

# *La era de la imagen electrónica\**

JOSÉ LUIS BREA

*Universidad Carlos III*

## I. LA ERA DE LA IMAGEN DEL MUNDO: MERCANCÍA Y PHANTASMA

IMAGINAD UN MUNDO superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones, lanzadas en todas las direcciones, un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro, superponiéndose ininterrumpidamente, amontonándose hasta lo imposible. Un mundo poblado de infinitos conos escópicos, que salen de cada lugar y se dirigen hacia cualquier otro, en cualquier dirección, como si en todas ellas presumieran que puede haber un captor, un –digamos– «espectador», un *operador de recepción* (una pantalla) que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el testimonio que ella o ellas infinitas tiene o tienen que decir.

Este sería el mundo de las mercancías desvanecidas, tal vez. El mundo de las últimas cosas, ahora convertidas en imagen. Acaso ese mundo de fantasmagoría, de espectáculo, que predecía Guy Debord como culminación de la apropiación capitalista del mundo –al transfigurarse todo lo existente en la forma fetichizada de las mercancías, y cuando ellas llegaran a tal grado de acumulación que, devenidas imagen, saturarían cada rincón completo del mundo habitado. Quizás para entonces, y en efecto, necesitarían tal vez haberse adelgazado hasta su anorexia inmaterial, haberse hecho tan infradelgadas como para poder caber en un escenario totalmente saturado, en el que la oferta ha crecido tanto (la oferta de operadores de seducción, de «objetos» que se anuncian con capacidad de responder a nuestra ilimitada demanda de deseo) que su multiplicación ocupa la totalidad de «lugar» del mundo.

*La era de la imagen del mundo* sería, en esta acepción singular, aquella en que el sistema de respuesta construido por los hombres a su desmedido poten-

\* Conferencia pronunciada en La LABORal. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón) en marzo de 2007.

cial de fantasear ha generado un sistema-red tan recargado de posibilidades, de «oferta» –eso que llamamos «mercado»– que su circunscripción no cabría en el propio espacio de sus objetos –de no adelgazarse tan rotundamente como lo hace «en las imágenes», en el orden de lo especular puro, de la mera fantasía, de las proyecciones del deseo sobre la secuencia interminable de sus objetos indefinibles.

Lo que tal vez no sospechaba Debord es que en ese adelgazamiento que él llegó a pronosticar (digamos, el devenir imagen del sistema-capital, por el propio proceso de acumulación-saturación-transfiguración del mundo a la forma de la mercancía) se habría de cumplir además un desvío, una deriva crucial –para el propio sistema del Capitalismo contemporáneo.

Digamos: que en él la cuestión no sería ya la de que las imágenes fueran los emisarios o mediadores de algunos entes *otros* (el sistema de los objetos en cuanto que llevados a la forma valor, en cuanto que transfigurados en mercancía), entes otros a los que ellas sustituirían. Sino que ellas mismas alcanzarían autonomía: serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos sino acaso de sí mismas. Ellas mismas serían los «productos» negociados, las «mercancías de nuestro tiempo» como no hace tanto advertía también Jameson. Para entonces, el deseo no recorrería tránsito alguno desde el fantasma –o la forma del deseo– al objeto tocado por el Capital, a la mercancía. Sino que habitaría de lleno este sistema fosfénico y puramente etéreo –de las imágenes circulando. Desde, por y para el deseo, en estado puro.

La era de la imagen del mundo, si ese enunciado hablara del nuestro, no dice otra cosa que el tiempo en el que la mercancía ha dejado atrás cualquier requerimiento de materialidad, de cristalización de objeto. Anuncia un tiempo –quizás ya el nuestro– en el que el deseo circula desde la producción de la fantasía –promovida por el deseo en su tenor ilimitado y cristalizada en fantasmagoría mercantilizable–, hasta el mismo consumo de la fantasía –cristalizada igualmente en fantasmagoría mercantilizada, en *imaginario* construido.

La sociedad del espectáculo generalizado que ya habitamos es aquella en que el mercado ha evacuado prácticamente todo requerimiento de materialidad. Es el escenario de la *inmaterialidad absoluta*, de lo psíquico en estado puro –el escenario de la *hipótesis matrix*. Es el tiempo de la absoluta saturación de lo que hay (el mundo, *lo que acaece*, habría dicho Wittgenstein) por el más febril enjambriamiento imaginable... de un tsunami incontenible... de imágenes, precisamente. Imágenes que se proyectan en todas direcciones, en el seno de una economía que entonces se ha vuelto de ellas mismas, del imaginario, «del fantasma».

Pero quedémonos por ahora con esta idea: que tal vez el mundo se ha ido sobrecargando tan abundantemente –por nuestra obra, por nuestro febril trabajo– de los rastros y proyecciones del deseo –que no le ha quedado a los objetos

que pretendieran satisfacerlo otra alternativa que adelgazarse, hasta hacerse de la calidad *infraleve* del fantasma, de la materia intangible de los sueños, hasta devenir él mismo total y exclusivamente *imagen...*

## II. HIPER O INVISIBILIDAD: LA ESCASEZ PROGRAMADA DE LAS IMÁGENES (ECONOMÍAS DE ESCASEZ VS. ECONOMÍAS DE ABUNDANCIA)

Admitamos entonces que no sea mala cosa situar la proliferación contemporánea de las imágenes bajo esta rúbrica fundamental del *deseo* –y por ende del *phantasma* que le da *figuras*.

Reconocer, digamos, que su expansión (la del registro de los imaginarios públicos) tiene lugar mediada por una transformación fundamental del sistema-Capital que sitúa su febril circulación en el centro de lo que podríamos llamar una (la) *nueva economía* –acaso un «nuevo espíritu del capitalismo» para decirlo con Boltanski y Chapiello.

Sería sin embargo engañoso pensar que esa inflación vertiginosa presupone su deslizamiento automático a las formas que en ella, en esa nueva economía, llegarán a ser las características: las propias de las *economías de la abundancia*. A fecha de hoy podría decirse que, al contrario, la organización capitalista del sistema de las imágenes presiona para mantener la regulación de la forma valor en él bajo, todavía, una lógica de la escasez, y ello pese a que esté entre las características inherentes a la naturaleza de las imágenes electrónicas su reproductibilidad ilimitada. Las imágenes son, sin embargo y aún, tratadas como si pervivieran en los mundos de los bienes *fungibles* y *limitados*: tanto más valen –dice la vieja lógica– cuanto menos de ellas haya en el mundo (y la tarea del capital al respecto es asegurar mientras pueda esta percepción falsificatoria de que, también en cuanto a las imágenes, de ellas *todavía tenemos escasez*).

Creo que está fuera de duda cuál es el procedimiento mediante el que este escamoteo falaz –de un incuestionable alcance político– se produce: la regulación que se efectúa tiene su clave en el respaldo y mantenimiento de un orden jurídico (que se refiere a los derechos «individuales» de la propiedad sobre las imágenes) que responde justamente a la naturaleza presuntamente limitada y escasa del bien –y a tenor de ello a la defensa de los intereses privados de su propiedad que, supuestamente, se verían perjudicados por la lógica de la reproducción infinita, tal y como su forma tecnologizada permite y hace ya por entero posible. Sé que esta es una cuestión crucial, y habré de retomarla más adelante. Pero me gustaría ahora dejar insinuado un corolario que se sigue de ello, por si alguien quiere que lo recuperemos en el debate. La idea sería la siguiente: Que a tenor de lo que vengo sugiriendo va a ser precisamente el *modo* «*arte*» el tipo paradigmático (y la figura de legitimación) de esta hiperregulación de

la producción de las imágenes para mantenerlas supeditadas a un *régimen de escasez*, de una *economía de escasez*. Como digo dejo este apunte para el debate, y ya irán viendo que intentaré añadirle en el curso de mi reflexión una serie de materiales reflexivos que creo serán relevantes para esa discusión.

Volviendo entonces a mi reflexión sobre este nueva economía de lo escópico: sería engañoso pensar que el régimen bajo el que sus dinámicas se organizarían podría ser uno de «hipervisibilidad», de transparencia total, digamos. Al contrario, resulta esencial para el mantenimiento de la dinámica capitalista sobre el registro de las imágenes poder efectuar sobre él una tensión simultánea de invisibilización, impidiendo que todo *sea* o pueda ser *visto* desde todo lugar. Para lograrlo, el capital mantiene el sistema de las imágenes en el modo de lo *semimostrado*, de lo *no siempre y nunca totalmente accesible* –para asegurarse en ello el poder de arbitrar y decidir qué accede o no a la visibilidad, cómo y sobre qué (y sobre qué no) se proyecta el ojo *panóptico* de la época.

Es entonces la lógica del poder propia de las sociedades de control la que –disponiendo sus *aparatos de vigilancia* sobre este régimen epocal y *técnico*– establece una regulación interesada sobre ese escenario de la total transparencia, para preservarse posiciones de dominio en cuanto a los *actos de ver* (por ejemplo, el del *ver sin ser visto* o el del *regular lo que puede llegar a serlo*).

Así, la nuestra estaría todavía muy lejos de ser una *sociedad de la opulencia escópica* sino una sociedad en que ellas, las imágenes, reciben todavía el trato de lo semivisible, de lo –cuando menos parcialmente– oculto, para a partir de ello seguir todavía cotizando en el rango de los *bienes escasos*. Como de tantas otras cosas –y desde luego cualesquiera de las que se dirigen a satisfacer el deseo– de las imágenes puede decirse que ni son ni están todas, que de ellas siempre harían falta *más*. Para las imágenes domina entonces un régimen de *ansiedad*, –*capitalismo y ansiedad*, podríamos decir parafraseando a Deleuze–, que hace que de ellas nunca parezca haber las suficientes, que las que hay traigan en sí mismas escritas la marca de la *insuficiencia*. La marca de un *no ser lo bastante*, no ser suficientemente ni siquiera lo que son –esa especie de «poco de ser» que las caracteriza.

Es de este modo que el sistema-Capital logra imponer su ley, en los términos de una superioridad inalcanzable de la demanda sobre la oferta. De tal modo que la propia lógica de la escasez (de las imágenes) se instituye e implanta con toda su fuerza *despotizadora* –precisamente en el contexto y el escenario de la hipervisibilidad *regulada*, por la fuerza del *oficio de tinieblas* que sobre él decide el capitalismo.

Aquí y en todo caso podemos reconocer el potencial de una política pendiente: aquella que se oriente a trabajar en la subversión de este orden de

*hipervisión administrada* que caracteriza el régimen escópico dominante en nuestras sociedades –acaso, y como defiende Ranciere, abriendo escenarios que redistribuyan, precisamente, las economías de lo visible.

Y bueno, me voy a permitir aquí dar un salto que espero no les resulte demasiado extraño, para poner en relación las potencias de estas «prácticas de subversión» con el conocimiento crítico de la tradición de la que esas economías dominantes de lo visible obtienen fuerza. Cuando menos la fuerza de creencia, de autoridad, la que les otorga su condición de hegemonía en el mundo contemporáneo. Vamos a él, a ese salto.

### III. VISIÓN Y CREENCIA: EL EFECTO DE VERDAD DE LAS IMÁGENES

«El que tenga ojos, que vea»: ¿Dónde se produce el extraño efecto de verdad que acompaña a la constatación de la visión? Desde luego, hay un testimonio sensorial prestado por los ojos que dice el estar ahí del mundo, de lo que hay –un estar ahí que no depende totalmente de nuestra presencia, implicación o proximidad al objeto del que tenemos *imagen* (no es necesario tocar aquello que vemos) ni por lo tanto de la misma materialidad-corporalidad del objeto visto. Sino que es puesto –ese efecto de verdad– por la propia cualidad de la imagen. Quiero decir con esto: que no son tanto nuestros ojos los que dan testimonio de verdad, los que producen el efecto de verdad, como que éste se asocia efectivamente a la presencia de las imágenes. Ellas, en efecto, portan el crédito de lo verdadero. Pero lo portan, debemos añadir inmediatamente, en el contexto específico de una cierta tradición cultural concreta, en el marco –para ser más concreto– de la cultura occidental moderna (me imagino que para cualquiera es evidente que esto mismo no podría afirmarse en el contexto de una tradición como la islámica, para la que tal efecto de verdad de las imágenes difícilmente resultaría el mismo).

En sus «prolegómenos para una historia de la mentira», Derrida nos invita a iniciar el análisis de los *regímenes de creencia* que disfrutaban los objetos que comparecen en las prácticas culturales –narrativas, simbólicas o de representación. Podríamos pensar que en cierta forma eso –un estudio de los *regímenes de creencia*– es lo que viene a tener lugar en los análisis de la visualidad occidental moderna que desde enfoques relativamente cercanos han desarrollado Jonathan Crary y Martin Jay, cada uno por su lado. Pero, y sin infravalorar la importancia de ambos intentos de historizar y hacer la arqueología de las construcciones socio-culturales de la visión, del *ver*, me atrevería a decir que la tarea de genealogizar la *fuerza de creencia* que reside en las imágenes está todavía por hacer. Siendo innecesario señalar que esa tarea desbordaría con mucho no sólo mis capacidades, sino incluso lo que sería sensato intentar plantear en un contexto

como éste, mi propósito es al menos hacer un apunte rápido para situar ese *origen* de la fuerza de creencia que se asienta en la imagen en su inscripción principal –para nuestra tradición occidental– en sus remotos usos religiosos, de los que arrastra una fuerza que, con Benjamin, me atrevería a caracterizar como de un cierto *orden teológico*, o acaso y como poco *cultural*.

Diría más: que es característico de la forma religiosa que va a constituirse en dominante en el seno de esa tradición occidental –la cristiana– el darse justamente bajo el patrón de lo *figural*, en el dominio de lo icónico. Tanto su contenido de revelación teológica más específico como su modelo de transmisión de enseñanza –recuerdo de nuevo el «el que tenga ojos que vea»– fijan su expectativa de éxito en la elección de *la imagen* como dispositivo, mediación y operador de *verdad*. Lo icónico-jeroglífico será incluso utilizado como herramienta de reconocimiento de la pertenencia a la comunidad y la iniciación ritual: en todo el tiempo de la propagación y persecuciones los usos de la emblemática resultaron claves para la supervivencia y constitución de la comunidad de creyentes, de hermanados en una misma fe. El lenguaje de las imágenes, cargadas entonces de potencial alegórico, operaba al mismo tiempo como un lenguaje de subversión política desde la clandestinidad y como el lenguaje mismo de la revelación constitutiva del saber de la comunidad: ese *saber* es de un orden que se trasmite y propaga propiamente a través de un tipo de discurso *figural* que, aún estando perfectamente a la vista –de quien *sabe ver*– permanece sin embargo oculto a la vista del poder que vigila, como la carta robada de Poe.

De hecho, podríamos afirmar que todo el saber que constituye el conocimiento religioso en la tradición cristiana tiende efectivamente a formularse en un orden *visual*: incluso la narrativa de la vida del cristo y sus enseñanzas se prefigura en forma *parabólica* (acaso el tropo más *figural* del discurso oratorio) siendo por tanto mostrada a través de «escenas».

El contenido propio de revelación del dogma cristiano no viene soportado en un orden principalmente textual, logocéntrico, sino que sobre todo es objeto de *mostración*, de llamada al reconocimiento de lo «evidente» –insisto: *el que tenga ojos que vea*. El conjunto de *cuadros* que conforma la vida y la pasión del Cristo –en el que su enseñanza se desarrolla de un modo ejemplarizante, que llama a *imitación* (y podríamos aquí aludir por ejemplo a los *ejercicios de imitación del rostro del cristo* en Ignacio de Loyola, sobre los que Roland Barthes escribió páginas tan lúcidas)– constituye un legado de transmisión fuertemente *escenográfico* (por ejemplo, las *escenas* de su pasión, muerte y resurrección tienen ese carácter indiscutible, como el cine no ha dejado de saber reconocer).

A diferencia de la tradición hebrea –pensemos en la cabalística o la hermenéutica y su tipificación escritural, totalmente centrada en la lectura e interpretación de *las escrituras*– cuyo contenido de verdad se presenta en un formato

más literario, más intensamente narratológico, el propio de la tradición cristiana es en cambio mucho más *pictorial*. Su hermanamiento con el desarrollo de la pintura –como práctica dominante de la organización de la visualidad y sus representaciones– en occidente no es entonces, ni podría nunca ser considerado, anecdótico o circunstancial.

Diría que existe un lazo muy estrecho y una alianza muy fuerte entre el asentamiento de la religión cristiana como *relato de verdad* dominante y el de la pintura como práctica dominante de organización y regulación de los imaginarios públicos –que tienen en las iglesias el escenario (la *esfera pública*, diríamos ahora) principal, si no único, en que se prefiguran y conforman como tales los imaginarios colectivos, socializados. Es posible que en esa apropiación de los recursos escópicos y figurales resida no sólo toda la modernidad del cristianismo (y no olvidemos que las comunidades cristianas fueron las primeras en designarse a sí mismas como *modernas*, tal y como Jauss nos ha recordado en su reconstrucción de la misma genealogía de la idea de *modernidad*) no sólo toda la modernidad del cristianismo, sino incluso toda su fuerza política, el potencial que le permite llegar a constituirse como discurso hegemónico en la *historia de la humanidad* con tanta fuerza, persistente a lo largo de tantos siglos.

Pero aún diré algo más –algo que aquí apenas tendré la posibilidad de enunciar intuitivamente, sin tal vez poder argumentar o defender demasiado sólidamente– que acaso explicaría la enorme fuerza de ese lazo y esa complicidad inextricable entre religión (cristiana) y pintura, figuralidad, imagen: que en cierta forma el mensaje último que es objeto de revelación para el cristianismo (un mensaje que está relacionado con su promesa de vida eterna, de resurrección, con todo aquello que constituye el núcleo mismo de su exposición de cómo concibe la verdadera *vida del espíritu*) tiene en el orden de la imagen, de lo visible, su *recurso de valor de verdad* más alto.

Algunos de los episodios que siguen a la resurrección del cristo –el *noli me tangere* (sobre el que Jean-Luc Nancy ha escrito páginas excelentes): referido al cuerpo glorioso de la resurrección que es ya puro espíritu no es para ser «tocado», sino únicamente *presenciado*, visto– o la manifestación que de la falta de fe adecuada demuestra Tomás al querer hundir su *dedo* en las llagas (como si el ojo no le bastara) podrían valerlos como episodios valiosos a nivel de ejemplo. Pero prefiero pedirles que consideren que la forma habitual de representación que se asigna a la sabiduría divina –la forma del ojo omnisciente– no es casual: para la religión cristiana, el saber más alto, el saber revelado o revelable, es del orden de lo visual, la omnisciencia de su dios es *omnividencia*, el saber más central que constituye su objeto de dogma se refiere a algo que *puede ser visto* pero no escuchado, algo que puede ser mostrado pero no dicho (tal vez como la definición propia de lo místico en el Tractatus de Wittgenstein, en efecto),

algo que, en definitiva, está más allá del lenguaje. Y en ese más allá del lenguaje está justamente la afirmación de lo que acontece, como algo de cuya naturaleza *el ver*, lo escópico, otorga dato y fuerza de verdad última.

No pretenderé ir mucho más allá en la defensa de una hipótesis que sin duda necesitaría una argumentación mucho más elaborada (incluso el desarrollo de un estudio histórico-genealógico absolutamente exhaustivo, y como ya he dicho, todavía por hacer) sino únicamente resumirla en un epigrama de fácil retención, para que pueda ser más fácilmente discutido en el debate que siga: que *es el cristianismo –y no la modernidad, como sugiere Jay– el que es ocularcéntrico*.

Que provenimos de una tradición que carga de *fuerza de creencia* –diría, de *poder teológico*– a las imágenes, porque el núcleo de fe de la que tanto tiempo ha constituido su narrativa de saber central, el cristianismo, tiene puesto el corazón secreto de su dogma principal de definición de *lo verdadero* del lado del más alto valor del orden de *lo visible*, más allá de lo decible, del logos (y esto, por ejemplo, contra el racionalismo platónico-kantiano). La fuerza de la asociación entre cristianismo y pintura tomaría entonces toda su potencia de ello (y la historia del arte de nuestra tradición será por tanto radicalmente inseparable de la de la religión cristiana. Acaso tomar consciencia de ello nos ayudaría a hacer a la vez transparente con todas sus consecuencias la intuición que Benjamin nos transmitió como hallazgo fundamental en su reflexión sobre el impacto de *lo técnico*: que el modo de nuestra experiencia de lo artístico podría entonces empezar a perder lo que hasta ese momento le era más consustancial, el darse bajo la prefiguración de la forma de una *experiencia de culto*, dogmático-aurática.

Añadiré aquí un nuevo corolario para el debate: que de ello se seguirá la tremenda fuerza de desestabilización que para la noción de arte occidental conlleva el encontronazo postcolonial, a favor de algo que para esas otras culturas –la cultura visual– no viene ya cargado de similar *fuerza dogmática, teológica*. Pero éste, de nuevo, será un tema que sólo deje apuntado para volver sobre él en el debate, si alguien lo considera oportuno.

#### IV. LAS TRES ERAS DE LA IMAGEN

Retomaré en lo que sigue una sugerencia que antes apenas había insinuado: que la asociación entre *fuerza de creencia* e imagen viene también condicionada por el específico *modo técnico* de darse ésta. Según ello, para poder emprender la referida historia de los *regímenes de creencia* asociados a la imagen necesitaríamos seguramente abordar al mismo tiempo una cierta *historia de los modos técnicos de darse la imagen*, sin la cual sería poco menos que inevitable

acabar cayendo en el esencialismo al atribuirle a las imágenes algún *efecto de verdad*, la capacidad de dar soporte y fuerza de verosimilitud a la *creencia* que se le asocie (al *phantasma* que en ella comparezca). Me parece que al respecto puede resultar bastante ilustrativo comenzar por *situar* la constelación de potenciales teológico-dogmáticos que hasta aquí he venido describiendo como propios del modo de la que llamaríamos la *imagen-materia*, la imagen manual –artesanalmente producida y cristalizada en objeto singular, único.

Dos rasgos principales van a caracterizar este modo de la imagen, decidiendo sus potenciales simbólicos y por tanto su función antropológica última. El primero de ellos, el carácter indisociable de imagen y soporte: en la que podríamos designar como primera era de la imagen, la era de la imagen-materia, las imágenes no pueden existir desprendidas de su soporte, que es un objeto del mundo, que las porta de modo más o menos inalterable. Esta inalterabilidad de las imágenes, este ser permanentemente idénticas a sí mismas, decidirá su potencia simbólica fundamental, que será la mnemónica: las imágenes actúan como memorial del mundo, son su memento, el recordatorio melancólico de lo que ha sido con la intensidad suficiente. Lo que las imágenes vienen a decir, en este régimen, es promesa de eternidad, de permanencia, ellas son la respuesta a aquél *deseo de durar* tan humano, incluso tan «demasiado humano», que nos caracterizaría a los que con Rilke podríamos autodesignarnos como «*nosotros, los más efímeros*». Ellas son, dicho ahora con Goethe, la respuesta a aquél «detente instante, eres tan bello»...!

El segundo rasgo tiene que ver con el carácter singular de las imágenes: ellas son producidas una a una y habitan por tanto el mundo en soledad, como seres singularísimos. La potencia simbólica que de ello se sigue no ha de ser otra que la de la afirmación de los individuos en su identidad particular (identidad que el rasgo de la permanencia mnemónica reafirma). De este modo, el orden de promesas que alienta en las *imágenes-materia* podría resumirse en dos: una promesa de individualidad radical sumada a otra de eternidad, de permanencia. Podemos ahora ver, y no insistiré ya más en ello, que el contenido *dogmático-teológico* que caracteriza el mensaje cristiano encontrará en estos caracteres propios de la *imagen-materia* un asiento idóneo. Incluso, más allá, podríamos sospechar que dicho contenido se fabrica a la medida precisa de los potenciales propios de este modo de la imagen, de tal modo que su gran éxito no es ajeno a la capacidad precisa de absorberlos. Pero no es éste el lugar para insistir más en ello o argumentarlo más extensamente. Acaso en el debate podríamos añadir algún comentario, si alguien tiene especial interés en ello.

Caracterizaré la segunda fase de esta *historia de los modos técnicos de darse la imagen* como *era de la imagen fílmica*. Como resulta obvio no es mi pretensión hacer un trazado detallado aquí de esas tres eras –algo que estoy realizando de manera más exhaustiva como capítulo para mi siguiente libro– sino

únicamente perfilar los rasgos más destacados que distinguen a las distintas fases y extraer nada más que algunas notas sueltas referidas a los potenciales simbólicos que se derivan de ello y la lógica antropológico-cultural a la que, entonces, mejor sirven. Por lo que a la *imagen filmica* se refiere, sus rasgos más característicos varían de forma rotunda los propios de la *imagen-materia*. En primer lugar porque su asociación al soporte no va a resultar tan firme y esencial como en el de las imágenes manual-artesanalmente producidas: aquí la adherencia se produce por la mediación de una capa de superficie añadida (la película, el film, la imprimación fotoquímica). La imagen no está directamente incrustada en objeto material alguno, sino que flota sobre la superficie de uno u otro, sea papel, sea el propio plástico-cristal transparente de la película –que a su vez puede fantasmalmente proyectarse sobre una pantalla, bajo las adecuadas condiciones de oscurización, y ya sin pregnancia alguna. Por virtud justamente de esa condición semiflotante y apenas adherida, la condición mnemónica de la imagen también podrá llegar a variar sustancialmente: en lugar de devolver a un permanente retorno de lo idéntico sobre sí mismo, su escenario se dimensionará para llegar a poder introducir el *diferirse de la diferencia* en cuanto al tiempo, la secuenciación necesaria en el espacio de la representación como para que en él se haga figurable el propio ritmo del acontecimiento, el transcurrir del presente. La imagen se hará en virtud de ello *imagen-tiempo, testimonio de pasajereidad y efimeridad*. De tal modo que su potencia simbólico-antropológica fundamental no estará ya ligada a ninguna *promesa de duración* –porque su registro del acontecimiento se va a consagrar al contrario a la constatación del instante, y acaso de su fuga como permanentemente efímero filo del presente. A cambio, esta nueva forma de la imagen se cargará de la potencia de la narratividad, del relato cultural y de la potencia de construcción adicional del sujeto social, colectivo, de lo que se ha llamado *el sujeto de la historia*.

El carácter multiplicable –y no «singularizado»– de la película sobre la que la imagen flota, capaz de adherirse a un número ilimitado de objetos no únicos, y el hecho de que –a diferencia igualmente de lo característico de la imagen-material– puedan darse para su circulación en el espacio público formas de recepción «simultánea y colectiva», al decir de Benjamin, todo ello vendrá a reforzar precisamente ese carácter comunitario, gregario, que definirá el potencial simbólico antropológico más característico en esta su segunda fase, en esta su segunda era. Donde los de la primera se asociaban a un contenido de fe *dogmático-teológico*, los de ésta segunda lo hacen a otro de carácter *histórico-social*. Mientras, por su propia forma técnica, la *imagen-materia* se adecuaba a administrar su fuerza de creencia en la dirección de una promesa de orden teológico (la promesa de individuación singularísima junto a la de duración eterna), la imagen-fílmica viene más preparada para administrar su *fuerza de creencia* en un orden de promesas de carácter esta vez *histórico-so-*

*cial*: allí donde desde Eisenstein a Goddard se reconocía en ella la capacidad de «hacer advenir al pueblo», al sujeto colectivo, para facilitarle la apropiación (o reapropiación al menos) de su propia historia, por la vía justamente de ese desarrollo de las narrativas de identificación social, colectiva.

Mucho más habría que matizar en todo esto, sin duda, pero ya he advertido que no era mi intención profundizar en cada uno de los momentos de esta *historia de los modos técnicos de darse la imagen*, sino apenas trazarlos a vuelapluma para cuanto antes internarme en la que será entonces la tercera era de la imagen, que llamaré la de *la era de la imagen electrónica*. Para una precisión mayor sobre estas dos primeras fases en todo caso –y soy consciente de que la presentación esbozadas planteará más preguntas que respuestas– les invito a plantear sus dudas o comentarios en el debate posterior.

## V. LA ERA DE LA IMAGEN ELECTRÓNICA

Si para la imagen fílmica –foto o cinematográfica– resta aún un cierto grado de adherencia a su soporte, al objeto en que ella se materializa imprimada, para la electrónica esta adherencia se reduce a cero, de tal modo que flota evanescente, independiente y desprendida de cualquier soporte, dándose con la cualidad del puro fantasma. Podríamos a partir de ello decir que la imagen se «espiritualiza», se hace fantasmagoría pura, se recarga de potencia mental, puramente psíquica –es lo que en algún otro lugar he llamado su carácter *psi*–. De ello va a seguirse la enorme pregnancia que ella tendrá para catalizar las figuras del deseo: el dominio de los imaginarios públicos impactará con toda su fuerza –por la mediación de las imágenes electrónicas– en un orden de lo mental prefigurado por el mismo carácter alucinatorio, *psi*, de las formas de la *fantasía* constitutivas del propio registro del imaginario –esta vez privado.

Toda la vida psíquica, formulada en su densidad más acuciante por las difusas lógicas maquínicas del deseo, tenderá a verse entonces *capciosamente capturada* por un registro –el del imaginario administrado por las economías del espectáculo– que al cabo ostentará su misma cualidad (fantasmagórica). La asociación así entre fantasía (imaginario mental) y el orden mismo de la mercancía como administrador de los itinerarios indelimitables del deseo a que ella pretende responder atravesará –para adquirir en ello toda su fuerza– el propio registro de los imaginarios públicos, socializados: de tal manera que no resultaría exagerado proponer como primera hipótesis que el nuevo sentido antropológico que comenzarán cada vez más a ostentar las imágenes en ésta su tercera era se situará en algún lugar muy próximo a los catexizados por esta naturaleza definitivamente *psi* de la imagen electrónica (como *imagen radicalmente inmaterial*): aquellos relacionados con la articulación de las nuevas

formas de la mercancía –prefiguradas por el *capitalismo del espectáculo*– con las del deseo, en tanto que determinado por la potencia misma del *phantasma*.

Este carácter «desincrustado», desencarnado, va a determinar un segundo rasgo propio de este modo diferencial de la imagen: para ella no va a darse «especificidad de ubicación» alguna. El condicionamiento a darse bajo la determinación de unas coordenadas concretas de tiempo y lugar, de un aquí y un ahora precisos, ya no va a regir para la imagen electrónica, cargada entonces del poder de irrumpir intempestivamente en un tiempo discontinuo –o en el *lugar cualsea*, ajeno a toda determinación, potenciándose para habitar la estremeceadora ubicuidad de un número indeterminable de pantallas, de escenarios virtuales, de *no lugares*.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa preferentemente, evaluar las transformaciones que conciernen a su valor simbólico-antropológico, ésta constituye una variación fundamental, toda vez que en efecto la posibilidad de su inscripción en el seno de un ritual de culto –que determinaba la forma característica de su experiencia *tradicional*– venía doblemente ligada a ese condicionamiento de *especificidad de ubicación*. Por un lado, la necesaria atribución de autenticidad (ligada al reconocimiento de su *haecceidad*, de su singularidad extrema) era fijada por su adscripción irrevocable a *un aquí y un ahora* precisos. Por otro, al liberarse de la exigencia de espacialización, de hacer *presencia* en aquel lugar que estructuraría la forma de su recepción, se vería simultáneamente liberada de acontecer en *establecimiento alguno*, templo o museo. Fuera de cualquiera de ellos, el modo de darse su experiencia como parasitario de la experiencia de culto (regulado ya por la mirada «piadosa» de los originarios usos religiosos, ya por la «museística» de sus herederos usos ilustrados) queda atrás. Para lo que aquí nos interesa, habría que decir que ello reduce de manera decisiva la *fuerza de creencia* que se le asocia, devaluando intensamente, definitivamente, su potencia *dogmático-teológica*.

Pero la pérdida de eso que hemos llamado la *haecceidad* (en latín *quidditas*) tiene una segunda consecuencia de importancia no menor: para la imagen electrónica el régimen de radical singularización se romperá por completo, dándose en su escenario paso a la experiencia de lo infinitamente repetido, de lo indistinguible. Ya Benjamin destacaba la importancia –comparable al aumento de la de la estadística para el pensamiento, decía– de esta sensibilización novedosa de nuestro *sentido para lo igual* en el mundo.

Al igual que para la mercancía ese proceso –que es traído por la industrialización de la producción– atrae un cambio sustancial de economía, podemos esperar un deslizamiento incluso más decisivo para el ámbito de las *economías del imaginario*: para ellas, como para todas las del conocimiento, la repetibilidad no tiene un límite puesto en la propia dinámica de la producción (que se aparece como potencialmente infinita, sin coste añadido) sino únicamente en

la regulación *a posteriori* de los procesos de distribución y recepción. Ni que decir tiene que ello conlleva –en mi opinión– la exigencia urgente de un tránsito para este sector a la lógica de las economías de atención y abundancia. El asentamiento de una imagen electrónica –no ya «reproducible», sino estrictamente «producible» como innúmera– no sólo favorecerá el advenimiento de esas economías de abundancia, sino que incluso hará tan artificiosa la superposición de los mecanismos añadidos de control –como la regulación de la tirada o el establecimiento de normativas de visionado en lugares específicos– necesarios para el mantenimiento terminal de la anterior economía de escasez (y singularidades reguladas) tan artificiosa, insisto, que podemos dar por seguro que la supervivencia de sus lógicas tiene los días –como mucho los años– contados.

En todo caso, y seguramente, donde esta desaparición de lo singularísimo e irreplicable de las imágenes va a tener sus mayores consecuencias será precisamente en lo que a las formas de constitución de sus usuarios se refiere. El viejo sujeto particularizado y singularísimo a su vez –el sujeto de la *bildung*– que habitaba a uno y otro lado del trabajo simbólico (ya como autor-genio, ya como alma bella formada en su consumo) dejará igualmente paso a una lógica de *multiplicidades*, de las formaciones de subjetividad colectivas, gregarias. Es cierto que está desde siempre en la naturaleza de la imagen este componente comunitarista, de formación de *lo colectivo* –no hay en puridad *imaginario privado* como no hay lenguaje que pueda serlo–, pero en tanto la presencia de lo irreplicable queda ahora definitivamente barrida del propio espacio de la producción simbólica la misma *promesa de individuación radical* –que ella administraba– se desvanece. A su paso no sólo emerge ya –como en el marco de la cultura de masas– un cierto «sujeto» *gregario* del lado de la recepción, cuando ésta con el cine se hizo «simultánea y colectiva». Sino también del lado de la producción, donde los nuevos procesos de fábrica multitudinaria del trabajo simbólico –como en *flicker* o *youtube*– dan paso a una dinámica experimental de constitución de las subjetividades gregarizadas que las integran bajo nuevas figuras, quizás próximas a las de la *comunidad que viene* teorizada por Agamben o la de *la multitud* pensada por Negri y Hardt a partir de Imperio (o incluso quizás a aquella otra anterior *comunidad de productores de medios* sobre la que un día no muy lejano especulara Bertold Brecht).

Terminaré finalmente esta apresurada enumeración de los rasgos que me parecen los más destacables y característicos de la imagen electrónica señalando el que creo tiene las mayores consecuencias de cara a la fijación de su valor simbólico-antropológico: su *volatilidad*, el hecho de que en su escenario de recepción, la pantalla, la imagen no perdura, sino que se desvanece al poco de comparecer. Acaso con ello se desvanece simultáneamente la fuerza que anclaba su mayor potencial simbólico –la fuerza de perduración, su potencia *mnemónica*, aquella por la que la imagen podía constituirse en promesa y memorial del ser,

en testigo de la intensidad de lo vivido, de aquel instante bello para el que el enunciado de Goethe clamaba detención, intemporalidad, perduración, rescate. Lejos de poder ahora constituir las imágenes *promesas de eternidad* alguna, su *sentido teológico* acaba entonces de resquebrajarse. Ellas ya no pueden ofrecernos ni promesa alguna de *radical individuación*, ni tampoco promesa alguna de *eternidad o perduración* para ella, de tal forma que el contenido abstracto que asentaba su *fuerza de creencia* –en el entorno preciso de una narrativa fiduciaria, de un proyecto *dogmático-religioso*– se desvirtúa cada vez más, sentenciando el definitivo cambio del sentido antropológico de la presencia de la imagen en el mundo (y en nuestras prácticas de comunicación).

Lejos del ya analizado carácter *teológico* que diera origen a sus usos sociales en la tradición occidental, el que debe encontrar en el nuestro ha de estar muy cerca del nuevo *sentido político* que se sigue de, en un resumen muy sintético:

1), su decisiva *pregnancia* para las arquitecturas y maquinografías del deseo, y su capacidad de condicionar merced a ello la economía-política que articula las relaciones de producción (y mercado) bajo *regímenes de abundancia* y en el marco de las nuevas economías de la experiencia;

2), su importancia en relación al establecimiento y la revocabilidad activa de los regímenes de vigilancia y control que, desde la administración regulada de la nueva hipervisibilidad, van a condicionar –y cada vez más– el modo de construirse el nuevo *lugar social*;

Y 3), su potencia para constituir nuevos modos de subjetivación colectiva capaces de ejercer cuando menos momentos de resistencia e independencia crítica en cuanto a los procesos de *producción de imaginario* frente a las conocidas dinámicas de homogeneización interesada y despotizadora propios de la nueva regulación imperial de los procesos de su transferencia pública.

Pero todo esto ha de ser inevitablemente objeto de una reflexión –y sobre todo de una práctica– colectiva, que tendremos ocasión de ver cómo se emprende y desarrolla en los tiempos que vienen.