA. «Esta palabra parece pertenecer únicamente al idioma de la pintura; pues significa, en su composición de dos palabras griegas, una *vista total* que se obtiene por medio de un fondo circular sobre el que se trazan una serie de aspectos que no podrían ser presentados más que por medio de una serie de cuadros separados.

»Pues es precisamente esta condición indispensable en ese tipo de representaciones, lo que hace del campo sobre el que el pintor debe trabajar, una obra arquitectónica. Se da, en efecto, el nombre de panorama al edificio que recibe a la pintura tanto como a la pintura misma.»

Quatremère describe el edificio; se trata de una rotonda donde la claridad se introduce por arriba, permaneciendo el resto del espacio a oscuras. Se conduce a los espectadores al punto central de construcción arquitéctonica, por pasillos largos y sombríos para deshabituar sus ojos a la claridad del día y hacerles encontrar natural la de la pintura. El público, conducido así a una galería circular elevada en medio de la rotonda, no sabría ver de dónde viene la luz, no percibe ni lo alto, ni lo bajo de la pintura que, circulando alrededor de la circunferencia del local, no ofrece ningún punto de comienzo ni de fin, ningún límite; de modo que el espectador se encuentra como encima de una montaña donde su vista no está limitada más que por el horizonte. En 1792, Robert Baker expone en su rotonda de Leicester Square, en Londres, *La flota inglesa ante Ports-*

mouth, y el norteamericano Fulton, que ha ideado el primer submarino y realizado industrialmente la propulsión de navíos a vapor, le compra los derechos de explotación de su patente para Francia. Edificará la primera rotonda parisina en el bulevar Montmartre. A partir de entonces, ese tipo de edificios se multiplican en París con *espectáculos pictóricos* que permitirán ver escenas de batallas, acontecimientos históricos, lugares urbanos exóticos, Constantinopla, Atenas, Jerusalén, pintados con una perfección minuciosa.

«Se han visto en París los panoramas de Jerusalén y Atenas» —escribe Chateaubriand en el prefacio a sus obras completas—, «he reconocido al primer vistazo todos los monumentos, todos los lugares, hasta una pequeña habitación que yo ocupaba en el convento del Salvador. *Nunca viajero alguno fue sometido a una prueba tan dura. Nadie esperaría que se pudiera transportar Jesusalén y Atenas a París.*»

Daguerre acentuará todavía más esta nueva pasividad del mirón-viajero al hacer de la arquitectura de su *Diorama* de la calle Samson, detrás del bulevar Saint-Martin, una *auténtica máquina de transporte de la visión.*

En este edificio, construido en 1822, *la sala de los espectadores es móvil* y gira sobre sí misma como un malacate que puede poner en marcha un solo hombre, si bien cada uno se encuentra transportado delante de los distintos cuadros del espectáculo sin realizar el menor movimiento sensible. El éxito de los panoramas y luego de los dioramas es considerable, los beneficios fabulosos. Admirado, el pintor David lleva a sus alumnos a uno de los panoramas del bulevar Montmartre. Napoleón visita en 1810 la rotonda del bulevar de los Capuchinos y sueña de inmediato con hacer de ese espectáculo popular un instrumento de propaganda.

«Encarga al arquitecto Célerier que haga los planos de ocho rotondas que deberán ser construidas en el gran rectángulo de los Campos Elíseos; en cada una de ellas deberá estar representada una de las grandes batallas de la revolución o del Imperio... los acontecimientos de 1812 no permitirán la realización de ese proyecto»[5].

«Ante todo es preciso hablarles a los ojos.» A Abel Gance le gustaba citar esta frase del Emperador. Napoleón, que era experto en cuestiones de *propaganda fide,* había considerado de inmediato que se trataba de una *nueva generación de medios de comunicación de masas,* realmente alucinante.

---

[5] Germain Bapst, citado por J. y M. André, «Una saison Lumière á Montpelier», *Cahiers de la cinémathéque,* 1987.

Mirar a la Gorgona cara a cara es, en el relámpago de su ojo, dejar de ser uno mismo, perder la propia mirada, condenarse a la inmovilidad[6]. Con el panorama, y después con los juegos de colores y reflejos del diorama, que desaparecerá a comienzos del siglo XX reemplazado por el cinematógrafo, el síndrome de la Medusa adquiere todo su sentido. Lo que nos interesa no es el Daguerre pintor de decorados de la Ópera y del Ambigú Cómico, sino el iluminador, el manipulador de intensidades y proyecciones luminosas; esa introducción en una arquitectura de la imagen de un tiempo y de un movimiento absolutamente realista y totalmente ilusorio. En su *Descripción de los procedimientos de pintura y de iluminación del diorama,* Daguerre escribe: «Aunque en esos cuadros de hecho no haya pintados más que dos efectos, uno del día por delante de la tela, el otro de noche por detrás, esos efectos sólo pasan de uno a otro por una complicada combinación de medios que la luz tenía que atravesar, dando una infinidad de efectos semejantes a los que presenta la naturaleza en sus transiciones de la mañana a la tarde y viceversa.»

Por otra parte, Benezit escribe: «Hacía un uso constante de la cámara negra para sus estudios de iluminación y *la imagen viva* (...) que aparecía en la pantalla le encantaba: allí tenía el sueño que ya no tenía que preocuparse en fijar.»

Niepce había fijado sus primeros negativos en 1818. Daguerre le escribe por primera vez en 1826. En 1829, Niepce se interesa por el diorama y se asocia con Daguerre. En 1839, Daguerre se encuentra completamente arruinado, pero el daguerrotipo se revela ese mismo año al público parisino.

La percepción de la apariencia dejaba cada vez más de ser una cuestión espiritual (si se quiere, en el sentido de Leibnitz, que admitía la existencia del espíritu como realidad substancial), el artista tenía un doble, un ser desviado por las técnicas de representación y su capacidad de reproducción, y más aún por las circunstancias de su aparición, de su propia fenomenología.

Lo hemos visto, las técnicas policiales de acercamiento multidimensional a la realidad han tenido una influencia decisiva en la instrumentalización de la imagen pública (propaganda, publicidad), y también en el nacimiento del arte moderno y en la emergencia del documentalismo... El adjetivo *documental* (que tiene un carácter de documento) será por otra parte admitido en el diccionario Littré el mismo año que la palabra *impresionismo*, en 1789.

---

[6] J. P. Vernat, *La mort dans les yeux,* París, Hachette.

«Ver sin ser visto» —es uno de los proverbios de la no-comunicabilidad policial. Bastante antes que la del antropólogo o la del sociólogo, la mirada que el investigador lanza a la sociedad es eminentemente exterior a ella. Como recientemente constataba el comisario Fred Prase, en una entrevista: «Se termina por vivir en un mundo que ya no tiene nada que ver con el mundo habitual y cuando se quiere contar lo vivido, se termina por no ser entendido.» Por lo mismo, el modelo colonial y sus métodos han tenido una gran influencia en los métodos y los tipos de análisis científico y técnico de la policía metropolitana. Precisamente un funcionario inglés de Bengala, sir William Herschel, por ejemplo, exigió a partir de 1858 que todos los comprobantes de los indígenas fueran firmados con la huella de su dedo pulgar. Unos treinta años más tarde, sir Edward Henry realizaba una clasificación dactiloscópica que fue adoptada en 1897 por el gobierno británico.

La utilización de las huellas dactilares como signo de identificación era corriente en Extremo Oriente —los japoneses, entre otros, se servían de ellas como firma desde principios del siglo VIII.

Los europeos van a emplear de modo bastante diferente la dactiloscopia: la huella dactilar será considerada como una *imagen latente.* La fotografía y sus manipulaciones adquieren así todo su sentido y se hablará de esas realidades inmutables que son las huellas dactilares y los poros de la piel (poroscopia) de un individuo muerto o vivo.

«Vale más una huella dactilar recogida en el lugar del crimen que la propia confesión del culpable» —escribe el agente judicial Goddefroy en su *Manual de técnica policial*[7]. Será el célebre Alphonse Bertillon, inventor del sistema antropométrico y antropólogo aficionado, el primero que en la historia de la policía conseguirá, el 24 de octubre de 1902, identificar a un criminal gracias a sus huellas dactilares, fotografiadas y ampliadas a una escala más de cuatro veces mayor que su tamaño natural, como él mismo precisa en su informe.

La introducción de la dactiloscopia como prueba en las investigaciones criminales marca el declive de esos relatos, testimonios y modelos descriptivos que constituían la base de toda investigación y que tanto habían servido a los novelistas y escritores de los siglos precedentes.

---

[7] E. Goddefroy, *Manuel de police technique,* prefacio del doctor Locard. Ferdinand Larcier, editor, 1931.

Será Bertillon el que, según una fórmula conocida, denuncia la enfermedad de la mirada humana, los desvaríos de la objetividad: *No se ve más que lo que se mira y se mira lo que hay dentro de la cabeza.* El antiguo jefe del Servicio de Identificación Judicial retoma a su modo la demostración hecha por el Dupin de Edgar Poe en *La carta robada,* esa carta sobreexpuesta a las miradas —como «esas inscripciones y carteles enormes que escapan al observador por el hecho mismo de su excesiva evidencia»— situada delante de la nariz del mundo entero y que nadie ve porque todo el mundo está ya convencido de que debe de estar escondida.

Se dice que se plantea una pregunta cuando se tiene la respuesta. Dupin, testigo tan objetivo como una cámara fotográfica, no está sujeto a ese tipo de debilidades, a esa debilidad que hace del lugar del crimen un sitio semiinvisible para el individuo normal que se perderá en una multitud de detalles que parecen desprovistos de interés. Por el contrario, las fotografías métricas del lugar registran indiferentemente todas las particularidades, hasta las más insignificantes o que de momento así le parecen al testigo ocular, que en el curso del desarrollo de una investigación pueden a posteriori revelarse esenciales.

El punto de vista policial demuestra la ausencia de valor del relato del que *estaba allí.* A pesar de la utilidad de los confidentes, de los informes circunstanciales de los inspectores, *la mirada humana ya no es signo,* ya no organiza la búsqueda de la verdad, la formación de su imagen, en este proceso de identificación de individuos que la policía no conocía, no ha visto nunca o no detiene.

La manifestación exterior de un pensamiento, su síntoma en el sentido literal, *symptoma* (coincidencia), sigue allí para ser rechazado en la medida en que sea posible; ya no es sincrónico, ya no está integrado al tiempo de la investigación. Lo que cuenta es lo que ya está ahí y permanece en el estado de *inmediatez latente* en el inmenso almacén de los materiales de la memoria, a la espera de reaparecer inexorablemente, en el momento preciso.

Empíricamente reconocida como trágica, la impresión fotográfica lo es de verdad cuando se convierte, a comienzos de siglo, en el instrumento de tres instituciones fundamentales de la vida y de la muerte (justicia, ejército, medicina) y se muestra capaz de desvelar, desde el origen, el devenir de un destino. *Deux ex machina* que, para el criminal, el soldado o el enfermo, se convertirá en algo irremediable, en una conjunción de lo inmediato o de lo fatal que sólo podía ir agravándose con los progresos de las técnicas de representación.

En 1967 el juez de instrucción Philippe Chausserie Laprée presentaba al jurado de la audiencia criminal de Caen una película de tres minutos que reconstruía el asesinato de un campesino normando. Ese juez, que se describe a sí mismo como un «maniaco de la instrucción» y hace auténticas sinopsis de los casos que instruye, pegando en cuadernos, a la izquierda las fotos y a la derecha a guisa de diálogos las transcripciones de los interrogatorios, va a introducir pues, por primera vez en Francia, un «documental judicial» al lado de las tradicionales fotografías de las víctimas y del lugar del crimen. Fijémonos en que el juez se ha servido como auxiliares para ese rodaje de dos antiguos cineastas del ejército, más que de su propio personal.

Permitido poco después por el Código de procedimiento penal se utilizará, para confundir a los culpables, la videoprueba establecida a partir de documentos proporcionados por las cámaras instaladas en los bancos, los almacenes, los supermercados de las ciudades... en el momento en que el arbitraje por medio de vídeo va a ser admitido en los estadios, se necesitarán sesenta horas de proyección de vídeo para permitir que los investigadores belgas identifiquen con seguridad a los autores de la violencia que causó la tragedia del estadio de Heysel.

En Francia, con mucho retraso sobre Alemania e Inglaterra, los tribunales como el de Créteil y su cabina de proyección central, los laboratorios de la policía científica equipados con pantallas y magnetoscopios conectados a un videógrafo con lectura Laser (VLL), aparato utilizado en medicina para las ecografías, adquieren poco a poco el aspecto de estudios de televisión.

La dirección de la policía incluso ha decidido utilizar, a partir de 1988, *técnicos de la escena del crimen;* unos funcionarios que estarán habilitados para recoger indicios gracias a un material científico ultramoderno.

Se asiste al nacimiento de un hiper-realismo de la representación judicial, policial. «Ahora» —declaraba un técnico—, «con el VLL se puede obtener el póster de un personaje no más grande que una cabeza de alfiler en una banda de vídeo, y eso aunque el personaje aparezca al fondo de un cuarto a oscuras.» Después de haber puesto en duda el valor del relato del testigo ocular, se olvidará su cuerpo, pues ya no se posee su imagen, su tele-presencia en tiempo real.

Instaurada en Gran Bretaña y Canadá, la tele-presencia de testigos frágiles, amenazados o demasiado jóvenes para comparecer,

plantea de nuevo por completo la cuestión del *habeas corpus*. Si el cuerpo del detenido aparece aún ante el tribunal (siempre y cuando él lo consienta), los microscopios electrónicos, los espectómetros de masas y los videógrafos de lectura láser le rodean con un implacable circo electrónico. La arquitectura del teatro judicial se ha convertido así en sala de proyección cinematográfica, después en asunto de un vídeo, y los distintos abogados y actores de la defensa pierden toda esperanza de crear, con los medios de que disponen, un *efecto de lo real* capaz de subyugar al jurado y a un público para el cual los magnetoscopios, minitels, televisión y otras pantallas de ordenadores se han convertido en un modo casi exclusivo de informarse, de comunicarse, de aprehender la realidad, de moverse en ella.

¿Cómo conseguir aún esos efectos escénicos, esos golpes de teatro que proporcionaban la gloria a los maestros de la abogacía? ¿Cómo crear el escándalo, la sorpresa, la ternura, ante la mirada de tribunales electrónicos capaces de anticipar o volver hacia atrás a voluntad el tiempo y el espacio, ante una justicia que ya no sería más que el lejano logro tecnológico del implacable *más luz* del terror revolucionario, su misma perfección?

Candorosa cámara

En 1984, en la *Segunda Muestra Internacional de Vídeo* de Montbéliard, se concedió el gran premio a la película alemana de Michael Klier, *Der Riese* (El gigante), simple montaje de imágenes registradas por las cámaras de vigilancia automática de las grandes ciudades alemanas (aeropuertos, carreteras, supermercados...). Klier afirma que ve en estos vídeos de vigilancia «el fin y la recapitulación de su arte...». Mientras que en el reportaje de actualidad, el fotógrafo (el *cameraman)* era el único testigo implicado en el proceso de documentación, aquí no hay nadie implicado y el único riesgo es ver el ojo de la cámara destrozado por un gangster o terrorista ocasional.

Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida e indiferenciada, es menos, lo hemos visto, *el fin de un arte* —y no solamente del de Klier o del vídeo-arte de los años 70, hijo ilegítimo de la televisión—, que el punto límite del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentalización militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la intercepción de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de substitución, que se convertirá en el último trucaje de la ilusión cinemática.

En 1917, en el momento en que los Estados Unidos entraban

en guerra contra Alemania, la revista norteamericana *Camera Work*[1] interrumpía su publicación con un número final sobre Paul Strand. Se trataba, una vez más, de relanzar la artificial polémica sobre «la absoluta incompetencia objetiva de la fotografía de inspiración pictórica, la confusión que se mantiene entre la foto y la cosa pintada gracias a iluminaciones, emulsiones, retoques y procedimientos diversos, consecuencias de las relaciones excéntricas que se mantienen entre los dos modos de representación; la necesidad absoluta de *rechazar lo pictórico como procedimiento de vanguardia*»[2].

En realidad, el debate venía sobre todo del hecho de que, como la mayor parte de los inventos técnicos, el de la fotografía es un híbrido. Gracias a la correspondencia de Nicéphore Niepce, es por otra parte relativamente fácil descifrar el proceso de esa hibridación: aparte de la importante herencia artística (utilización de la cámara negra, sentido de los valores y del negativo procedente del grabado...), la litografía, de invención reciente, impone a Niepce la idea de una permeabilidad selectiva del soporte de la imagen expuesta a un fluido... sin olvidar el nivel industrial, con la capacidad de reproducción mecánica de la litografía. En fin, el científico está igualmente presente, pues Niepce utiliza los instrumentos de Galileo —telescopios astronómicos o microscopios. Los fotógrafos pictóricos se habían interesado por el primero de esos tres niveles, por lo que no había mucha diferencia entre los trabajos fotográficos de Niepce y los suyos. Y precisamente esta dependencia es la que Strand, en plena guerra, pretende poner en cuestión al afirmar que la foto ante todo es un documento objetivo, un testimonio irrecusable.

El mismo año, bajo las órdenes del general Patrick, Edward Steichen se encargaba de la dirección de las operaciones de reconocimiento fotográfico aéreo del cuerpo expedicionario norteamericano en Francia. Steichen tenía casi cuarenta años y, con un pasado de pintor-fotógrafo, era uno de los maestros de la fotografía pictórica. También era un gran amigo de Francia, donde, a partir de 1900, había residido en numerosas ocasiones conociendo a Rodin, Monet y algunos otros grandes artistas.

---

[1] *Camera Work,* célebre revista publicada por Alfred Stieglitz en Nueva York, de 1903 a 1917, que difundía la producción de fotógrafos pictóricos como Kühn, Coburn, Steichen, Demachy...

[2] Ver Allan Sekula, «Steichen at war», *Art Forum,* diciembre de 1975; y también Christopher Phillips, *Steichen at war,* Harry N. Abrams, Nueva York, 1981.

Con 55 oficiales y 1.111 hombres a su mando, Steichen organizará la producción de la información aérea «como una fábrica», gracias a la división del trabajo (¡las cadenas de montaje de los automóviles Ford venían funcionando desde 1914!). De hecho, la observación aérea había dejado de ser episódica desde el comienzo de la guerra; más que de imágenes, se trataba de un flujo de imágenes, de millones de clichés que trataban de captar, día a día, las tendencias estadísticas de ese primer gran conflicto militar-industrial. En principio descuidada por los estados mayores, la fotografía aérea, después de la batalla del Marne, va a pretender a su vez poseer una objetividad científica comparable a la de la fotografía médica o policial. Al ser un trabajo de profesionales que ya no es una interpretación de signos, el desarrollo de códigos visuales prefigura los actuales sistemas de restauración de la imagen numérica, por lo que el secreto de la victoria —*the predictive capability*— se inscribe a partir de entonces en las posibilidades de lectura y de desciframiento de clichés o películas.

Vagamente asimilados a los espías, a los cineastas y fotógrafos civiles, por lo general se los mantiene alejados de las zonas ocupadas por los ejércitos, y la posibilidad de mostrar subjetivamente la guerra a quienes permanecen en retaguardia, compete esencialmente a los pintores-fotógrafos, dibujantes y grabadores, en los periódicos, almanaques y revistas ilustradas, inundados de documentos de ficción, de clichés hábilmente retocados, relatos más o menos auténticos de acciones individuales, de combates heroicos de otra época.

Al final de la guerra, completamente deprimido, Steichen se encierra en su casa de la campiña francesa. Allí, quema sus antiguos trabajos, jurándose no volver a tocar un pincel, abandonar la inspiración pictórica *por una redefinición de la imagen directamente inspirada por la fotografía instrumental y sus métodos pragmáticos.* Con Steichen y algunos otros supervivientes de la Gran Guerra, la fotografía de guerra se va a convertir en el sueño americano; imágenes que pronto se van a confundir con las, también desidentificadas, del gran sistema de promoción industrial y sus códigos para el lanzamiento del consumo de masas, de la cultura proto-pop... el «declarar la paz al mundo» del presidente Roosevelt.

Sin embargo, Steichen entendía que no había podido llevar a cabo su misión militar más que gracias a su conocimiento del arte francés (impresionistas, cubistas, y sobre todo la obra de Rodin). Esta declaración no es en absoluto paradógica, pues, como escribía

Guillaume Apollinaire hacia 1913 a propósito del cubismo, *se trataba sobre todo, en ese arte, de dar cuenta del crepúsculo de la realidad,* de una estética de la desaparición nacida de unos límites sin precedentes impuestos a la visión subjetiva por el desdoblamiento instrumental de los modos de percepción y de re-presentación[3].

Al terminar la gran guerra, aunque los cañones se callen, la intensa actividad fónica y óptica no se aplaca. A las *Tempestades de acero* de una guerra que, según Ernst Jünger, *afectaba más a los espacios que a los hombres,* les sucede una conmoción mediática que no cesa de propagarse, independientemente de los frágiles tratados de paz, de los armisticios provisionales. Inmediatamente después de la guerra, los británicos deciden desatender un poco los armamentos clásicos e invertir en logística de la percepción: películas de propaganda, pero también instrumentos de observación, de detección, de transmisión.

Los norteamericanos preparan sus futuras operaciones en el Pacífico enviando allí, so pretexto de reconocimientos y tomas preparatorias para las películas que iban a realizar, a directores como John Ford que, embarcado en un carguero, rueda meticulosamente los accesos y defensas de los grandes puertos orientales... y, naturalmente, ese mismo Ford será nombrado, unos años después, jefe del OSS *(Office of Strategic Service)* y prácticamente correrá los mismos riesgos que los combatientes para filmar la guerra del Pacífico (perderá un ojo en la batalla de Midway, en 1942). De esta carrera militar, conservará, entre otras cosas, esos movimientos de cámara casi antropomórficos que prefiguran el barrido óptico de la videovigilancia.

Por su parte, los alemanes, vencidos, arruinados y momentáneamente desarmados, tampoco renuncian. La famosa Luftwaffe todavía no existe y no cuenta con aviones de combate, por lo que se sirve para la observación de pequeños aviones de recreo.

«¿Cómo operamos?» —cuenta el coronel Rowehl—. «Nos aprovechamos de una abertura entre las nubes o bien contamos con

---

[3] Es posible interrogarse también por las profundas preocupaciones de Rodin, al que no le gustaba trabajar más que con materiales perecederos y rápidamente maleables (arcilla, tierra, yeso...). Existe un parecido singular entre sus búsquedas y la plástica del campo de batalla de la Gran Guerra que sobrevuelan los aviones de información aérea, espiando las metamorfosis geológicas de los paisajes bombardeados.

que los franceses o los checos no reparen en nosotros, ¡a veces simulamos hacer publicidad de chocolate!» Mes tras mes, sin ser siquiera inquietados, registran los avances de las defensas del funesto pasillo de Datzing y, un poco más tarde, las de la *Línea Maginot*. Mientras, en el campo de batalla donde se iba a desarrollar la guerra diez años después se instalaban pesadas infraestructuras de hormigón y de acero, carreteras y vías férreas; como en negativo, los frágiles aviones de los cineastas las registraban en su memoria, a la espera de la próxima guerra.

Uno de los primeros resultados de esta continuación de la guerra mundial por otros medios —medios militares realmente escénicos— fue la invasión del cine-espectáculo por las imágenes accidentales de los noticiarios de actualidad.

Ya a comienzos de siglo, especiamente en los Estados Unidos, se habían dejado de barrer sistemáticamente los desechos de las películas de novedades del suelo de los talleres de montaje; ya no se asimilaban automáticamente esas «escenas perdidas» a un desperdicio recuperable por la administración o, en el mejor de los casos, por la industria de cosméticos, sino que se las había empezado a considerar como «material de visión» reciclable por la industria cinematográfica. Además, ese *fondo de realidad* va a volver a la superficie: incendios, tempestades, cataclismos, atentados, escenas de masas... pero sobre todo, una plétora de documentos de origen militar, que aparecen intempestivamente en las películas de ficción, documentos auténticos considerados a menudo y en su momento sin interés, secuencias subliminales introducidas caprichosamente en el montaje, bombardeos, grandes naufragios, aparte de fotos de combatientes, soldados anónimos convertidos en figurantes ocasinales cuyo último talento es revelar a los espectadores atentos la indigencia de la interpretación y de los efectos especiales de la reconstrucción histórica; como si los hechos militares u otros se presentaran más cómodamente a las miradas sonámbulas de las cámaras automáticas o a la curiosidad de los fotógrafos improvisados, que a los sabios artificios de los grandes profesionales, a la élite de los cineastas de oficio.

Al día siguiente del fin del segundo conflicto mundial, por una curiosa inversión, yo esperaba con impaciencia la aparición en la pantalla de esos planos accidentales, con su impacto emocional incomparable, mientras que las escenas interpretadas por las estrellas del momento me parecían auténticos «tiempos muertos» sin el menor interés. Tampoco olvidaré la proyección en la gran sala del

Gaumont Palace, de la célebre serie documental *Por qué luchamos,* de Frank Capra, y el descubrimiento de las secuencias de cine-ametralladora en colores donde el mágico *kinema-atos* aparecía en su simplicidad primitiva. Mientras que en el curso del rodaje de su *Napoleón* (1925-1927), Abel Gance, en pleno esfuerzo creativo, anota en sus Diarios: «La realidad es insuficiente...»—, en 1947, el crítico André Bazin, observando el montaje de las viejas películas de actualidades, se siente contento por no haberse hecho director de cine, puesto que, afirma él, la realidad ha conseguido unas puestas en escena mejores que las de nadie y sobre todo de manera inimitable. Ciertamente, los desechos utilizados en número siempre creciente plantean a partir de entonces la cuestión del porvenir de un cine-espectáculo que no era, como había comprendido Méliès, el «séptimo arte», sino un arte relacionado con los otros géneros artísticos —arquitectura, música, novela, teatro, pintura, poesía, etc.—, o dicho de otra manera, con todos los antiguos modos de percepción, de reflexión, de representación, y se encontraba por tanto expuesto, al igual que ellos, y a pesar de su aparente novedad, a un envejecimiento rápido, ineluctable. Le ocurría al espectáculo cinematográfico lo que ya le había ocurrido a la pintura y a las artes tradicionales con la llegada de los futuristas y del Dadá a comienzos de siglo. Jean Cocteau lo había comprendido perfectamente y declaraba poco antes de su muerte en 1960: «Abandono el oficio de cineasta que los progresos de la técnica hacen accesible a todos.»

Pues de eso se trataba. Después de la escuela documentalista, las proezas cinemáticas del hombre de guerra, al popularizar una visión futurista del mundo, incitaban a partir de entonces, y día a día, a los espectadores a rechazar todos los antiguos medios: actores, escenógrafos, directores, decoradores, deberían de borrarse voluntariamente o consentir en desaparecer ante la pretendida objetividad de los objetivos.

Antiguo fotógrafo del servicio de reconocimiento aéreo francés y acostumbrado a la visión accidental, el director Jean Renoir obligaba a ensayar mucho tiempo a sus actores para enseñarles a olvidar toda referencia convencional: «Haz esto como si nunca lo hubieras visto hacer, como si nunca lo hubieras hecho, como en la vida o en la realidad se hace por primera vez.»

Rossellini irá más lejos, puesto que integrará lo accidental de la guerra al guión y al propio rodaje. *Roma ciudad abierta* será realizada con un simple permiso de rodaje para documental, conseguido con dificultad de las autoridades aliadas. «Toda la película fue un docu-

mental reconstruido» —escribirá Geoges Sadoul, y precisamente por eso tendrá gran éxito de público.

«Captar y no reconstruir» —decía ya Stroheim. Rossellini aplicará al cine las teorías radicales del antiguo *arte vivo:* se opone a la composición del montaje con *sus miserables y pequeñas sacudidas estéticas,* pues *nada es más peligroso que la estética,* que *las verdades muertas del arte que han tenido su momento, pero ya no tienen nada que ver con lo real... El cineasta debe recoger el mayor número posible de datos con el fin de crear una imagen total, debe filmar frío para hacer que los espectadores sean iguales ante la imagen*[4].

Todo eso no es nuevo, y el neorrealismo italiano no es un fenómeno de vanguardia más que en la medida en que es concebido en la zona más ilustrada del documentalismo, la *propaganda fide,* la propaganda de guerra, zona de paso de la virtualidad a la actualidad, de la potencia al acto. Aquí, la cinemática ya no se contenta con dar al espectador la ilusión de ver realizarse ante él un movimiento, se interesa por las fuerzas que lo producen, por su intensidad. Volviendo a su esencia (técnica, científica), bajo apariencia de objetividad, se destaca de un arte que simula y rompe con una capacidad de percepción sensible que, en el cine-espectáculo, todavía dependía del grado, de la naturaleza, del valor, de las experiencias artísticas del pasado, de la memoria y de la imaginación de los espectadores.

No olvidemos que Rossellini había rodado numerosas películas mussolinianas y que después de la victoria de los aliados realizará, de modo más o menos secreto, guiones de propaganda, especialmente por cuenta de Canadá, al borde de la guerra civil.

Ochenta años después de las lamentaciones de Rodin porque había artes en vías de desaparición, ahora el cine es el que requiere testigos, no sólo oculares, sino existenciales, dado que en las salas oscuras cada vez son más raros e incrédulos.

Para numerosos cineastas, el proyecto, pues, sería actualizar un mundo posible y, gracias a ello, acentuar en el espectador el efecto de instantaneidad, de ilusión de estar allí y de ver pasar las cosas.

Eric Rohmer declara: «La observación en el cine, no es como la de Balzac tomando notas, no es anterior, *es el mismo tiempo.*»

Especialista en derecho criminal, el documentalista norteamericano Wiseman, al que ya no financia ni distribuye la televisión del Estado, *pretende filmar para observar, puesto que las nuevas técnicas lo permi-*

---

[4] Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie,* París, Ramsay, 1987.

ten. En cuanto al montaje, a él le da, dice, la *sensación de estar sentado en un asiento de avión.*

Pero desde el otro lado de las cámaras, todo ese material, para Nastassja Kinski, no es más que una tele-vigilancia que espía, segundo tras segundo, sus metamorfosis de actriz: «...Me pregunto a veces si, en definitiva, el cine no es más bien un veneno que un medicamento. Si esos pequeños flashes que se iluminan tan rápidamente en la noche valen tantos sufrimientos. Cuando no espero ese momento de la verdad donde una se siente como una flor que se abre, tengo horror a la cámara, detesto ese aparato. Cuando noto ese agujero negro que me observa, que me aspira, me entran ganas de partirlo en diez mil pedazos»[5].

El primer conflicto mundial, para Edward Steichen había resuelto de la manera más banal la cuestión planteada por Paul Strand en *Camera Work* concerniente a «la vanguardia» en materia de fotografía. La imagen ya no es solitaria (subjetiva, elitista, artesanal), sino solidaria (objetiva, democrática, industrial). En ella ya no hay, como en el arte, una imagen única, sino una imaginería innumerable que viene a reconstituir sintéticamente la agitación natural del ojo del espectador. *Camera Work* sólo tiraba mil ejemplares, encuadernados a mano, número a número, mientras que Steichen conservará alrededor de 1.300.000 testimonios militares que, después de la guerra, terminarán en su colección particular. Buen número de esas fotografías serán, por otra parte, expuestas y vendidas con el nombre de su autor y como propiedad suya; esa exótica propiedad artística que paradójicamente mantendrán hasta nuestros días los fotógrafos de guerra; los de las PK hitlerianas, los de la *Army film and photographic unit* británicas o los de las grandes agencias modernas. Steichen terminará, por otra parte, como director del Departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este último cargo traducía sencillamente la persistente ambigüedad de la lectura y la interpretación del documento fotográfico.

En enero de 1940, el ministerio inglés de Información, creado en septiembre de 1939, publicaba un memorándum que resumía la situación de las secciones fotográficas oficiales del ejército. De he-

[5] *Studio,* 7.

cho, era una revolución que se había suscitado con el fin de difundir en la prensa una producción fotográfica militar considerada estática, demasiado técnica y, por tanto, sin efecto sobre una población llamada a contribuir al esfuerzo de la guerra de un modo sin precedentes. En resumen, la cuestión era saber cómo entrar en contacto y movilizar a millones de personas que eran habituales de las salas de cine (la media de asistencia era de una vez por semana), lectores de las grandes revistas ilustradas, mirones ordinarios cuya vida cotidiana no era más que una mezcla fílmica, una realidad sobreimpresionada de modo permanente. A finales de 1940, ese ministerio, inspirándose en las iniciativas hitlerianas de los años 30, «persuade» a los directores de las salas a incluir cortometrajes de cinco, y luego de siete minutos, en sus programas, auténticos entreactos publicitarios antes de tiempo, que hacían que la distribución de los pseudo-films documentales resultara más fácil. Roger Manvell constata entonces con humor en *Film* que durante esas breves proyecciones «el público siempre podía cambiar de sitio y comprar helados»[6]. Poco importa, el movimiento estaba lanzado y la sed del público por un *cine de lo real* no iba a dejar de incrementarse.

Frente a un Hitler que proclamaba que *la función de la artillería y de la infantería sería asumida en el futuro por la propaganda,* John Grierson, el viejo pionero del cinema liberado por la *candorosa cámara,* podía escribir en marzo de 1942 en *Documentary News Letters:* «Con la propaganda podemos darle al ciudadano un *dominio de la imaginación* que, hasta el presente, ha faltado en nuestro modo de aprendizaje democrático; podemos conseguirlo por medio de la radio, el cine y media docena más de medios de comunicación.» Pero la mayoría de los directores de películas de ficción ya rodaban *películas semidocumentales* llevando a cabo así la fusión/confusión anhelada en origen por el ministerio de Información.

Desde el comienzo de conflicto, una importante colonia británica había, en efecto, dejado Hollywood. Actores, guionistas, fotógrafos, directores se ponían al servicio de sus país amenazado por la invasión nazi. Gracias a hombres como el actor Leslie Howard, los servicios especiales, los de propaganda, terminarán por comprender que esos artistas que venían de ganar la batalla del *New Deal* en los Estados Unidos y de levantar la moral de una nación víctima de la depresión económica eran capaces, con sus cualidades concretas,

---

[6] «L'Anglaterre et son cinéma», *Cinéma d'Aujourd'hui,* 11.

de actuar del mismo modo en tiempo de guerra y despertar en las masas nuevos intereses, encontrar recursos aún desconocidos para la victoria. Ese fue el caso, entre bastantes otros, de Cecil Beaton[7].

Gentleman londinense, fotógrafo en Hollywood, amigo muy íntimo de Greta Garbo, colaborador de *Vogue,* etc., como Steichen en 1917, Beaton tenía casi cuarenta años cuando se inicia la segunda guerra mundial, pero va a seguir un itinerario inverso. Si veinte años antes, Steichen abandonaba la fotografía pictórica y la frecuentación de Rodin para integrarse en la fábrica hollywoodiense, Beaton parte de una sofisticación muy hollywoodiense para descubrir finalmente en los retratos de mineros realizados por el escultor inglés Henry Moore, su manera personal de fotografiar una guerra mediática que ya no se limita a las dimensiones del campo de batalla y ha extendido su alcance de lo físico a lo ideológico, a lo psicológico.

La idea de Beaton es sencilla: como los mineros de Moore entregados a un heroísmo cotidiano, los hombres y las mujeres de todas las capas sociales implicadas en el conflicto, no tienen nada que ver psíquicamente con lo que eran en tiempos de paz. El objetivo debía ser, pues, captar esa diferencia, esa metamorfosis subjetiva que expresaban sus rasgos físicos, sus actitudes. Unos años antes se habían puesto a la venta nuevos tipos de película y, sobre todo, de máquinas Leica, Rolleiflex y Ermanox, que permitían una exposición bastante menor del segundo, y armado de su fiel Rollei y de simples bombillas-flash, Beaton va a llevar a cabo lo que él mismo llama *guerra subjetiva.* Ese maestro de las apariencias se dirige a los confines de la apariencia para sorprender, con un mínimo de medios técnicos, la energía íntima de miles de actores desconocidos o célebres del conflicto, en un último e inconsciente regreso a lo esencial de ese *arte vivo de la fotografía,* definido unos cien años antes por Nadar:

«... La teoría fotográfica se aprende en una hora, las primeras nociones de práctica, en un día (...) Lo que no se aprende es la inteligencia moral de lo que se va a fotografiar, ese tacto rápido que pone en comunicación con el modelo, y que es lo que permite juzgar y dirigirse hacia sus costumbres, sus ideas, según su carácter, y

---

[7] El Imperial War Museum ha publicado, en 1981, un importante álbum con 157 fotografías de Beaton, anteriormente dispersas en la prensa (*The Sketch, Vogue, Illustrated London News, Life,* etc): «War Photographs 1939-1945.»

permite dar así, no banalmente y al azar, una indiferente reproducción plástica al alcance del último ayudante de laboratorio, sino el parecido más familiar y más favorable, el parecido íntimo. Ése es el aspecto psicológico de la fotografía, y la palabra no me parece demasiado ambiciosa.»

De los heridos de los hospitales a los obreros de los arsenales, o a los jovencísimos pilotos de la RAF conscientes de su muerte próxima, de las ruinas del Londres bombardeado al desierto libio o a Birmania, Beaton, fotógrafo oficial de la Royal Air Force, recorre los diferentes campos de batalla sin mostrarlos jamás, de ahí las fricciones con una propaganda militar un poco superada que ordena *«montar fotográficamente* la más colosal demostración de fuerza, ir por delante de lo posible... no fotografiar un avión, sino sesenta al mismo tiempo; no un tanque, sino un centenar.»

La empresa más original de Sir Cecil Beaton permanecerá desconocida durante mucho tiempo, y él mismo, poco antes de su muerte en 1980, continuará interrogándose sobre el modo en que había podido realizar sus fotos de guerra. «Su más serio trabajo» —decía—, «un trabajo que había hecho que quedara pasado de moda todo lo que había hecho anteriormente y del que no conseguía saber de qué parte de sí mismo podía proceder.»

Por su parte, Edward Steichen, con bastante más de sesenta años, vuelve a partir para la guerra. En los Estados Unidos el movimiento documentalista inglés ha tenido una gran influencia a partir de comienzos de los años 30, y se encuentra a Paul Strand a la cabeza de la célebre *Escuela de Nueva York.* El antiguo fotógrafo se ha convertido en productor y realizador de películas, con Joris Ivens que participará en la amalgama de reportajes, antiguas cintas de actualidades y documentos ficticios de *Por qué luchamos,* Flaherty y el joven emigrante antifascista alemán, Fred Zinnemann. Para Steichen ya no es cuestión de mostrar al público fotos instrumentales o, a la inversa, malos trucos. Está convencido de que es preciso revelar con exactitud el drama humano de la *guerra justa* a una población norteamericana para la que el segundo conflicto mundial todavía no es más que una guerra de máquinas, de producción en masa. Habiendo convencido a los más escépticos, Steichen pasa de la fotografía de las fábricas de armamento a la de las grandes unidades aeronavales de la flota del Pacífico. A sus órdenes, nuevos equipos de fotógrafos militares se encargan de dar cuenta de la vida cotidiana a bordo del *Saratoga,* del *Hornet,* del *Yorktown...* Esos hombres de guerra que Steichen nunca había tenido ocasión de observar en 1917,

los descubre ahora, adolescentes utilizados prematuramente por el aplastante arsenal militar, el nuevo gigantismo de los materiales. Roosevelt muere en abril de 1945, llevándose con él el viejo sueño americano, y los equipos de Steichen toman sus últimas fotografías en Hiroshima, en septiembre. Con el flash nuclear (de un 1/15.000.000 de segundo) la suerte de la fotografía militar bascula una vez más. En vísperas del conflicto de Corea, Steichen es significativamente nombrado director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Esos mismos fotógrafos que habían contribuido tanto a la victoria de los aliados sobre el nazismo, pronto van a precipitar la derrota norteamericana en Vietnam. Las esperanzas y la paz moral de los combatientes de la *guerra justa* hace tiempo que han dejado de ser claras, y lo que revelan los rostros de los soldados, la *foto subjetiva,* es alarmante. John Olson y muchos otros exponen trozos de cadáveres norteamericanos, soldados colgados de la droga, mutilaciones de niños y de civiles producto del terrorismo de la *guerra sucia* (con los resultados sabidos sobre la opinión pública norteamericana).

Cuando los militares comprenden que los fotógrafos, surgidos del documentalismo, hacen perder las batallas por adelantado, apartan nuevamente a los cazadores de imágenes de los campos de batalla. Se ha visto en las Malvinas —guerra sin imágenes—, en América Latina, en Líbano, etc.; los representantes de la prensa, de la televisión, convertidos en testigos molestos, son secuestrados o asesinados deliberadamente. Según Robert Ménard, fundador de «Reporteros sin fronteras», en el mundo, en 1987, se ha detenido a 188 periodistas, expulsado a 51, asesinado a 34 y secuestrado a 10.

Las últimas grandes agencias internacionales conocen graves dificultades, mientras que las revistas y la prensa reemplazan los grandes reportajes literarios y fotográficos de los London, Clemenceau, Kipling, Cendras o Kessell, por un relanzamiento del viejo terror periodístico, un *periodismo de investigación* del cual el escándalo del Watergate y la campaña del *Washington Post* siguen siendo los mejores ejemplos.

Convertido en la última forma de la guerra psicológica, el terrorismo impone a los diversos antagonistas un nuevo dominio de los medios de comunicacion. Militares y servicios secretos extienden su control: el general Westmorland ataca a «una información que se ha vuelto loca» e intenta procesar a la cadena de televisión CBS; en Europa está, entre otros, el caso de la toma del *New Statesman,* mientras que los propios terroristas, invirtiendo los papeles, se dedican a

un *documentalismo salvaje,* proponiendo a la prensa y a la televisión fotos degradantes de sus víctimas, a menudo reporteros o fotógrafos o, incluso, realizan trabajos de reconocimiento de vídeo sobre el lugar, el teatro de sus futuros crímenes. Los especialistas encargados del caso de «Acción Directa» tendrán que ver otra vez sesenta casetes encontradas en 1987 en un escondite del grupo en Vitry-aux-Loges, especialmente las que tratan del asesinato de Georges Besse, director general de la firma Renault.

La máquina de visión

«Ahora los objetos me perciben» —escribía el pintor Paul Klee en sus *Diarios*. Esta aseveración, cuando menos sorprendente, se hace, poco después, objetiva, verídica. ¿No se habla de la próxima producción de una «máquina de visión» capaz, no ya únicamente de reconocer los contornos de las formas, sino de una interpretación completa del campo visual, de la puesta en escena próxima o lejana de un entorno complejo? ¿No se habla de una nueva disciplina técnica, la «visiónica», de la posibilidad de obtener una *visión sin mirada,* donde la vídeo-cámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no ya para un telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de *sotcks* o, también, en los de la robótica militar?

Así, en el momento en que se prepara *la automatización de la percepción,* la innovación de una visión artificial, la delegación a una máquina del análisis de la realidad objetiva, convendría volver sobre la naturaleza de la imagen virtual, imaginería sin soporte aparente, sin otra persistencia que la de la memoria visual mental o instrumental. En efecto, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audivisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imaginería virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva *industrialización de la visión,* la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese *desdoblamiento del punto de vista,* esa divi-

sión de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión.

Cuestiones que introducen, de hecho, la de la «inteligencia artificial», pues no podría haber *sistema experto,* ordenador de la quinta generación, sin capacidad de aprehensión, de percepción del entorno.

Separadas definitivamente de la observación directa o indirecta de las imágenes de síntesis realizadas *por la máquina para la máquina,* esas imágenes virtuales instrumentales, para nosotros serán el equivalente de lo que ya representan las figuraciones mentales de un interlocutor extraño... un enigma.

En efecto, sin salidas gráficas o videográficas, la prótesis de percepción automática funcionará como una especie de imaginario maquinismo del que esta vez estaremos totalmente excluidos.

¿Cómo, a partir de eso, rechazar el carácter *factual* de nuestras propias imágenes mentales, cuando debemos recurrir a ellas para adivinar, estimar aproximativamente, lo que percibe el aparato de ver?

De hecho, esta mutación próxima de la cámara de registro cinematográfico o videográfico en aparato de visión infográfico nos conduce a los debates sobre el carácter subjetivo u objetivo de la imaginería mental.

Progresivamente rechazadas en el dominio del idealismo o del subjetivismo, es decir, lo irracional, las imágenes mentales han escapado, como hemos visto, durante mucho tiempo a la consideración científica, y eso, en el preciso momento en que el vuelo de la fotografía y de la cinematografía llevaba a una proliferación sin precedentes de nuevas imágenes que entran en concurrencia con nuestra imaginería habitual. Es preciso esperar a la década de los 60 y a los trabajos sobre la opto-electrónica y la infografía, para que se produzca un interés, y de manera distinta, por la psicología de la percepción visual, especialmente en Estados Unidos.

En Francia, los trabajos sobre neurofisiología han llegado al punto de modificar el estatuto de la imaginería mental, y por ello J.-P. Changeux habla, en una obra reciente, no ya de imágenes, sino de *objetos mentales,* precisando incluso que ya no tardaremos en verlos aparecer en la pantalla. En dos siglos, el debate filosófico y científico también se ha desplazado de la cuestión de la *objetividad* de las imágenes mentales, a la cuestión de su *actualidad.* El problema ya no es, pues, el de las imágenes mentales de la conciencia, sino más bien el de las imágenes virtuales instrumentales de la ciencia y su carácter paradógicamente factual.

A mi entender, ése es uno de los aspectos más importantes del desarrollo de las nuevas técnicas de la imaginería numérica y de esa visión sintética que permite la óptica electrónica: la fusión/confusión relativista de lo factual (o si se prefiere de lo operacional) y de lo virtual; la preeminencia del «efecto de real» sobre el principio de realidad ya ampliamente contestado por otra parte, en especial en física.

¿Cómo no haber comprendido que el descubrimiento de la persistencia retiniana, que permite el desarrollo de la cronofotografía de Marey y de la cinematografía de los Lumière, nos hacía entrar en otro dominio de la persistencia mental de las imágenes?

¿Cómo admitir el carácter factual del fotograma y rechazar la realidad objetiva de la imagen virtual del espectador de cine? Esta persistencia visual que no sólo pertenece a la retina como se creía entonces, sino además a nuestro sistema nervioso de registro de las percepciones oculares. Mejor aún, ¿cómo aceptar el principio de la persistencia retiniana sin aceptar al mismo tiempo el papel de la memorización en la percepción inmediata?

De hecho, desde que se inventó la fotografía instantánea, que iba a permitir realizar películas cinematográficas, se planteaba el problema del carácter paradógicamente actual de la imaginería «virtual».

En toda *toma de vista* (mental o instrumental), al ser simultáneamente una *toma de tiempo,* por ínfima que sea, ese *tiempo de exposición* implica una memorización (consciente o no) según la velocidad de toma de vistas, de ahí la posibilidad reconocida de efectos subliminales desde que el fotograma o el videograma supera las 60 imágenes/segundo.

El problema de la objetivación de la imagen ya no se plantea, pues, propiamente con relación a cualquier *soporte-superficie* de papel o de celuloide, es decir, con relación a un espacio de referencia material, sino con relación al tiempo, a *ese tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver.*

Así, el acto de ver es un acto previo a la acción, una especie de preacción que los trabajos de Searle sobre «la intencionalidad» nos han explicado en parte. Si ver es prever, se comprende mejor por qué la previsión se ha convertido, desde hace poco, en una industria completa, con el objetivo de la simulación profesional, de la anticipación organizativa, hasta esta aparición de las «máquinas de visión» destinadas a ver, a prever, en nuestro lugar; máquinas de percepción sintética capaces de suplantarnos en ciertos dominios, en

ciertas operaciones ultrarrápidas en las que nuestras propias capacidades visuales son insuficientes debido a la limitación, ya no de la profundidad de campo de nuestro sistema ocular como ocurría con el telescopio, el microscopio, sino del hecho de la excesivamente débil *profundidad del tiempo* de nuestra perspectiva psicológica.

Si los físicos distinguen habitualmente dos aspectos de la energética: la energía potencial, en potencia, y la energía cinética, la que provoca el movimiento, puede que convenga, hoy, añadir una tercera: la *energía cinemática,* la que resulta del efecto del movimiento y de su mayor o menor rapidez, sobre las percepciones oculares, óptica y opto-electrónicas.

Recordemos por otra parte que nunca hay «vista fija» y que la fisiología de la mirada depende de los movimientos de los ojos, a la vez movimientos incesantes e inconscientes (motilidad) y movimientos constantes y conscientes (movilidad). Recordemos también que la ojeada más instintiva, menos controlada, es ante todo una especie de giro del propietario, un barrido completo del campo de visión que se consuma por la elección del objeto de la mirada.

Tal y como había comprendido Rudolf Arnheim, la visión viene de lejos, es una especie de *travelling,* una actividad perceptual que se inicia en el pasado para iluminar el presente, para *poner a punto* al objeto de nuestra percepción inmediata.

El espacio de la mirada no es, pues, un espacio newtoniano, un espacio absoluto, sino un espacio minskovskiano, un espacio relativo. Sólo hay, pues, la oscura claridad de las estrellas que viene del lejano pasado de la noche de los tiempos, la débil claridad, y es ella la que nos permite aprehender lo real, ver, comprender nuestro entorno actual, ya que ella misma proviene de una lejana memoria visual sin la cual no hay acto de mirada.

Después de las *imágenes de síntesis,* productos de una lógica infográfica, después del tratamiento de imágenes numéricas en la concepción asistida por ordenador, ha llegado el tiempo de la *visión sintética,* el tiempo de la automación de la percepción. ¿Cuáles serán los efectos, las consecuencias teóricas y prácticas de nuestra propia «visión del mundo», de esta actualización de la intuición de Paul Klee? La proliferación, desde hace al menos una decena de años, de las cámaras de vigilancia en los lugares públicos, no serviría de elemento de comparación con ese desdoblamiento del punto de vista. En efecto, si conocemos la retransmisión de la imaginería de las cámaras de vídeo de las agencias bancarias o de los supermercados, si adivinamos la presencia de los vigilantes, con la mirada clavada en los

monitores de control, con la *percepción asistida por ordenador,* la visiónica, es imposible estimar la configuración, adivinar la interpretación de esta visión sin mirada.

A menos de ser Lewis Carroll, se imagina con dificultad el punto de vista de un botón de chaleco o de un picaporte. A menos de ser Paul Klee, no se imagina cómodamente la contemplación sintética, el sueño en vigilia de una población de objetos que le miran a uno cara a cara...

Detrás de la pared no veo el cartel que hay pegado a ella; delante de la pared, el cartel se me impone, me percibe.

Esta inversión de la percepción, esta sugestión de la fotografía publicitaria, la encontramos a todas las escalas, en los paneles de la publicidad exterior tanto como en los diarios o revistas; ni una sola de sus representaciones escapa a ese carácter «sugestivo», que es la razón de ser de la publicidad.

La calidad gráfica o fotográfica de esta imagen, su *alta definición* como se dice, ya no son garantes de una estética de la precisión, de la nitidez fotográfica, sino únicamente la búsqueda de un relieve, de una tercera dimensión que sería la proyección misma del mensaje; de un mensaje publicitario que intenta alcanzar, a través de nuestras miradas, esa profundidad, ese espesor del sentido que tanto le falta. No nos ilusionemos, pues, con las proezas publicitarias de la fotografía. La imagen fática que se impone a la atención y obliga a mirar ya no es una imagen potente, sino un cliché que trata, a la manera del fotograma cinematográfico, de inscribirse en un desarrollo del tiempo a partir del cual la óptica y la cinemática se confunden.

Superficialmente, la fotografía publicitaria participa, por su propia resolución, de esta decadencia de lo *pleno* y lo *actual,* en un mundo de transparencia y de virtualidad donde la representación cede poco a poco sitio a una auténtica *presentación pública.* Inerte a pesar de algunos artificios anticuados, la fotografía de un anuncio ya no anuncia más que su declive ante los logros de una telepresencia en tiempo real de los objetos, así como el anuncio de la tele-compra. ¿Es que no se ven desfilar camiones en largas filas como otras tantas secuencias publicitarias automóviles, completando de manera irrisoria las secuencias audiovisuales habituales?

Garantía de utilidad pública debido a la excesivamente débil definición de la imagen del vídeo, aún capaz de impresionar a los lec-

tores, a los que pasan, la fotografía publicitaria verá probablemente esfumarse esta ventaja con la televisión de alta definición, la apertura de un escaparate cuya transparencia catódica reemplazará pronto a los efectos de transparencia del escaparate clásico. Lejos de mí, sin embargo, el negarle a la fotografía un valor estético, pero también existe una lógica, una logística de la imagen y de las eras de propagación que, como hemos visto, han marcado su historia.

De hecho, la era de la *lógica formal* de la imagen, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII.

La era de la *lógica dialéctica* es la de la fotografía, la cinematografía o, si se prefiere, la del fotograma, en el siglo XIX. La era de la *lógica paradójica* de la imagen es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía... como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública.

Pues, si conocemos bastante bien la *realidad* de la lógica formal de la representación pictórica tradicional y, en menor grado, la *actualidad* de la lógica dialéctica que preside la representación fotocinematográfica[1], por contra no valoramos más que muy torpemente las *virtualidades* de esta lógica paradójica del videograma, del holograma o de la imaginería numérica.

Esta es probablemente la razón del delirio de interpretación periodística que rodea todavía hoy a esas tecnologías, así como la de la proliferación y de la obsolescencia de los diferentes materiales informáticos y audiovisuales.

La paradoja lógica es en definitiva la de esta imagen en tiempo real que domina la cosa representada, ese tiempo que la lleva al espacio real. Esta virtualidad que domina la actualidad, que trastorna la misma noción de realidad. De ahí esta crisis de las representaciones públicas tradicionales (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) en favor de una presentación, de una *presencia paradójica,* telepresencia a distancia del objeto o del ser que suple su misma existencia, aquí y ahora.

De lo que resulta, en definitiva, «la alta definición», la alta reso-

---

[1] Por ejemplo, los dos libros de Gilles Deleuze: *L'imagemouvement,* París, Minuit, 1983 [hay trad. española: *La imagen-movimiento,* Barcelona, Paidós, 1984], y *L'image-temps,* París, Minuit, 1985 [hay trad. española; *La imagen-tiempo,* Barcelona, Paidós, 1986]. O también, más recientemente, J. M. Schaeffer, *L'image précaire,* París, Le Seuil, 1988.

lucion, ya no tanto de la imagen (fotográfica o televisual) como de la propia realidad.

Con la lógica paradójica, en efecto, la realidad de la presencia en *tiempo real* del objeto es la que queda definitivamente *resuelta,* mientras que en la era de la lógica dialéctica de la imagen precedente, sólo era la presencia en tiempo diferido, la presencia del pasado, la que impresionaba duraderamente las placas, las películas o los films, adquiriendo así la imagen paradójica un estatuto comparable al de la sorpresa, o más exactamente aún, al del «accidente de la transposición».

A la actualidad de la imagen del objeto captado por el objetivo del tomavistas, corresponde aquí la virtualidad de una presencia captada por un aparato de «vistas sorpresa» (sonidos) en tiempo real, que no sólo permite el tele-espectáculo de los objetos expuestos, sino la tele-acción, la tele-orden y la compra a domicilio.

Pero volvamos a la fotografía. Si el cliché fotográfico publicitario inicia con la imagen fática una inversión radical de las relaciones de dependencia entre lo que percibe y lo que se percibe, ilustrando de maravilla la frase de Paul Klee, *ahora los objetos me perciben,* es porque esa imagen ya no es exactamente una memoria corta, el recuerdo fotográfico de un pasado más o menos lejano, sino más bien una *voluntad,* la voluntad de encarar el porvenir y no solamente de representar el pasado; voluntad que el fotograma había comenzado a revelar a finales del siglo pasado, antes, bastante antes, de que el videograma lo realizara definitivamente.

Así, bastante más que la foto documental, la foto publicitaria habrá prefigurado la imagen fática audiovisual[2], imagen pública que hoy viene a suceder al antiguo espacio público donde se efectuaba la comunicación social, avenidas, plazas públicas, actualmente superadas por la pantalla, la publicidad electrónica, en espera de la aparición, mañana, de esas «máquinas de visión» capaces de ver, de percibir en lugar de nosotros.

Por otra parte, hace poco que ha aparecido, para medir la audiencia televisiva, un nuevo aparato, el MOTIVAC, especie de caja negra incorporada a los receptores, que no se contenta, como sus predecesores, con indicar el momento en que se enciende el televisor, sino que registra la presencia efectiva de personas delante de la pantalla... máquina de visión primaria, sin duda, pero que señala bas-

---

[2] Imagen fática: término empleado por Georges Roques en *Magritte et la publicité.*

tante bien la tendencia en cuestión de control mediamétrico, ante los recientes desmanes del *zapping* sobre la audiencia real de los anuncios publicitarios.

Efectivamente, a partir del momento en que el *espacio público* cede ante *la imagen pública,* es preciso percibir que la vigilancia y la iluminación se desplazan a su vez, de calles y avenidas, en dirección a ese *terminal de recepción de anuncios a domicilio* que suple a la Ciudad, con lo que la esfera privada continúa perdiendo su relativa autonomía.

La reciente instalación de televisores en las celdas de las cárceles, y no solamente en las salas comunes, debería de habernos alertado. En definitiva, aunque poco analizada, esta decisión representa una mutación característica de la evolución de las costumbres en cuestión de encarcelamientos. Desde Bentham, se había acostumbrado a identificar la prisión al panóptico, o dicho de otro modo, a esa vigilancia central donde los condenados se encuentran siempre observados, en el campo de visión de sus guardianes.

Además, los detenidos pueden *vigilar la actualidad,* observar los acontecimientos televisados, a menos que se invierta esa constante y los espectadores, prisioneros o no, al encender sus receptores, sean los que están en el campo de la televisión, un campo sobre el que evidentemente no tienen ningún poder de intervención...

«Vigilar y castigar» van a la par, escribía hace algún tiempo Michel Foucault. En esta ampliación imaginaria de los detenidos, ¿de qué castigo se trata, sino de un castigo publicitario por excelencia: *la codicia?* Así lo explicaba un preso interrogado sobre estos cambios: «La televisión hace la cárcel más dura. Se ve todo de lo que se carece, todo a lo que no se tiene derecho.» Esta nueva situación no concierne únicamente al encarcelamiento catódico, sino igualmente a la empresa, a la urbanización postindustrial.

De la ciudad, teatro de las actividades humanas, con su ágora, su plaza del mercado poblada de actores y espectadores *presentes,* de la CINECITTÀ a la TELECITTÀ poblada de telespectadores *ausentes,* sólo había que franquear un paso desde la lejana intervención de la ventana urbana, el *escaparate,* ese poner a los objetos y las personas detrás de un cristal; transparencia aumentada en el curso de los últimos decenios, que debía llevar, más allá de la óptica fotocinematográfica, a esta óptica electrónica de los medios de teletransmisión capaces de realizar, además de inmuebles-escaparate, ciudades, naciones-escaparate, megalopolis mediáticas que poseen el poder paradójico de *reunir a distancia* a los individuos, en torno a unos modelos de opinión o de comportamiento.

«Se puede convencer a las personas de lo que sea intensificando los detalles» —declaraba, recuérdese, Bradbury. Efectivamente, igual que mirones que no atienden más que a los detalles sugestivos, con la imagen pública ya no se explora la extensión, el espacio de la imagen, sino que ante todo el interés se centra en los detalles intensivos, en la intensidad del propio mensaje.

«Frente a lo que pasa en el cine» —decía Hitchcock—, «en la televisión no hay tiempo para el *suspense,* en ella sólo puede haber *sorpresa».* A eso mismo responde la lógica paradójica del videograma. Una lógica que privilegia el accidente, la sorpresa, en detrimento de la substancia duradera del mensaje, como aún era el caso ayer, en la era de esa lógica dialéctica del fotograma que valoraba, a la vez, la extensión de la duración y la extensión de la amplitud de las representaciones.

De ahí este súbito exceso de material de retransmisión instantánea, en la ciudad, la empresa, o entre los individuos. Esa televigilancia en tiempo real que atisba lo inesperado, lo imprevisto, lo que podría producirse inopinadamente, aquí o allá, un día u otro, en los bancos, los supermercados, los campos de deporte donde el arbitraje-vídeo desde hace poco empieza a imponerse al árbitro sobre el terreno.

Industrialización de la prevención, de la previsión, especie de anticipación pánica que compromete el porvenir y prolonga «la industrialización de la simulación»; simulación que concierne con mayor frecuencia a las averías probables del sistema en cuestión. Repitámoslo, ese desdoblamiento del control y de la vigilancia indica bastante bien la tendencia en cuestiones de representación pública; mutación que no sólo concierne a los dominios civiles y políticos, sino también a los militares y estratégicos de la Defensa.

Tomar medidas contra un adversario, a menudo es tomar contramedidas con respecto a sus amenazas. Al contrario que sucedía con las medidas defensivas, las fortificaciones visibles y ostensibles, las contramedidas son objeto del secreto, de la mayor disimulación posible. Así, la fuerza de las contramedidas concierne esencialmente a su aparente inexistencia.

La primera artimaña de guerra no es, pues, una estratagema más o menos ingeniosa, sino, en primer lugar, la abolición de la *apariencia de los hechos,* la continuación de lo que señalaba Kipling, al declarar: «La primera víctima de una guerra es la verdad.» Se trata menos

de hacer una maniobra innovadora, una táctica original, que de ocultar estratégicamente la información por un procedimiento de desinformación que es menos el trucaje, la mentira comprobada, que la abolición del mismo principio de la verdad. Si el relativismo moral ha podido, en todo tiempo, inquietar a la conciencia, es porque participaba de ese mismo fenómeno. Fenómeno de pura representación, ese relativismo está, en efecto, siempre en acción en la apariencia de los acontecimientos, de las cosas presentes, por el hecho mismo de la interpretación subjetiva necesaria para el conocimiento de las formas, de los objetos y las escenas de las que todos somos testigos.

Es aquí donde se juega a partir de ahora la «estrategia de la disuasión», la estrategia de los señuelos, de las contramedidas electrónicas y otras. La verdad ya no enmascarada, sino abolida, es la de la imagen real, la de *la imagen del espacio real del objeto,* del aparato observado, una imagen televisada «en directo» o, más exactamente, *en tiempo real.*

Lo que aquí es falso, no es precisamente el espacio de las cosas, sino el tiempo, el tiempo presente de los objetos militares que sirven, a fin de cuentas, para amenazar más que para combatir efectivamente.

En los tres tiempos, pasado, presente, futuro, de la acción decisiva, se sitúan subrepticiamente dos tiempos, el *tiempo real* y el *tiempo diferido.* El porvenir, pues, ha desaparecido, por una parte en la programación de los ordenadores y, por otra, en el falseamiento de ese tiempo pretendidamente «real» que contiene a la vez una parte del *presente* y una parte del *futuro inmediato.* En efecto, cuando se percibe, en el radar o vídeo, un ingenio que amenaza «en tiempo real», el presente mediatizado por la consola contiene ya el futuro de la llegada próxima del proyectil a su blanco.

Igualmente, la percepción en «tiempo diferido», el pasado de la representación, contiene una parte de ese presente mediático, de esa «tele-presencia» en tiempo real, el registro del «directo» que conserva como un eco la presencia real del acontecimiento.

La importancia de la noción de disuasión debe buscarse en ese aspecto: el aspecto de la abolición de la verdad de la guerra efectiva, para el solo provecho de la disuasión aterrorizante de las armas de destrucción masiva.

De hecho, la disuasión es una figura mayor de la desinformación o, más exactamente, según la terminología inglesa, de la *decepción.* Figura que la mayoría de los hombres políticos están de acuer-

do en considerar preferible a la verdad de la guerra real, el carácter *virtual* de la carrera de armamentos y de la militarización de la ciencia se percibe, a pesar de los despilfarros económicos, como «benéfica», en detrimento del carácter real de un enfrentamiento que llevaría al desastre inmediato.

Incluso si el sentido común reconoce lo bien fundado de la elección de la «no guerra nuclear», nada puede impedir señalar que la llamada disuasión no es la paz, sino una forma relativista de conflicto: *una transferencia de la guerra de lo actual a lo virtual,* una renuncia a la guerra de exterminio mundial cuyos medios organizados y perfeccionados sin cesar pervierten la economía política, implicando a nuestra sociedad en una desrealización generalizada que afecta a todos los aspectos de la vida civil.

Es, por otra parte, singularmente revelador señalar que el arma disuasiva por excelencia, el arma atómica, ha surgido a partir de los descubrimientos históricos de una física que se lo debe todo, o casi, al relativismo de Einstein. Aunque Albert Einstein no sea, claro, culpable del invento de la bomba, como estima la opinión pública, es por contra uno de los principales responsables de la generalización de la relatividad. El fin del carácter «absoluto» de las nociones clásicas de espacio y tiempo equivale científicamente, por una vez, a una misma *decepción,* en lo que concierne a la realidad de los hechos observados[3].

Acontecimiento capital y disimulado a los ojos del público que no dejará de tener consecuencias tanto sobre la estrategia como sobre la filosofía, la economía o las artes.

«Micro» o «macrofísico», el mundo contemporáneo ya no asegura, en la inmediata postguerra, la realidad de los hechos, la misma existencia de una verdad cualquiera. Después del declive de la verdad revelada, se producirá de pronto el de la verdad científica; y el existencialismo traducirá claramente ese desarrollo. Finalmente, el *equilibrio del terror* es esta misma indeterminación. La crisis del determinismo no afecta, pues, únicamente a la mecánica cuántica, también afecta a la economía política; de ello, ese delirio de interpretación entre el Este y el Oeste, ese gran juego de la disuasión, esos escenarios que pondrán en marcha los responsables de prospectiva del Pentágono, del Kremlin y de otras partes. «Es preferible propagar la desmesura que el incendio» —escribía hace tiempo He-

[3] Como indicaba Céline: «Para el instante sólo cuentan los hechos y no durante demasiado tiempo.»

ráclito. Aceptado por los protagonistas, el principio de la disuasión invertirá los términos: la extinción del incendio nuclear favorecerá el desarrollo exponencial de la desmesura científica y técnica. Desmesura que tendrá por fin confesado la elevación constante de los riesgos del enfrentamiento bajo el virtuoso pretexto de impedirlo, de prohibirlo para siempre.

Ante el discreto descrédito del espacio territorial, consecutivo a la conquista del espacio circum-terrestre, geoestrategia y geopolítica estarán concertadas en el artificio de un régimen de temporalidad falsa, donde lo VERDADERO y lo FALSO dejarán de tener curso, y lo actual y lo virtual ocuparán progresivamente su puesto, para gran perjuicio de la esfera económica mundial, como por otra parte lo ha mostrado perfectamente, en 1987, el crack informático de Wall Street.

Disimulando el porvenir en la ultra-corta duración de un directo telemático, el *tiempo intensivo* reemplazará entonces a ese *tiempo extensivo* donde el futuro todavía se disponía según la larga duración de las semanas, de los meses, de los años por venir. El duelo inmemorial del arma y la coraza, del ataque y contraataque, perderá entonces su actualidad, y ambas cosas quedarían confundidas en un nuevo «mixto tecnológico», objeto paradójico en el que sus cebos, las contra-medidas, no dejarán de desarrollarse, adquiriendo pronto un carácter preponderantemente defensivo, con lo que la imagen se convierte en una munición más efectiva que lo que se suponía debía de representar.

Ante esta fusión del objeto y de su imagen equivalente, esta confusión de la presentación y de la representación televisada, los procedimientos de decepción en tiempo real lo llevarán a los sistemas de armas de disuasión clásica. El conflicto de interpretación de la realidad misma de la disuasión entre el Este y el Oeste cambiará poco a poco de naturaleza con las premisas del desarme atómico.

La cuestión tradicional, *¿Disuadir o defenderse?* ¿se sustituirá entonces por la alternativa: *disuasión* por la ostentación de un armamento apocalíptico? ¿o *defensa* por la incertidumbre acerca de la realidad sobre la misma credibilidad de los medios puestos en marcha? Tal es, por ejemplo, esa famosa «Iniciativa de Defensa Estratégica» norteamericana cuya verosimilitud nunca está absolutamente asegurada.

Recordemos que existen, en efecto, tres tipos principales de armas: las armas con aplicación, las armas con función y las armas ve-

leidosas; estas últimas prefiguran los señuelos, las contramedidas previamente evocadas.

De hecho, si la disuasión nuclear de la primera generación ha llevado a la creciente complejidad de los sistemas de armamento (alcance, precisión, miniaturización de las cargas, inteligencia...), esta complejidad por sí misma, aunque indirectamente, ha llevado a aumentar la complejidad de los señuelos y de otras contramedidas, de ahí la importancia de la rápida distinción de los blancos, no sólo entre misiles verdaderos y falsos, sino entre verdaderos y falsos *registros del radar,* verosímiles o inverosímiles «imágenes» acústicas, ópticas o térmicas...

Así, en la era de la «simulación generalizada» de las misiones militares (terrestres, navales o aéreas) entramos plenamente en la edad de un *disimulo integral.* Guerra de imágenes y de sonidos que tiende a suplantar a la de los proyectiles del arsenal de la disuasión atómica.

Si la raíz latina de la palabra *secreto* significa apartar, poner aparte del entendimiento, hoy este «apartamiento» es menos el de la distancia en el espacio que el de la distancia-tiempo. Engañar sobre la duración, hacer secreta la imagen de la trayectoria, se ha hecho más útil que camuflar los vectores de lanzamiento de explosivos (aviones, cohetes...), de ahí la emergencia de una nueva disciplina balística, la *trayectología.*

Confundir al adversario sobre la virtualidad del paso del ingenio, la credibilidad misma de su presencia, se ha convertido en algo más necesario que engañar sobre la realidad de su existencia. De ahí esa generación espontánea de armas STEALTH, armas «discretas», vehículos «furtivos», indetectables o casi...

A partir de eso, entramos en una tercera edad del armamento. Después de la prehistórica de las armas «con aplicación» y la histórica de las armas «con función», penetramos en la era post-histórica del arsenal de las *armas veleidosas y aleatorias,* esas armas discretas que no actúan más que por apartamiento definitivo de lo real y lo figurado. Mentira objetiva, objeto virtual no identificado, pueden ser también vectores de envío clásicos, vueltos indetectables por su forma, su baño parásito; proyectiles de *energía cinética* (KKV) que utilizan su velocidad impacto o, mejor aún, esos *armamentos de energía cinemática* que son los señuelos electrónicos, las «imágenes proyectiles», municiones de un nuevo género que fascinan y engañan peligrosamente al adversario, a la espera probable de esas *armas de radiación,* que viajen a la misma velocidad que la luz.

Material de decepción, arsenal de la disimulación que supera con mucho al de la disuasión que, al no ser efectiva más que gracias a la información, a la divulgación de los logros destructivos, es un sistema de armamento desconocido que no arriesga nada al disuadir al adversario/aliado con un juego estratégico que necesita del anuncio, de la publicidad de los medios; de ahí la utilidad de la exhibición militar y de esos famosos «satélites espías» garantes del equilibrio disuasivo.

«Si quisiera resumir en una frase la discusión actual sobre los misiles de precisión y las armas de saturación» —explicaba un antiguo subsecretario de Estado norteamericano, W. J. Perry—, «diría: desde el momento en que se puede ver un blanco, puede esperarse destruirlo».

Esta cita traiciona la nueva situación y explica, en parte, los motivos del desarme en curso. En efecto, si *lo que se percibe ya está perdido,* es preciso invertir para disimular lo que antes se invertía para tener potencia destructiva; la investigación y el desarrollo de señuelos ocupa, pues, en la empresa militar-industrial un lugar preponderante, sin duda, pero un lugar en sí mismo *discreto,* por lo que la censura sobre esas «técnicas de decepción» supera con mucho al secreto militar que ayer rodeó el invento de la bomba atómica.

La inversión de la estrategia de la disuasión es manifiesta: al contrario de los armamentos que deben ser conocidos para ser realmente disuasivos, los equipamientos «furtivos» sólo funcionan por la ocultación de su existencia; inversión que introduce un inquietante enigma en la estrategia Este/Oeste y pone en cuestión el mismo principio de la disuación nuclear en favor de una «iniciativa de defensa estratégica» que reposa menos, como ha pretendido el presidente Reagan, en el despliegue en el espacio de nuevos armamentos, que en el principio de indeterminación, de lo desconocido de un sistema de armas relativista cuya credibilidad no está asegurada más que por la visibilidad.

Ahora se comprende mejor la importancia decisiva de esta nueva «logística de la percepción» y el secreto que la continúa rodeándola[4]. Guerra de imágenes y de sonidos que suple la de los objetos y las cosas, donde, para ganar, basta con no perderse de vista. Volun-

[4] Paul Virilio, «Logistique de la perception», Guerre et cinéma I, *Cahiers du cinéma,* 1984.

tad de verlo todo, de saberlo todo, en cada instante, en cada lugar; voluntad de iluminación generalizada, es otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría para siempre la sorpresa, el accidente, la irrupción de lo intempestivo.

Así, al lado de la innovación industrial de las «armas de repetición», después de las armas automáticas, también existe la innovación de esas *imágenes de repetición* de las que el fotograma fue la ocasión. Como la señal de vídeo completó posteriormente la señal de radio, el videograma vendrá a su vez a prolongar esta voluntad de clarividencia, aportando, por añadidura, la posibilidad de una televigilancia recíproca en tiempo real, y esto tanto de día como de noche. El último estadio de esta estrategia será asegurado finalmente por la *máquina de visión* (el perceptron), que utiliza la imagen de síntesis, el reconocimiento automático de las formas, y no sólo el de los contornos, de las siluetas, como si la cronología del invento del cinematógrafo se repitiera especularmente, la era de la linterna mágica cediera de nuevo ante de la cámara, a la espera de la holografía numérica...

Ante tal desvergüenza de la representación, las cuestiones filosóficas de lo verosimil y de lo inverosímil llevan a las de verdadero, a las de falso. El desplazamiento del centro de interés de la cosa a su imagen y, sobre todo, del espacio al tiempo y al instante, ¿lleva a sustituir la alternativa categórica real o figurada, por la más relativista: *actual o virtual?*

A menos... a menos que asistamos a la emergencia de un mixto, fusión/confusión de los dos términos, acontecimiento paradójico de una realidad unisexuada, más allá del bien y del mal, que esta vez se aplica a las categorías que se han hecho críticas del espacio y del tiempo, de sus dimensiones relativas, tal y como lo sugieren ya numerosos descubrimientos en los dominios de la no separabilidad cuántica y de la supraconductividad.

Observemos los recientes desarrollos de esta «estrategia de la decepción»: en la actualidad, cuando los estados mayores hablan del «entorno electrónico» y de las necesidades de una nueva meteorología para conocer la situación exacta de las contramedidas por encima del territorio enemigo, traducen claramente la mutación de la noción misma de entorno, así como de la realidad de los acontecimientos que se desarrollan en él.

El carácter de incertidumbre y de rápida evolución de los fenómenos atmosféricos se dobla aquí con esas mismas características, pero en lo que concierne, en esta ocasión, al estado de las cosas elec-

tromagnéticas, a esas contramedidas que permiten defender un territorio.

En efecto, si como pretende el almirante Gorchkov: «El vencedor de la próxima guerra será el que haya sabido explotar mejor el espectro electromagnético», es preciso considerar desde ahora que el entorno real de la acción militar ya no es un entorno tangible, óptico y acústico, sino el entorno electro-óptico, y que ciertas operaciones se realizan ya, según la jerga militar, *más allá del alcance óptico* (APO) gracias a la visión radioeléctrica en tiempo real.

Para captar bien esta transmutación del campo de acción, es preciso volver una vez más sobre el principio de iluminación relativista. Si las categorías del espacio y el tiempo se han vuelto relativas (críticas), es porque el carácter absoluto se ha desplazado de la materia a la luz, y sobre todo a su velocidad límite. Así, lo que sirve para ver, para oír, para medir y, por tanto, para concebir la realidad, es menos la luz que su celeridad. De ahí que la velocidad sirva menos para desplazarse que para ver, para concebir con mayor o menor claridad.

La frecuencia tiempo de la luz se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la *frecuencia espacio de la materia,* de ahí la posibilidad inaudita de esos trucajes en tiempo real, esos señuelos que afectan menos a la naturaleza del objeto (del misil, por ejemplo) que a la imagen de su presencia, en el instante infinitesimal donde virtual y actual se confunden para el detector u observador humano.

Así esos *señuelos por efectos centroides* cuyo principio consiste, en primer lugar, en superponer a la imagen-radar que «ve» el misil, una imagen creada con todas las piezas del señuelo, imagen más atractiva que la real del blanco captado, pero igual de perfectamente creíble para el misil enemigo. Cuando tiene éxito esta primera fase de la decepción, la autodirección del misil se centra en el baricentro del conjunto, «imagen-señuelo», «imagen-edificio»; entonces ya sólo queda llevar al misil engañado más allá del navío. Y todo esto se desarrolla en fracciones de segundo. Como indicaba hace poco Henri Martre, el responsable de la Aeroespacial: «La evolución de los componentes y la miniaturización van a condicionar el material de mañana. La electrónica es lo que podrá destruir la fiabilidad de un arma.»

Por tanto, después de la desintegración nuclear del *espacio de la materia,* que lleva al empleo de una estrategia de la disuasión planetaria, ha llegado por fin la desintegración del *tiempo de la luz,* que im-

plicará, muy probablemente, una nueva mutación del juego de la guerra, donde la decepción se impondrá sobre la disuasión.

Al tiempo «extensivo», que intentaba profundizar el carácter de lo infinitamente grande del tiempo, sucede hoy un tiempo «intensivo» que profundiza lo infinitamente pequeño de la duración, un tiempo microscópico, última figura de una eternidad recuperada más allá de lo imaginario de la eternidad extensiva de los siglos pasados[5].

Eternidad intensiva, donde la instantaneidad que posibilitan las últimas tecnologías contendrá el equivalente de lo que contiene lo infinitamente pequeño del espacio de la materia. Centro del tiempo, átomo temporal situado en cada instante presente, punto de percepción infinitesimal donde la extensión y duración se conciben de modo diferente, esta *diferencia relativista* reconstituye una nueva generación de lo real, una realidad degenerada donde la velocidad se impone sobre el tiempo, sobre el espacio, como la luz se impone ya sobre la materia o la energía sobre lo inanimado.

En efecto, si todo lo que aparece a la luz *aparece a su velocidad,* constante universal, si la velocidad ya no sirve, como se creía hasta entonces, en el desplazamiento, el transporte, si la velocidad sirve ante todo *para ver,* para concebir la realidad de los hechos, es absolutamente preciso «sacar a la luz» la duración y la extensión; todas las duraciones, de las mas ínfimas a las más desmesuradas, contribuyen entonces a revelar la intimidad de la imagen y de su objeto, del espacio y de las representaciones del tiempo, como propone actualmente la física al triplicar la noción hasta entonces binaria del *intervalo:* intervalo del tipo «espacio» (signo negativo), intervalo del tipo «tiempo» (signo positivo), son los conocidos; lo que es nuevo es el *intervalo del tipo «luz»* (signo neutro). La pantalla de televisión directa o el monitor infográfico ilustran perfectamente ese tercer tipo de intervalo[6].

Así, dado que la frecuencia tiempo de la luz se ha convertido en el factor determinante de la percepción relativista de los fenómenos y, por tanto, del *principio de realidad,* la máquina de visión es un «apa-

---

[5] Ver al respecto, Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'eternité,* París, Fayard, 1988.

[6] Gilles Cohen-Tanudji y Michel Spiro, *La matière-espace-temps,* París, Fayard, 1986, págs. 115-117.

rato de velocidad absoluta» que pone en cuestión las nociones tradicionales de la óptica geométrica, las observables y las no observables. Efectivamente, si la foto-cinematografía se inscribe todavía en el tiempo extensivo y favorece con el *suspense* la espera y la atención, la vídeo-infografía en tiempo real se inscribe desde ahora en el tiempo intensivo y favorece, con la *sorpresa*, lo inesperado y la no atención.

La ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima «máquina de visión», y la producción de una *visión sin mirada* ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: *la industrialización de la no mirada.*

De hecho, si el ver y el no-ver siempre han estado en una relación de reciprocidad, con sombra y luz combinándose en la óptica *pasiva* de las lentes de los objetivos foto-cinemagráficos, con la óptica *activa* de la vídeo-infografía, las nociones de ensombrecimiento y de iluminación cambian de naturaleza, en favor de una mayor o menor *intensificación de la luz;* intensificación que no es sino la aceleración negativa o positiva de los fotones. El rastro del paso de estos últimos por el objetivo está en sí misma acoplada a la mayor o menor rapidez de los cálculos necesarios para la numerización de la imagen; por lo que el ordenador del PERCEPTRON funciona a la manera de una especie de CÓRTEX OCCIPITAL ELECTRÓNICO.

No olvidemos, sin embargo, que «la imagen» aquí ya no es más que una palabra inútil, puesto que la interpretación del aparato no tiene nada que ver (¡hay que decirlo!) con la visión habitual. La imagen electro-óptica no es, para el ordenador, más que una serie de impulsos codificados, de los que ni siquiera podemos imaginar la configuración puesto que, justamente, en esta «automación de la percepción», *ya no está asegurada a la imagen de retorno.*

Señalaremos, con todo, que la visión ocular no es en sí misma más que una serie de impulsos luminosos y nerviosos que nuestro cerebro descodifica rápidamente (20 milisegundos por imagen), por lo que la cuestión de «la energía de la observación» de los fenómenos todavía sigue hoy sin respuesta a pesar de los progresos de nuestros conocimientos en cuestión de ceguera psíquica o fisiológica.

¿Velocidad de la luz o luz de la velocidad? —la cuestión permanece inalterable, a pesar de la posibilidad ya evocada de una tercera forma de energía: la energía cinemática, *energía-en-imágenes,* fusión de la óptica ondulatoria y de la cinemática relativista, que ocuparía

un lugar al lado de las dos formas oficialmente reconocidas, la energía potencial (en potencia) y la energía cinética (en acto), por lo que la energía «en imágenes» ilumina el sentido de un término científico controvertido, el de la energía observada.

¿Energía observada o energía de la observación? —cuestión a la espera, que pronto debería ser de actualidad, con la aparición de numerosas prótesis de la percepción asistida por ordenador, de las cuales el PERCEPTRON será la consecuencia lógica; de una lógica paradójica, dado que esta «percepción objetiva» estará prohibida para nosotros de modo absoluto.

En efecto, ante esta última automación, las categorías habituales de la realidad energética no bastan: si el tiempo real se impone sobre el espacio real, si la imagen se impone sobre el objeto, es decir, el estar presente, si lo virtual se impone sobre lo actual, es preciso tratar de analizar las recaídas de esta lógica del tiempo «intensivo» sobre las distintas representaciones físicas. Allí donde la era del tiempo «extensivo» justificaba aún una lógica dialéctica *distinguiendo claramente lo potencial de lo actual,* la era del tiempo intensivo exige una mejor resolución del principio de realidad donde la noción de virtualidad sería revisada y corregida en sí misma.

De ahí nuestra proposición a aceptar la paradoja lógica de una auténtica «energía de la observación», de la cual la teoría de la relatividad ofrecería la posibilidad al instalar la velocidad de la luz como nuevo *absoluto,* introduciendo asimismo un tercer tipo de intervalo, el intervalo del tipo luz, al lado de los intervalos clásicos de espacio y de tiempo. De hecho, si el trayecto de la luz es absoluto, como lo indica su signo neutro, es porque el principio de la *conmutación* instantánea de la emisión/recepción ha suplantado ya al de la *comunicación* que todavía necesitaba una cierta demora.

Así, el tener en cuenta el tercer tipo energético contribuiría a modificar la propia definición de lo real y de lo figurado, dado que la cuestión de la REALIDAD se convertiría entonces en la de TRAYECTO del intervalo de luz, y ya nunca más en la del OBJETO ni en la de los intervalos de espacio y de tiempo.

Superación intempestiva de la «objetividad», después del ser del sujeto y el ser del objeto, el intervalo del género luminoso sacaría a la luz *el ser del trayecto.* Y este último definiría la apariencia o, más exactamente, la *trans-parencia* de lo que es, por lo que la cuestión filosófica ya no sería: «¿A qué *distancia* de espacio y de tiempo se encuentra la realidad observada?», sino que esta vez sería: «¿A qué *potencia,* o dicho de otro modo, a qué velocidad, se encuentra el objeto percibido?»

El intervalo del tercer tipo introduce, pues, necesariamente a la energía del tercer tipo: la energía de la óptica cinemática de la realtividad. Así, si la velocidad-límite de la luz es el absoluto que sucede a los del tiempo y el espacio newtonianos relativizados, *el trayecto se adelanta al objeto.* ¿Cómo, a partir de esto, situar lo «real» o lo «figurado» sino por medio de un «espaciamiento» que se confunde con una «clarificación»? Por lo que la separación espacio-temporal no es, para el observador atento, más que una figura particular de la luz, o con mayor precisión: de la luz de la velocidad.

En efecto, si la velocidad ya no es un fenómeno, sino más bien *la relación entre fenómenos* (la propia relatividad), la cuestión evocada de la distancia de observación de los fenómenos se resume en la cuestión de la potencia de percepción (mental o instrumental). De ahí la urgencia en estimar las señales luminosas de la realidad perceptiva como intensidad, es decir, como «velocidad», más que como «luz y sombras», como reflejo y otras denominaciones ya caducas.

Cuando los físicos hablan aún de *la energía observada,* se trata por tanto de un malentendido, de un contrasentido que afecta a la propia experiencia científica, puesto que es menos la luz que la velocidad lo que sirve para ver, para medir y, por tanto, para concebir la realidad.

Hace ya algún tiempo, la revista *Raison présente* preguntaba: «¿La física contemporánea anula lo real?» ¿Anularlo? ¡Seguro que no! Resolverlo, sin duda, pero en el sentido en que se habla hoy de una mejor «resolución de imagen». En efecto, después de Einstein, Niels Bohr y algunos otros, ¡la resolución temporal y espacial de lo real está en curso de realización acelerada!

Recordemos aquí que no habría habido relatividad sin la óptica relativista (la óptica ondulatoria) del observador, lo que por otra parte llevará a Einstein a considerar la posibilidad de titular su teoría: *teoría del punto de vista;* ese «punto de vista» que se confunde necesariamente con la fusión relativista de la óptica y de la cinemática, otra denominación de esa «energía del tercer tipo» que propongo añadir a las otras dos.

De hecho, si toda imagen (visual, sonora) es la manifestación de una energía, de una potencia desconocida, el descubrimiento de la persistencia retiniana sería mucho más que la percepción de un *retraso* (la huella de la imagen en la retina), es el descubrimiento de una *detención-de-la-imagen,* lo que nos habla del desencadenamiento, de ese «tiempo que no se detiene» de Rodin, es decir, del tiempo in-

tensivo de la clarividencia humana. En efecto, si hay un momento dado de la mirada, una fijación, es que existe una energética de la óptica, no siendo esta «energética cinematográfica» en definitiva más que la manifestación de una tercera forma de potencia, sin la cual la distancia y el relieve no existirían aparentemente, puesto que esta misma «distancia» no sabría existir sin el «retraso», no apareciendo así el distanciamiento más que gracias a la iluminación de la percepción, del modo en que lo estimaban, a su manera, los antiguos[7].

Pero para terminar volvamos a la crisis de la fe perceptiva, a esa automación de la percepción que amenaza el entendimiento. Aparte de su óptica videográfica, la máquina de visión utiliza también la numeración de la imagen para facilitar el reconocimiento de las formas. Señalemos, sin embargo, que *la imagen de síntesis,* como su propio nombre indica, en realidad no es más que una «imagen estadística» que sólo surgió gracias a los rápidos cálculos de los PIXEL, que componen el código de representación numérica —de ahí la necesidad, para descodificar uno solo de esos PIXEL, de analizar a los que le preceden y a los que le siguen inmediatamente—, y la crítica habitual del pensamiento estadístico generador de *ilusiones racionales* se refiere, por tanto, necesariamente a lo que se podría llamar aquí el pensamiento visual del ordenador; la *óptica numérica* ya no es, pues, nada más que una óptica estadística capaz de generar una serie de ilusiones visuales, «ilusiones racionales», que afectan también al entendimiento y no sólo al razonamiento.

Arte de informar sobre las tendencias objetivas ayer, arte de la persuasión desde hace poco, la ciencia estadística, al adquirir *una óptica en circuito cerrado,* se arriesga a que se vean reforzados considerablemente, con sus capacidades para discernir, su poder, su potencia para convencer.

Aportando a quienes la utilizan, no sólo una información «objetiva» sobre los acontecimientos propuestos, sino una interpretación óptica «subjetiva» de los fenómenos observados, la máquina de visión se arriesga mucho a contribuir a un desdoblamiento del principio de realidad, y por tanto la imagen sintética ya no tiene nada en común con la práctica de las encuestas estadísticas habituales. ¿No

[7] A este respecto, la obra de Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité,* París, Le Seuil, Collection des travaux, 1988.

se habla ya de *experiencias numéricas* capaces de suplir a las clásicas «experiencias del pensamiento»? ¿No se habla también de una *realidad artificial* de la simulación numérica opuesta a la «realidad natural» de la experiencia clásica?

«La embriaguez es un número» —escribía hace tiempo Charles Baudelaire. De hecho, la óptica numérica es una figura racional de la embriaguez, de la embriaguez estadística, es decir, un problema de la percepcion que afecta tanto a lo real como a lo figurado. Como si nuestra sociedad se hundiera en la noche de una ceguera voluntaria, con su voluntad de potencia numérica terminando por infectar el horizonte del ver y del saber.

Modo de representación de un pensamiento estadístico mayoritario hoy, gracias a los bancos de datos, la imaginería de síntesis debería contribuir pronto al desarrollo de un último modo de razonamiento.

No olvidemos que el PERCEPTRON se pone en funcionamiento para favorecer la emergencia de «sistemas expertos» de la quinta generación, o dicho de otro modo, de una *inteligencia artificial* que ya sólo se puede enriquecer por la adquisición de órganos de percepción...

A modo de conclusión, una fábula basada en un invento totalmente real: la *estilográfica calculadora*. La utilización es simple: basta con escribir la operación sobre el papel, como se haría para calcular. Cuando esta inscripción queda planteada, en la pequeña pantalla incorporada a la estilográfica se escribe el resultado. ¿Magia? En absoluto. Durante la escritura, un sistema óptico *ha leído* las cifras trazadas y la electrónica ha realizado la operación. A partir de eso, la fábula de mi estilográfica, ciega en este caso, que va a escribir para ti, lector, las últimas líneas de este libro. Imagina por un instante que tomo prestada de la técnica, para escribir la obra, el próximo aparato para escribir: *la estilográfica lectora*. ¿Qué te parece que se escribiría en la pantalla, insultos o felicitaciones? Pero, ¿se ha visto alguna vez a un escritor que escriba para su estilográfica...?

Índice