

TECNOLOGÍAS DEL (DE) CIFRAMIENTO EN LA ESCRITURA Y LA IMAGEN

EN TORNO AL PROBLEMA DE LA LEGIBILIDAD DE LA IMAGEN EN WALTER BENJAMIN

Carlos Araya

RESUMEN

No toda *imagen* es visual en la misma medida en que la escritura nunca funciona sin una *imaginación*. Pero no como el facultativo que por sobre todo movimiento administra las formas, sino como el *phainô* que igualmente las implosiones acumuladas de una estrella otorga gravitatoriamente sus condiciones de aparecer. ¿Cómo imaginar-pensar la relación entre la escritura y la imagen? ¿Cómo considerar la paradoja más elemental que presenta, por ejemplo, un abecedario, un libro de ilustraciones o un aparentemente sencillo cuento infantil, que juega entre la enseñanza de la teoría de una capacidad y su aplicación con la naturalidad de un rayo, es decir, con la velocidad de un reflejo? ¿Cómo es posible que años después apenas podamos pensar o lidiar con algo como la fotografía pues no sólo nos impacta de forma insujetable sino además nos desespera pues nos es insoportable dicha insujetabilidad? ¿Qué relación se ha perdido en dichos años? O quizás la cual se ha invertido, desde un primer momento en que toda imagen resuena inevitablemente en la historia que evoca y donde la escritura reservaba su profundidad a cautela de la mirada y voz maternal, pero donde luego será la imagen la que se ha vuelto muda y la escritura la única fuente de voz, pero ya no la cálida y calidad de la voz maternal, sino más bien la información que moraliza nuestra administración de la indiferencia. ¿Qué tecnologías pueden explicar esta paradoja? Palabras claves: Cifra, escritura, imagen, tecnología.

ABSTRACT

Not every image is visual, the same way the script only works from the imagination. But not as the psychological faculty that manages the movement of forms, but as the granting *phainô* conditions appear in the same way that a star accumulated implosions. How to imagine-think the relationship between writing and image? How to consider the most elementary paradox that presents, for example, an alphabet, a book of illustrations or a seemingly simple infantile story? That solves

the relation between the education of the theory of a capacity and his application with the naturalness of a beam, that is to say, with the speed of a reflection? How is it possible that some years later we could not think anything as the photography, since it impresses us of form insujetable? What connection has been lost in these years? Or probably who has been invested, from the first moment in which any image resounds inevitably in the history that it evokes and where the writing was reserving his depth to caution of the look and maternal voice, but where then it will be the image the one that has turned silence and the writing the only source of voice, but not the quality of the maternal voice, but the information that moralizes our administration of the nonchalance. What technologies can explain this paradox?

Keywords: Cipher/figure, writing, image, technology.

1. Preludio

A continuación presentaremos el estado de una investigación sobre los cruces y desvíos entre la escritura y la imagen, a partir de algunas consideraciones en la obra de Walter Benjamin en tensión con otros fecundos pensadores de la imagen. Donde el problema de la imagen como objeto de estudio hasta cierto punto insujetable, *insondable* pero al mismo tiempo imposible de dejar de pensar parece reñirse arcaicamente con el estado de aquello que tanto se ha defendido como la forma privilegiada del pensamiento, eso que llamamos – cómo si siempre hubiera sido la misma- la escritura. ¿Cómo pensar la relación entre la escritura y la imagen? Imposible simplemente pensarla bajo una homogeneidad singular o significante, pues cada una parece hablar en su propia lengua, pero imposible tampoco no pensar cuál es la relación que las une, originaria, destinataria e insoslayablemente. Esta investigación se presenta como parte extendida de nuestra doctoral llamada *Infancia y Literatura, Walter Benjamin y el problema de la literatura infantil* que a su vez ya había problematizado el problema de la escritura y la imagen como la experiencia de unos imposibles mudos de infancia que parecen operar completamente en su uso inmanente. Es decir; sin una proyección simple de significado pero no por eso sin una distribución lógica y una experiencia de pensamiento, sino por el contrario como el llamado de un pensamiento hiperlógico sin límites comunes pues se desplegaría a una dimensión impensada que extiende, sin miedo de ruptura ni de salto, el pensamiento (sin ruptura ni salto) como quien extiende profundo el horizonte con la mirada. Replanteamos entonces ahora específicamente el problema de la singularidad impenetrable de la imagen (su abismal profundidad), la irrenunciable pensatividad de la escritura (su operativa superficialidad), las posibilidades e imposibilidades de sus cruces, es decir, de sus traducciones, y en la que una investigación en torno al programa benjaminiano debe considerar los soportes tecnológicos que acuñan en cada caso conceptos de escritura e imagen diferentes.

2. Mímesis: el origen de la escritura en la cifra de la imagen

Cuando Benjamin propone en la *Doctrina de lo semejante* (a comienzos de 1933) que existe un conocimiento oculto en *lo semejante* que la naturaleza reserva en su mimetismo, distingue fundamentalmente entre nuestro actual concepto semiótico de semejanza y el de antiguos tiempos en el que *el círculo vital era dominado por una ley de semejanza* que pertenecería a un talante muy diferente al del semiótico moderno. Las fuerzas y objetos miméticos, dice Benjamin, se han transformado a lo largo de los años, pues ha decrecido la facultad en relación con las correspondencias mágicas que leía la astrología de la pueblos antiguos, en la que los procesos del cielo eran imitables por colectivos o individuos. En la que el genio mimético, agrega, podía antiguamente atribuirse por completo a un recién nacido quien no poseía conciencia de las semejanzas, y que para nosotros aún posee escasa legibilidad en la distinción de los conceptos de semejanzas conscientes e inconscientes; donde las semejanzas conscientes no son más que la punta del iceberg de las inconscientes.

Así, el antiguo astrólogo operaba bajo un tipo de semejanza en el acontecer de un instante como un chispazo; en un abrir y cerrar de ojos, en el que no se podían retener las diferencias de otras percepciones conscientes. Benjamin compara esta semejanza inmaterial que el astrólogo captaba entre dos astros sensibles con la semejanza que podemos reconocer hoy en el canon del lenguaje. Pues, existe una semejanza, dice, no sensible entre varias palabras en distintos idiomas en torno a un significado común, de la misma forma en que existe una semejanza no sensible entre lo se quiere decir y lo dicho; lo que se quiere decir y lo escrito, y, la más importante de todas al ser la más impersonal; entre lo que se dice y lo que se escribe. De esta forma podemos leer en este origen de la escritura cómo ésta se acumula como un archivo de semejanzas no sensoriales, y donde el origen mimético de la escritura reconoce una relación originaria entre la antigua lectura de las estrellas y la actual lectura del libro que no es simplemente semiótica intencional, sino más bien reconoce que la lectura semiótica no sería posible sin la impersonal fuerza de naturaleza mimética; en la que el astrólogo al leer los astros del cielo lee al mismo tiempo el futuro a partir de ella, o bien el destino. Y, aun cuando hoy el don de ver semejanzas no es más que un débil rudimento de la poderosa fuerza mimética de otros tiempos, la vida profana aún comparte con la vida mágica el ritmo de un *instante crítico*. Así, este texto al reconocer el origen mimético del lenguaje es una crítica a la doctrina puramente semiótica del lenguaje, es decir, a la noción del lenguaje que define de éste una articulación entre significantes y significados fundada y dominada a voluntad por la inteligencia humana.

A fines del 1933, Benjamin publicó una segunda versión de este texto llamado *Sobre la facultad mimética*, título que indudablemente afina la pretensión de una crítica al aspecto facultativo psicológico jugado en el reconocimiento de una semejanza. Esta segunda versión agrega: el don de producir y conocer semejanzas ha cambiado en el curso de la historia; la cuestión es saber si se trata de una decadencia

o una transformación; «el juego infantil [por ejemplo] está lleno de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento. (2007:213-214) Así, el niño es capaz de reconocer la semejanza inmaterial de las singularidades, recordando nuevamente el ejemplo de las palabras en diferentes idiomas alrededor de su significado; entre las imágenes de las palabras escritas y su significado.

Pero este origen mimético debe ser comprendido no sólo como origen del fondo semiótico, sino a su vez como futura exposición *desde* el soporte semiótico; todo lo mimético del lenguaje sólo puede *volver a manifestarse* por medio de un soporte semiótico. Lo mimético se instala tanto hacia atrás, antaño origen como hacia delante, nueva oportunidad desde lo semiótico: donde el plexo de sentido que forman las palabras es el portador a través del cual la semejanza se nos manifiesta de repente como un chispazo. Es decir, el actual estado semiótico de la lengua es en parte una herencia del antiguo fondo mimético inmaterial (en, por ejemplo, la lectura de estrellas) que vuelve a revelar desde este nuevo estado profano el original compromiso mimético entre la lengua y la naturaleza.

En este sentido, Benjamin reconoce en la lectura inmaterial la capacidad de un estado infantil de la lengua, el origen mimético que compromete la lectura profana semiótica con la lectura que es capaz de leer la acumulación histórica en el lenguaje y que propone una «lectura natural», pero que en ningún caso pretende consagrarse como lengua mágica y puramente inmanente. Sino por el contrario, así como existe el puente mimético entre la inmanencia de la lengua y el significado de la lengua (sistema que llamamos semiótico) existe un puente mimético entre el estado semiótico y un nuevo relampagueo mimético; un nuevo estado de la lengua; una nueva alegoría pero ahora desde la profana plétora de los significados. Así, la rapidez de leer y escribir intensifica la fusión de lo semiótico y lo mimético en el lenguaje hasta «leer lo nunca escrito»:

«Esa es la lectura más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de la vísceras, o de las danzas o de las estrellas. Más adelante se utilizaron los intermedios de una nueva lectura, como son las runas y los jeroglíficos (...) éstas fueron las concretas estaciones a través de las cuales fue pasando, al ámbito de la escritura y el lenguaje, ese talento mimético que en otros tiempos era el fundamento de una praxis oculta. De este modo, el lenguaje vendría a ser el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial (...) (2007:216)»

El origen y destino mimético de la escritura acusado por Benjamin es una crítica al concepto moderno de mimesis, pero no sólo eso; es una crítica al concepto moderno de imagen y su fundación a partir de un estado de «semejanza material»; «la doctrina de lo semejante» que coludiendo con su dependencia de una facultad mimética no sólo ha reimpuesto la dicotomía entre mudez y lenguaje; material e inmaterial; imagen y escritura, donde los segundos términos se han categorizado

por sobre los primeros, y además han estancado su propia naturaleza inmaterial, se han arrogado el derecho de ser fin del camino mimético, se han arrogado ser ley y rey de la verdad mimética/semiótica.

O resumiendo de otra manera: estos textos sobre la mimesis proponen la imagen no sólo como un conjunto de referentes sensibles (lo que define fundamentalmente la noción moderna de imagen; una singularidad absolutamente muda), sino la posibilidad y el deber ético de que toda *constelación* de singularidades (característica que Benjamin reconoce indispensable en la noción de imagen) pudiera en cierta forma de su imposible legibilidad ser *leída*. Se trata de una dificultad recurrente para Benjamin, de la posibilidad de leer lo que se mantiene tradicionalmente mudo, llama la promesa de recuperar su voz por medio de una lectura inteligible. Y que replantea fundamentalmente la pregunta acerca del tipo de *legibilidad* de la imagen.

3. Mosaico: el origen alegórico de la verdad como destino de la imagen en la escritura

Existe un concepto que es semejante al de mimesis que Benjamin acuñó en 1925-28 en *El origen del drama barroco alemán* al referirse a la *alegoría*. Y es que si la mimesis propuesta por Benjamin es un alegórico origen del lenguaje, la alegoría es el concepto literario de mimesis inmaterial. En la *introducción crítica de conocimiento* Benjamin intenta recuperar la forma olvidada por la filosofía en relación con sus posibilidades didácticas de exposición; así como el tratado no es conclusivo, ni recurre a la prueba matemática sino a la autoridad de la cita, pues su exposición es la quinta esencia de su método, así tanto el mosaico como la antigua contemplación yuxtaponen elementos aislados y heterogéneos manifestando con fuerza el alcance trascendente, ya sea de la imagen sagrada, o de la verdad. La verdad, dice Benjamin, se manifiesta en la danza de las ideas que se resiste a ser proyectada en el dominio de la verdad. Y agrega;

«(...) las ideas no se manifiestan a sí mismas, sino sólo y exclusivamente a través de una ordenación, en el concepto, de elementos pertenecientes al orden de las cosas. (1990:16) Las ideas son constelaciones eternas y, al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos quedan divididos y salvados al mismo tiempo. (...) La idea puede ser descrita como la configuración de la correlación de lo extremo y único con su semejante.» (1990:17)

Aquella *semejanza* es la relación entre los fenómenos; que es la idea entre las singularidades; una manifestación inmaterial. Sin embargo, la clave de esta relación radica en que no es simplemente una metáfora cognoscible y controlada por una episteme modernamente concebida:

«El ser de las ideas no puede ser concebido en cuanto objeto de una intuición, ni siquiera de una intención intelectual. (...) El objeto del conocimiento,

en cuanto determinado a través de la intencionalidad conceptual, no es la verdad. La verdad consiste en un ser desprovisto de intención y constituido de ideas.» (1990:18)

Asunto que se nos refiere en la citada sentencia; *la verdad es la muerte de la intención*. Pero que sólo completa su sentido al invertir los términos; pues existe algo que permite el acontecimiento de la verdad que en un primer momento da origen a la intención, pero que luego es acallada imponiendo la intención y el concepto como fines últimos de un camino (*odos*) que prometía continuar su recorrido. Era la escalada de una acumulación-constelación alegórica desde las estrellas-fenómenos que origina la intención-conceptos hasta alcanzar la totalidad de la experiencia de la verdad. Así, de la misma forma en que la *mímesis*, en Benjamin, no refiere a una semejanza sensible (la doctrina de lo semejante) sino a la semejanza inmaterial que se presenta como una llamada inteligible desde las cosas, la *alegoría* tampoco es la tradicional *méthexis* (un símbolo) que regula una relación metafórica entre un sensible y una forma inteligible, sino nuevamente la relación de la semejanza inmaterial de la *mímesis*, pero, esta vez, decisivamente fuera del régimen de la intención-subjetividad moderna. Es la figura de una *cifra*; un mosaico es la forma de la alegoría que une las singularidades; la cifra de los fenómenos y su llameo, su relampagueo, la verdad que es siempre una experiencia-insujetable. La alegoría, así, es una cifra de imágenes que se constituye en *nombre*; una cifra de nombres que se constituye en *pensamiento*, una cifra de pensamientos que constituye *verdad*, pero donde las imágenes primeras y la imagen de la verdad más se acercan mientras más lejanamente son mediadas, mientras más intenso brilla su barniz.

La figura fragmentaria que constituye la alegoría es el mosaico que es la cifra de toda experiencia literaria, donde su barniz que es la mediación origen de la intención que los piensa y la muerte que reluce en su progresivo avance parecen sellar alegóricamente la relación original y final entre la escritura y la imagen, construyendo entre sí la comunidad de un pensamiento que empecina en hacerle justicia a la historia de un olvido que las vuelve a dialectizar. Esa imagen que nos recuerda Benjamin, *la calavera*; es la alegoría que invoca una imagen inolvidable imposible de recordar, es la experiencia que *supera* al *sujeto*, pero *subvirtiéndolo* con la misma fórmula que lo constituye como una fuerza. Pero una fuerza que no es fuerte sino parte, fragmento que llama a reunirse con sus otras partes, es decir, la fuerza de una llamada. Sólo en la reconstitución de la vasija de intenciones podrán ser leídas realmente dichas intenciones, o como dice Benjamin, donde puede leerse puramente la fuerza fuerte de la intención, lo que posibilita en la continuación de su formación una coherencia que no sólo supera la intención sino que les hace justicia.

En suma, la imagen alegórica es la fórmula original de toda escritura, que al comprenderse también alegórica en el acontecer de algo otro a su intención de decir con fuerza, logra reencontrarse con otro estado de la imagen. La imagen que relampaguea en la prosa liberada de toda caballeridad, entregada ahora a las mediaciones de sus barnices, es decir, a las tecnologías de exposición que la consti-

tuyen, y por tanto, al *ethos* que habita en su operación. Este *ethos* de una escritura imposible de la verdad (pues su inscripción sólo podría ser un llamado a la escucha) estaría comprometido con su propia imagen que sería una especie de relámpago que completaría el ciclo de la lejana estrella a la sinapsis humana a la historia natural. La imagen para Benjamin es una *imago* póstuma de la historia que sólo podría acontecer verdaderamente en la escritura entregada a la acumulación sin fin de su producción alegórica.

4. Barthes y la cuestión del pensamiento desde la muerte en el *punctum* fotográfico

Lo que se presentaba como aparición de un fondo inconsciente en la *mímesis* de Benjamin, y que se presenta luego como acontecer de la muerte de la intención en la *alegoría*, quizás nos recuerde uno de los autores que más provocativamente ha pensado así la imagen, dejando tras de sí una ineludible reflexión destinada a su propia muerte. Y es que algo en el pensamiento de Roland Barthes sobre la imagen, y específicamente sobre la tecnología fotográfica de la imagen, a pesar de su inasequible camino (lo impensable de la imagen) parece tocar una fibra clave de su experiencia.

Para Barthes, la imagen fotográfica y la escritura no tienen comparación, y es porque la imagen potencialmente posee un trasfondo espectral que sacude toda intencionalidad que la escritura no posee en su controlada fuerza significativa. Pero dicho trasfondo que se asoma a perturbar completamente el estado subjetivo no parece simplemente trastocar, sino más bien profundizar en la misma subjetividad que intenta inútilmente pensar y escribir sobre su mismidad. Para Barthes, la imagen fotográfica es una impronunciable psicoapertura que parece invertir la jerarquía de fuerzas entre un sujeto y su objeto estéticamente determinado y dicha inversión se produce desde cierta alteridad que impone una fuerza de la misma calaña subjetiva.

«[...] la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. (2012:42) [...] lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la muerte en persona; los otros —el Otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición... (2012:43) [...] la muerte es el eidos de esa foto.» (2012:44)

Sin embargo, no toda foto me *adviene*, dice Barthes, por lo que ese extrañamiento del sujeto depende de la propia configuración constitutiva de sus reacciones. Es decir, algo que ya está instalado en el sujeto; en sus experiencias, abre, asoma en él *un punto*, como los puntos de un tejido que cuando asoman amenazan con la des-

hilacha, ese punto que salta Barthes lo denomina *punctum* es el «*pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad [...] es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)*» (2012:59). La imagen fotográfica amenaza la muerte del sujeto pero no sin revelar en él ese deseo propio de su muerte, eso que ya habitaba en él de forma intersubjetiva (*ça a été*). Es por ello que Barthes reconoce en la fotografía no la pintura sino la tragedia (el teatro de la muerte).

Algo en la imagen fotográfica es absolutamente impensable, porque constituye no sólo la posibilidad de un nuevo pensamiento sino, de forma más general, aquello que el pensamiento tradicional parece haber olvidado: el placer de su operación misma. El asalto de la imagen fotográfica nos recuerda aquel momento en que estábamos simplemente entregados no sólo al placer de las operaciones, sino desde él mismo a la más profunda constitución y deconstitución de eso que llamamos «yo», es por ello que aquel momento, digámoslo, es el de cierta infancia que en un sistema de *imago* funda eso que luego llamaremos inútilmente «experiencia personal» (y que funciona invirtiendo el orden; pues esta «experiencia» no será más que el fantasma de la *imago*) y que parece ser el eje de una obsesión desvergonzada en el movimiento recuperativo de Barthes (la *imago* maternal).

La imagen fotográfica en Barthes no nos propone así la completa muerte de la representación sino más bien su profundidad abismal que asoma en el ocultamiento de su tecnología, y que revela la profundidad inconsciente de la imagen fotográfica que parece constituir el sujeto de cierta época; de la época de la reproductibilidad fotográfica. Donde la estructura psicoanalítica del sujeto parece coincidir completamente con la estructura fotográfica de la imagen.

Esta propuesta parece así abrazar cierta reproductibilidad técnica como posibilidad de un nuevo orden de fuerzas, en el que lo personal *singularis* (y esto creo que es lo más desquiciado para los futuros teóricos de Barthes) enfrentando un orden de lo *universalis*, alcanza un estatuto de *Mabesis*, es decir, la existencia de un orden que no abandone la singularidad de su inscripción.

«Como la Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado) -contrariamente al texto, el cual mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión-, revela enseguida esos «detalles» que constituyen el propio material del saber etnológico.» (2012:61)

La imagen fotográfica permite «*el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puedo deleitar cierto fetichismo que hay en mí*». (2012:62) Pero donde dicho infra-saber no está desprovisto de sentido sino puro sentido, que es pura máscara, pura abundancia de imagen; y que a diferencia de la parquedad de la imagen que acompaña la lectura de una novela (recuerda Barthes de una señal de Sartre), en la cual me encuentro subyugado a dicha novela, corresponde ahora la abundancia de la *Imagen de la Foto*. «*La imagen fotográfica está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido*» (2012:138), pero de la cual la sociedad se

aparta pues es demasiado impreso; prefiriendo consumirla, dice Barthes, estética y no políticamente. Y agrega «*En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa* (2012:73)» Barthes así defiende desde cierta tecnología de la *imagen* (que siempre refiere a algo otro) el pensamiento que se juega en cierto uso político de la imagen, exigiendo una especie de estetización de la vida que es, mejor dicho, una vitalización de la estética (una metafísica de la vida *en la imagen*).

5. El grado cero de la escritura y el llenado máximo de la imagen

El pensamiento que en la imagen fotográfica de Barthes, no sucumbe completamente sino encuentra en la condición de una nueva inscripción y que revela en él mismo la fuente de una fuerza, el deseo. Esa fuente es creo el motor que mueve todo el afán Barthesiano y que intentará recuperar por otro lado en *El placer del texto* en el que Barthes llama literatura a ese hacer trampa en la lengua que asoma un imposible: el salir de la lengua. El placer de una Babel feliz, dice él, el placer de entregarse sin penas ni vergüenzas a las contradicciones lógicas que origina la acumulación de lenguas de diversos ordenes, o, en otras palabras, el placer del texto proviene de ciertas rupturas, momentos en el que el cuerpo es guiado por sus ideas distintas al «yo» (sin cuerpo). Reencontrándose no con el lenguaje sino con la lengua, la *lengua materna*, en la que el escritor juega con el cuerpo de su madre, pero en el que dicho juego la desfigura, crea valor significante; pues *el placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante*. Análogamente, la imagen llena (fotográfica) de Barthes une, así, bajo un nuevo estatuto pensamiento y placer, en el que es imposible desconocer la unión entre un pensar espectralmente unido al tacto (a diferencia de un pensar que es capaz de conocer con indiferencia: *studium*) y, por lo tanto, una condición política del pensamiento en la imagen, vuelto ahora un *eros* del mismo pensamiento que inevitablemente acontece en dicha tactibilidad.

Así, no toda imagen, no toda escritura para Barthes lo *llena* hasta alcanzar un placer de grado salvaje, sino, que existiría un trasfondo, tanto en la escritura como en la imagen, que alcanzaría su grado común sólo en el momento de vanguardia en que superan su límite significante o denotador exponiendo su origen inscriptivo. Dicha superación se jugaría tanto en una *polisemia* de sentido de la imagen que exigiría construir una *retórica de la imagen* en la cual la fotografía y, específicamente la imagen publicitaria¹, serían ejemplarmente su posibilidad (en la se superaría la imagen a partir del confluir de sus aspectos lingüísticos, denotadores y connotadores), como en una *asémica* de la escritura que exigiría la construcción de una *voz* de la escritura, refundando desde un *grado cero del significado*.

¹ Barthes no lo dice, pero creo que no es forzado concluir que el *punctum* es el pivote alrededor del cual gira la retórica de la imagen publicitaria, su objeto de estudio en *Retórica de la imagen*.

En este sentido pareciera que Barthes estuviera postulando todo lo contrario a la relación inmaterial que Benjamin intenta recuperar en la conexión alegórica entre escritura e imagen. No es extraño así ver por doquier que las críticas a Barthes sobre la pérdida de la pensatividad de la imagen (por ejemplo la de Rancière) o sobre su afán de refundar una vanguardia de la literatura, o la literatura como permanente vanguardia encontrarán fuertes destrucciones, en las mismas sintonías con que las críticas de una razón estética rechazó en otras épocas cada manifestación de vanguardia. Y aunque debemos confesar que no acompañamos a Barthes en su «reinfancia del pensamiento», algo en su pensamiento resuena verdaderamente, y no sólo de temática benjaminiana², sino como a la espera de una lectura, *algo en su póstuma vanguardia aguarda*. Pues no sólo ha logrado eficazmente relacionar psicoanálisis y fotografía de forma constitutiva, revelando que el *psique* del psicoanálisis es impensable sin el aparato *imago* de la fotografía, es decir, imposible sin una estructura de la narración de la infancia historicista; como momento puramente sensible y por lo tanto como prueba innegable de que «esto» ha sido; un momento que sólo es posible *imaginar* como la im-posible fotografía ampliada y encuadrada del *punctum*. De un puro sensible, de un puro espasmo o placer, constitutivo y ordenador espectral de toda narración lógica o intensión.

6. La escritura y la imagen en la matriz de legibilidad digital

La mimesis y la alegoría en Benjamin proponían que la inscripción de la imagen era origen, por medio de la acumulación de una cifra, de la inscripción de la escritura pero donde sólo sería soporte material de un estado semiótico (simbólico) y luego semántico (articulado) en miras de un destino en el que sólo nos podríamos guiar por una vida absolutamente inmaterial (literaria). Y es que mientras mayor es la distancia entre la singularidad y el acontecimiento inmaterial, mayor es la intensidad de ambos y la posibilidad del acontecer de eso que para Benjamin es la legibilidad de una *imago* póstuma de la historia y que nombra *la verdad*. Para Barthes, en cambio, la imagen específicamente en su calidad fotográfica parece defender una persistencia de la inscripción que no sólo como espectro se conserva en el pensamiento, sino como la inscripción misma que no deja de acontecer en su representación, la inscripción en sí misma se extiende produciendo un pensamiento que debe rimar sensiblemente con ella.

Sin embargo, ninguno de estos sistemas es completamente la filosofía de cada autor; obligarlos a decir completamente lo uno o lo otro, creo, sería una irresponsabilidad que ya ha corrido con creces en la aspiración de cada cita a ser la *imago* de su autor³. El uso doctrinal de la cita como una imagen sintética de la intención

2 Aunque en Benjamin pareciera gracias a la formación de su camino (por no decir método) parecerse a todos (con sus citas) y así no parecerse a ninguno (su originalidad).

3 Como dice Willy Thayer «*Este es el sentido revolucionario de la imagen dialéctica como*

(la subjetividad). Creo que si en algo pueden confluír estas dos constelaciones de pensamiento, por llamarlos de alguna forma, es en la desestabilización del sistema de referentes revelando el movimiento latente que ya habitaba en el sistema y que había sido interrumpido por cierta representación general en la «mismidad» de los referentes. Benjamin lo hace desde una virtualidad de puras intenciones hasta alcanzar el verdadero sensible (imagen) de la historia. Barthes, desde una inmanencia muda hasta re alcanzar *el suntuoso valor del significante* (el pensamiento).

Si intentamos *leer* la imagen desde Barthes, es decir, de la misma forma en que la escritura fragmentaria logra sostener un significado desde un conjunto de letras, desde un conjunto de palabras; la imagen sensible es posible «leerla» si de ella podemos reconocer su aspecto fragmentario en un sentido iconológico. Debemos ser capaces de reconocer en la imagen su constitución, los elementos figurativos y estéticos que la componen (lingüísticos, denotadores y connotadores).

Sobre esto ya se habían preocupado los decimonónicos estudios pictóricos; dichos estudios intentaban leer la imagen de forma fragmentaria y dicha comprensión del efecto de la fragmentariedad fue parte fundamental del conocimiento heredado por las tecnologías de reproducción electromagnéticas, de modo que el aspecto fragmentario de la imagen es y seguirá siendo por ahora la matriz constitutiva de la imagen. Todas las tecnologías de la imagen deben manejar tecnológicamente la constitución de un efecto que nos llega de forma unitaria, produciendo un efecto holístico de la imagen que dependerá, igual como el lenguaje depende de las palabras y las letras, de una construcción de tecnología que domine la fragmentariedad. De forma que la imagen siempre ha hablado en su lenguaje, una imagen nunca hablaría en el lenguaje de la escritura sino en las particularidades de sus singularidades: en sus colores y formas, fondos y figuras, vibraciones y equilibrios. Y que parece llamar de la escritura siempre una imagen retórica que no abandone su escritura y de la imagen una retórica de la imagen que no traicione su imaginario. Todo esto no significa que una imagen «sea muda», pues no carece de voz propia sino de «lenguaje» escritural y sonoramente «impuesto».

Por supuesto, ni la imagen ni la escritura vienen siendo lo que han sido años atrás, y que Benjamin recuerda, respecto de estos puntos; tanto en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como en *La pequeña historia de la fotografía*. No vamos a profundizar sobre la importancia de cómo en los cambios tecnológicos, y específicamente en el choque de dos épocas, así como el choque de más de una intención, puede articularse ese algo otro, que no es ni uno ni otro⁴, a recuperar por el programa de Benjamin. Pero sí, al menos, recordar ese aspecto de la alegoría que es la distancia entre la singularidad y su brillo (su verdad); la distancia que parece hacer funcionar todo lenguaje en el ocultamiento de sus sensibles.

interrupción dialéctica de la imagen como instante del despertar, momento en que los regímenes de enajenación tecnológica se abren al verdadero estado de excepción como suspensión que no funda ni conserva las dialécticas representacionales de la imagen.» (2007:102)

4 y sí lo es

Quizás la fotografía entre muchos otros sistemas de producción de imágenes llevó esta cuestión a un estatuto en que su fabricación oculta perfectamente su construcción fragmentaria (gracias a los haluros de plata), dicho ocultamiento es fundamental en la constitución de una imagen y de todo lenguaje. Pues el ocultamiento de la tecnología de fabricación es el efecto del barniz, el ocultamiento que produce la virtualidad que se monta representativamente. Así, no es menor dar cuenta de cómo la tecnología digital ha vuelto a hacer visibles –por el momento– las formas de fabricación que son el código y el pixel; el código binario y su *significación* en el pixel. En donde la forma en que los ingenieros resolvieron el problema de la imagen digital fue recogiendo atenta y precisamente los antiguos estudios sobre color y picturación.

Pero la verdadera potencia de la imagen digital a penas está comenzando, pues el código digital está recién aprendiendo a reproducir cada vez mejor la realidad no digital. Tecnologías como Kinetic de X BOX 360 o los nuevos software's de micro reconocimiento de expresiones faciales. Digitalidad que cada vez aumenta su «peso» frente a la realidad, lo que no sólo mejora la virtualidad digital sino, además, comienza a aportar una nueva lectura de la realidad no digital. Existen muchas formas en que la realidad digital aporta con nuevos usos, sin embargo, creo que existe un rasgo distintivo de lo digital que podríamos decir es la clave en que operan los sistemas virtuales. Y esa clave se basa en que los códigos no son únicos, es decir usualmente se refiere a «el» código digital como al código binario que se expresa en ceros (0) y unos (1), pero ese lenguaje es sólo la relación más elemental con el que se representa la electricidad con relación a su paso (ON) y no paso (OFF), 1 para el primer valor y 0 para el segundo. Dicho juego binario sumado a la *miniaturización*⁵ que fundamentalmente produce el aumento exponencial de la velocidad, de dichos pasos eléctricos, permite en diversos niveles el montaje de diversos lenguajes que mientras más elevados más virtuales son. Pero estos lenguaje se acumulan en su estado virtual de la misma forma en que se emulan y combinan, lo que permite, por ejemplo, que un código de sistemas webs pueda funcionar desde un sistema Windows, Mac o Linux pues todos desde sus navegadores interactúan traduciendo en un nivel distinto el otro lenguaje web, desde diferentes lenguajes bases, de la misma forma en que los chips pueden ser los mismos mientras que los sistemas que corren en ellos son completamente distintos.

En relación con las imágenes y los textos creo que es necesario indicar que para el código se debe montar un estado virtual tanto para una imagen, para un sonido como para un texto. Pero donde la complejidad y flexibilidad de sus usos depende de diversos niveles de lenguaje. De esta forma, potencialmente los hipertextos pueden avanzar tanto como los metadatos en las imágenes. O en otras palabras, lo increíble de los sistemas virtuales, es su potencialidad que se basa en

⁵ Del que por sí mismo es *todo* un problema pendiente al cual no podemos entrar en profundidad ahora por motivos de tiempo.

su complejidad, mientras más complejos mejor son, mientras más pesados y mayor cantidad de píxeles de cada caracter, de una palabra, del mismo pixel que se divide, de una imagen y que cada acumulación de niveles de lenguaje no sólo nos recuerda la obturación y diafragma en los formatos profesionales .RAW, sino que acumulan e interpretan la información, vectorialmente o por medio de píxeles formulados desde los metadatos espectrográficos (que no se ven en la imagen sino en una ventana que se debe abrir al lado) para, incluso, seguir enfocando fotografías aun después de «descargada» la primera toma de información. Y donde la escritura y la imagen nunca pudieron estar potencialmente mejor traducidas, pues su inscripción se ha vuelto un cálculo que a cada miniaturización se eleva exponencialmente, creciendo hacia adentro. El aumento del peso digital es en el fondo *un aumento de la densidad heurística de su propia lógica*. Y esa densidad es la clave, por ejemplo de las nuevas operaciones escriturales y de la creación de imágenes que operan principalmente en la posproducción. La escritura desde (a)dentro. La escritura que nunca se pensó antes desde dentro. La escritura que nunca se pensó, se corrige y aumenta antes desde dentro. Es decir; se mueve hacia *adentro* desde dentro

No se trata así de que los lenguajes virtuales reemplazan simplemente la realidad no digital, sino de que estas nuevas lecturas viene a leer lo nunca antes leído en la antigua realidad, vienen a hacerle justicia de precisión digital. Hasta ahora, las imágenes guardan en metadatos la información clave para su edición y los textos información en metadatos que guardan información de autoría y formatos de impresión y visualidad, pero no se ha avanzado mucho en información clave que permita redactar, por ejemplo, párrafos completamente ajenos a la intervención de un autor o de forma automática a partir de algunos puntos a modo de conclusiones lógicas. De este modo, la cantidad de textos en la red ha disminuido considerablemente frente a la aparición de imágenes, videos y gráficas, especialmente en los últimos 20 años. Quizás una de las empresas que mejor ha logrado capitalizar esta falencia es Google y la forma en que ha formulado la autocompletación y traducción de palabras, oraciones y búsqueda de imágenes de forma sugerente a partir de una palabra, aunque aún se comprenden estas búsquedas como perfiles personales⁶.

En el fondo, todo uso informático no se refiere a otra cosa sino a este uso de información por máquinas que se basa en sistemas en los cuales se puede ingresar información básica y desde la cual el sistema puede calcularla, administrarla, derivarla, graficarla, traducirla produciendo resultados *virtuosos*, es decir, cálculos que de forma artesanal serían imposibles para una capacidad humana, y de hecho ese es originalmente el uso de la palabra *virtual*.

En suma, los sistemas informáticos no son sino cálculos semióticos (y no semánticos) que al acumular su complejidad en diversos niveles semióticos (niveles que deben ser comprendidos como cálculos que fundamentalmente se *traducen en*

⁶ A modo de que el navegador muestre los resultados que más podrían interesarle sólo al usuario funciona Google Crome

un cálculo como en el triángulo de Pascal⁷) alcanzan no sólo un nivel semántico sino una hipersemántica de la electricidad capaz de reproducir cada vez mejor un entorno de forma miméticamente sensible (como una nueva «doctrina de lo semejante» en lo virtual y que por supuesto no remite al antiguo problema), pero que a su vez se distancian acumulando enormemente desde la singularidad primera que es el básico 0 y 1 (el paso o no paso de electricidad por un conducto de carbón o cobre). Y que a cada mejora de la densidad-velocidad⁸ de los chips aumentan las capacidades de relacionar lógicamente cada palabra cada imagen, cada sonido, al punto que la capacidad de relación ha superado ya con creces nuestras propuestas para utilizar las fórmulas.

La matriz de legibilidad digital es un sistema que levanta sistemas hasta la misma imagen o escritura o sonido (que para el sistema es básica y electromagnéticamente lo mismo). Donde la imagen y la escritura se revelan simplemente como un sistema más dentro de las capas de levantamiento de los lenguajes. La forma de relacionarnos con estos cálculos, vectores y funciones no puede dejar de ser un menú y dicho menú es un «menú mimético» que restringe las opciones a una homogeneidad de programa. Pero esta homogeneidad es una *nunca antes vista*, es una homogeneidad *soft, líquida* que cambia sus cálculos en cada actualización, y que revela en sus operaciones más superficiales la densidad de las fórmulas que no sólo le rinden administración al entorno sino además *lo desfiguran en la continuación estricta que formula virtualmente su presentación*.

Un nuevo estatuto de la escritura y la imagen se ha instalado en la *teoría* que *ve* siempre desde antiguas categorías. Pues ya sea que comprendamos la informática como un nuevo entorno «mimético sensible» o como el *cálculo* que se ha reencontrado en su operación con las antiguas *pedritas* de carbón y cobre el avance de eso defiende de lo que Benjamin llamaba un uso revolucionario de las nuevas tecnologías y no simplemente la conservación de una estética mimética que parece revendernos siempre el antiguo modelo con nueva carcasa hasta el atraso más catastrófico de los cálculos de la historia.

Bibliografía

BARTHES, Roland (2012): *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires Joaquim Sala-Sanahuja, trad.

7 Creo que lo que mejor puede figurar el concepto de lo «hiper» en el cálculo virtual es la acumulación exponencial del triángulo de pascal.

8 La velocidad del cálculo nunca antes en la historia tecnológica había sido un elemento a considerar en la calidad de las escrituras-lecturas-imaginarias. Lo que demuestran los sistemas digitales, en especial en la forma de los videojuegos es que el aumento de la velocidad de las operaciones es simplemente aumento de calidad. (la estructura básica de los primeros videojuegos consistía en aumentar la velocidad del juego a medida que aumentaban la dificultad, y este patrón sigue siendo hoy básico en la interacción digital)

BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid. José Muñoz Millanes, trad.

(2005): *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid. Luis Fernández Catañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trad.

(2007): *Obras*, libro II/volumen 1, Abada editores, Madrid. Jorge Navarro Pérez, trad.

(2009): *Obras*, libro II/volumen 2, Abada editores, Madrid. Jorge Navarro Pérez, trad.

(2010): *Obras*, libro IV/volumen 1, Abada editores, Madrid. Jorge Navarro Pérez, trad.

THAYER, Willy (2007): *Aura serial. La imagen en la era del valor exhibitivo*, en *Historia, Violencia, Imagen*, Colección Theoría, N°17, Santiago.