

---

## EL OBJETO DIGITAL DIS-PUESTO Y EL DESIERTO DE LO REAL

GUILLERMO YÁÑEZ TAPIA

Pensar la imagen técnica requiere pensarla en lo que ella no es, pero que la determina. Se trata de elaborar los apuntes para un estatuto de la imagen técnica por medio del estudio de la representación digital. En dicha dirección se intentará aproximar teóricamente aquello que permitiría la transparencia de la imagen digital, su peculiar manera de abrir lo representado, en síntesis, su inmersión en el orden simbólico. Entonces la labor inicial se ubica en torno a explicitar la pregunta por la imagen técnica. Así, tomando como punto de partida la definición dada por Heidegger al preguntar, la tarea se inicia con la búsqueda que implica para Heidegger todo preguntar. La búsqueda de eso por lo que se pregunta viene precisamente guiada «por aquello que se busca». Para Heidegger el preguntar pretende conocer el ente en cuestión, conocerlo respecto «al hecho de que es y a su ser-así». Dicha búsqueda que quiere conocer puede derivar plenamente en una investigación para, de manera descubridora, determinarlo en «aquello por lo que se pregunta». Heidegger reconoce tres elementos consustanciales a dicho preguntar: algo puesto en cuestión, un interrogado y lo preguntado. Al tomar como guía este modo del preguntar heideggeriano, en tanto búsqueda, implicaría, de cierta manera, abrir cierta esencia dispuesta ya en el preguntar mismo. Es decir, para Heidegger, la pregunta se vincula al des-ocultar, a la verdad. Cuando preguntamos por algo buscamos develarlo, hacerlo aparecer. ¿Pero qué es lo que aparecería? Al decir de Heidegger, su esencia.

Cuando Heidegger indaga en la pregunta por la técnica, precisamente en el centro de su *meditación* se encuentra la pregunta por la *esencia* de la técnica. Establece en ello que la respuesta a la pregunta por la técnica no ha de buscarse en las manifestaciones corrientes de ésta (en el desarrollo material de la técnico-ciencia), sino en su esencia que no refiere a otra cosa que a la manera del desocultar propio de la técnica moderna. El recorrido de Heidegger se remonta hasta los griegos mismos. Buscará allí los significados dados a la palabra de la cual deriva nuestra palabra técnica, ella es *téchne* (τέχνη). El entendimiento de dicha palabra refiere a dos sentidos: uno, un modo de producción que se vinculaba tanto al artista como al artesano. Tomándolo más ampliamente se relacionaba con eso que los griegos denominaron como *poiesis* (ποίησις); el otro sentido se asociaba a un modo de descubrimiento, a un develar, a la *alétheia* (ἀλήθεια).

La técnica moderna para Heidegger, como todo modo de desvelamiento, implica una particular manera de comportarse del hombre respecto del ente, ó cierta manera cómo comprende el hombre se comprende a sí mismo y las cosas. En esta dirección, para Heidegger, el modo de desocultar de la técnica moderna sería un desocultar *provocante*. Es decir, la técnica moderna encamina hacia el provocar desocultante; todo deviene factible, manipulable y calculado. La tierra se devela en tanto depósito de minerales; la agricultura deviene industria del alimento, etc. Todo representa hoy en la naturaleza, en el ámbito tecno-científico, únicamente un almacén de fuerza y energía calculables para un stock disponible. Heidegger sintetiza esto en el concepto de lo *dis-puesto* (*das Ge-stell*). Lo dis-puesto es lo disponible para su explotación y manipulación. Esta es para Heidegger la esencia de la técnica moderna.

Sin embargo, la pregunta y el preguntar heideggeriano alcanzarían en lo dis-puesto no la esencia de la técnica sino el lugar de lo Real lacaniano desarrollado por Žižek. Lo dis-puesto, en el modo de desocultar provocante de la técnica moderna, sería el intento de explicar aquello que siempre escapa a su fijación en el orden simbólico. Lo dis-puesto no sería otra cosa que un modo de intentar acceder al «núcleo duro e impenetrable que resiste a la simbolización». En lo dis-puesto habitaría una paradoja: la explicación de lo inexplicable. Eso inexplicable sería posible de ser construido

necesariamente a posteriori: «Lo Real es una entidad que se ha de construir con posterioridad para que podamos explicar las deformaciones de la estructura simbólica» (Žižek 2005: 212).

En otras palabras, lo dis-puesto respondería a «la verdadera pasión novecentista por penetrar la Cosa Real a través de la tela de araña de las apariencias que constituyen nuestra realidad» y que «culmina en el hechizo de lo Real como el «efecto» definitivo, algo que se busca a través de los efectos especiales digitalizados, la televisión-realidad y la pornografía *amateur* o las películas *snuff*» (Žižek 2005: 16). En lo dis-puesto, en tanto, «lo reunidor de aquel poner, que pone al hombre, esto es, lo pro-voca a desocultar, en el modo del establecer, lo real en cuanto constante» (Heidegger 2007: 135) estaría el *esqueleto* de ese vacío que constituye lo Real propiamente. En lo dis-puesto se juega un acecho condenado al fracaso. Lo dis-puesto de la técnica moderna, en este sentido, sería precisamente la manifestación de una falla. Lo dis-puesto sería el cálculo y la manipulación en torno a un vacío.

### *la superficie-referente*

¿Cuál sería el estatuto de una retórica de lo radical en el objeto fascista de la representación? En la búsqueda de una respuesta satisfactoria habría que, antes que nada, analizar la configuración de la pantalla representacional en un momento de la visualidad en que pareciera ser que todo lo representado, en su exceso, tendería hacia la banalización de todo contenido. En otras palabras, se trata de pensar el estatuto de una *superficie-referente* y los controles que ejercería ésta sobre las maneras de significar a la imagen en tiempos de hiper-reproductibilidad-técnico-visual. Se utilizará el concepto de *superficie-referente* en el sentido de mostrar que la pantalla se ofrece –en su estatuto digital y por lo mismo en la posibilidad de constituirse en visibilidad que abre el referente hacia la representación misma– como una readecuación de la superficie representativa. Ello porque las expectativas de la imagen se ubican en relación con que lo representado no escaparía de su representación, haciendo de la superficie una representación que busca la autonomía ontológica sustentada en lo ontopolítico. Por supuesto, en la ficcionalización del referente, en la superficie representacional misma, está la estrategia habitual de toda

imagen. [La imagen es imagen de algo. Ese algo que viene de la imagen, pero que no es la imagen, se piensa y ubica como el referente. La imagen indica a eso que re-presenta, a eso que vuelve a ser tematizado en su aparecer por el hecho de constituirse visualmente. Eso indicado es índice desde lo fotográfico en adelante. Sin embargo, el índice de la imagen fotográfica ha sufrido una *readecuación* en el desarrollo de la imagen técnica generada por aparatos. A modo analítico reconocemos que el índice en lo fotográfico es material, es huella; en cambio, en la pantalla digital el índice se constituye en una readecuación hacia su propio modo de constituirse representación porque ha dejado de ser imagen para trans-codificarse en mera informática: estrategia de un índice que aparece como *índice encubierto* en la expectativa abierta por la huella fotográfica. ¿Cómo explicar esto? La imagen técnico-fotográfica constituye el referente en una relación material que despeja toda distancia de lo representado. La huella indicial vincula la comprensión del referente –lo representado– como constitutivo de la fotografía misma. Es decir, que la expectativa abierta por el dispositivo fotográfico –en tanto proceso técnico por aparato– es la de un índice que retrotrae lo referido a la superficie misma de la imagen fotográfica. Sin embargo, esta superficie fotográfica arrastra aún la indicación del objeto. Será la imagen proyectada (cine), la imagen distribuida electrónicamente (video-tv) y la imagen interactiva (digital) las que readecuarán el índice en el afán de establecer la recepción de una imagen en tanto superficie-referente, es decir, como estrategia desplegada desde la estetización de lo político.] El montaje visual de la superficie como referente autosuficiente reconoce a la ficción como la manera propia de su aparecer. Dicha estrategia instala una mirada reconcentrada en la superficie que hace de la pantalla un modo de comportarse hacia el objeto representado. La superficie-referente, en tanto «*narración o relación de algo*», coloca esa relación con el referente en la estrategia propia de una representación que hace del referente algo propio del ficcionarlo en la superficie representacional. Lo representado, el objeto (posibilidad de cuerpo o cosa), rasga el mundo en una visualidad que no habla más que de sí misma: el objeto sujeto a esa representación se hace un objeto fascista porque abandona al objeto mismo en su manera de historizarlo. La experiencia del objeto es narrada por ese

aparecer hipermasivo en una superficie que únicamente quiere *hablar* de ella. Eso de que habla es la auto-reflexividad ficcional del objeto en la superficie de la representación como único modo de acceso a lo real, cercándolo en la representación misma. La autonomía ontológica del objeto de la representación operaría como la manera de constituir al objeto-representación en tanto perpetuo aparecer que no necesitaría del objeto, porque en la imagen misma, la pantalla técnica, se ha ido ubicando operacionalmente la fidelidad de un referente que se comprende a sí mismo en la representación: exacerbación realista que no atiende distancia alguna entre el objeto y la representación que hacemos de él. Ello entrañaría, por supuesto, *suspender* el objeto como algo exterior a la representación misma. Suspensión que administraría el objeto en una suerte de literalidad para *acabar* con él en tanto objeto separado de la representación. Se busca al objeto técnico, es decir, al objeto ubicado para su administración tecnocrática que haga inoperable la ambigüedad del afuera. Un aparecer que sitúa al objeto por ausencia o por exceso. Dice Didi-Huberman: «...*la nada o la demasia, para enceguecernos mejor —por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación*». Deshabilitar la dualidad sujeto-objeto en un objeto representado técnicamente para un sujeto también suspendido. La representación técnica necesitaría de un sujeto dispuesto a no buscar el objeto más allá de su representación. Esto es el objeto fascista establecido en el «desierto de lo real» en tanto retórica de una radicalidad reaccionaria. Como lo real acontecería en la superficie representacional misma se escamotea la alteridad como estrategia crítica. Lo otro ha sido estabilizado en la representación técnica y de ello deriva un otro in-necesario como estrategia que *busca* al mundo. El objeto que se acerca a las masas en la representación de la hiper-reproductibilidad-técnico-visual es un objeto que se oculta tanto en su exceso como en su regularidad del aparecer. La estrategia de dicho modo del aparecer de las imágenes es la *banalización* de sus discursos.

La *pantalla banal* imposibilita todo discurso de resistencia porque rápidamente lo estetiza en el juego de saturar el contenido por su aparecer masivo. Ese aparecer del objeto, de apariencia democrática, permite que todo sea visto, pero en ese poder ser visto que se reitera permanentemente y por cortos y concentrados períodos, termina por hacer

de la imagen una recurrencia únicamente visual: se ve el bosque y se ve el árbol, pero terminan diluyendo al objeto en la banalización de un permanente aparecer. Incluso, el fuera de cuadro ya es conocido porque ha sido constituido como registro disponible. En este sentido, cabe pensar en el horror de la guerra y situar su permanente disponibilidad como estrategia estereotipante de la guerra y el horror. El objeto refiere a sí mismo en la representación por lo que el objeto termina escapando a su inserción en la distancia como sentido, se hace obviedad y termina por desaparecer a una mirada intencionada imposible.

El aparecer masivo en la estrategia técnico-digital de la representación hace del índice readecuado un indicar necesariamente interno, retroactivo, indicador de la imagen misma que la hace irrumpir como signo en el que coincidirían en el significante lo real y su representación. Lo real aquí se ha de entender como aquello dispuesto en la configuración propia de una superficie-referente: el índice se readecua en la configuración misma del dispositivo que lo articula, esto es, un dispositivo que comprende al objeto en la representación misma. Un dispositivo que hace de la distancia el punto de coincidencia efectiva de la representación y lo representado en la superficie. En este sentido la ficción auto-reflexiva de la superficie-referente no debe ser comprendida como lo falso que se opone a lo real, sino que ha de verse que la ficción sería un relato que necesariamente comprende al objeto como un objeto posible de ser ficcionado sólo porque se entiende al objeto en la representación misma. La superficie-referente pretende el objeto, en tanto representación, porque el único modo de cercar la alteridad se da en la representación misma. Una representación que readecua sus presupuestos, paradójicamente, en el mero realismo ficcional del fenómeno representado técnicamente. El objeto se abriría precisamente en la representación, se abriría en la posibilidad de representarlo, de ficcionarlo, de estetizarlo. Apertura del objeto ficcionado como reacción a la alteridad, a la distancia. Entre el objeto y la representación se difumina los límites porque se ha comprendido que lo buscado siempre fue la representación del mundo para hacer del mundo un *en-sí*: estrategia operacional de un hiper-realismo para la efectividad del objeto. Lo que hay en la imagen de la pantalla abierta a su ficción interna misma es un índice que en la experiencia de abrirse ficcionalmente a

la disponibilidad del usuario se cerciora de que lo indicado quede únicamente en la posibilidad del aparecer. El Che de Korda como imaginario de la revolución que desaparece en el puro y simple juego icónico de autorrepresentarse pasivamente (reaccionariamente) en el juego de una revolución para el consumo. Cuando la imagen aparece en la superficie-referente resistiendo desde su propio aparecer en lo indicado originalmente deja de indicar algo que se constituía como su propio contenido. El contenido se diluye en la superficie: *esto no es* la revolución, es la retórica de lo radical en el ejercicio de una representación de lo radical que no escapa a la mera representación. Lo blando del index readecuado es precisamente que todo referente que esté más allá de la superficie resulta imposible. El mundo indicado no es un relato externo, es el relato que busca hacer del relato mismo el objeto vacío. No es sino el relato encerrado en la pura configuración estética de lo puesto en circulación por la superficie-referente. Dicha configuración banaliza el contenido, banaliza el index. Se transforma en la retórica de lo radical.

### *el objeto fascista en la retórica de lo radical*

La retórica de lo radical, que se sustenta en la *superficie redundante* de la pantalla en la época de la hiper-reproducibilidad-técnico-visual, busca readecuar la radicalidad de lo radical a su propio fin estetizante. Lo estetizante como el modo ficcional de hacer coincidir en la superficie representacional lo real. Al evadir la alteridad se hace circular una imagen que no es interpretación de nada que escape a ella misma. Es la realidad operando en una percepción que literaliza la experiencia estética. Entonces toda provocación en dicha experiencia es rápidamente desarticulada en su consumo ubicado en la deshistorización actualizante de la superficie-referente. La profundidad de la imagen técnica se logra en su propio procedimiento hiper-realista. La imagen técnica constituye su articulación de lo real en la mera readecuación estética de la superficie. Dicha radicalidad de la imagen técnica es la radicalidad de lo reaccionario, del discurso que dice la imposibilidad de algo otro por investigar críticamente, es decir, de la retórica de lo radical como retórica de la superficie-referente. Esta forma de radicalidad tiene por fin desplazar una de las características de la modernidad, «*su hambre de lo otro, su apetito de alteridad*». Si

lo que se busca es hacer de la imagen una superficie estratégica para el control de los contenidos, el objeto de dicha superficie sería un objeto fascista. Un objeto que controla la representación en la superficie misma. El objeto fascista es una retórica de sí mismo, que en su ánimo de hacer coincidir lo real en la representación, establece la retórica de la representación como la posibilidad de comprensión del objeto. Las consecuencias de esto implican que cualquier estrategia por resistir a esto se topa con su rápida absorción en la superficie-referente, que pareciera hacer de todo el vacío de lo real en su exceso realista. La peculiaridad que permitiría esto es que las imágenes que operan desde ahí han sido puestas en circulación para un consumo en la distracción. Al coincidir en la imagen lo real, y al hacer esto del objeto como otro, una obsolescencia, la imagen no necesita ser *imaginada* sino para la constatación de lo *puesto en escena real*. Ello la ubicaría como perpetua obviedad de la representación, permitiendo, así, su acontecer a una mirada distraída, no interpretativa en rigor. Las imágenes no estarían dispuestas en el espacio, sino que constituirían la comprensión de dicho espacio por la retórica de su excesiva circulación. El objeto de la representación en la superficie-referente hace de la imagen la posibilidad de establecer la alteridad como enajenación de la superficie misma que se solaza en la propia representación. Dice Debord: «*El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia.*»

Con ello se busca alienar el índice de la imagen técnica en el aparecer banalizador de un objeto fascista que se historiza e hipnotiza en su mismo aparecer como lo radical inocuo. La modernidad encubre así sus pasos sobre la conquista crítica de la alteridad y deja que *lo otro* sea ficcionalizado en la superficie-referente. Con ello no esconde lo real, sino que se hace cargo, precisamente, de que lo real siempre es rodeado por el sentido para su aparición. El sentido es aquello que atraviesa al dispositivo representacional al momento de indagar en la situación ontológica del referente. La ubicación ontológica del referente se constituye por lo mismo en el dispositivo. Desde ahí se dispone la recepción de la imagen, en general, y de la imagen técnica en particular. Lo que en la imagen se lee es la configuración de

lo que el referente *es* al interior comprensivo de la imagen por parte del dispositivo. Por ello no ha de sorprender la *naturalización* de la imagen técnica o de cualquier otro tipo de imagen. Si utilizamos esta analítica se puede ver claramente la estrategia ontológica para la comprensión del referente en la imagen técnica que atraviesa tanto a la fotografía, al cine, al video-tv y al dispositivo digital. En estos cuatro momentos diferenciados de la imagen técnica, en la época de su reproductibilidad, se puede apreciar que lo buscado es la coincidencia en la superficie de lo referido y el referente. Es dicha estrategia la que ha impuesto, por el exceso de circulación y recepción, *el desierto de lo real* como la manera de experimentar lo visual en la imagen.

Pero se ha de insistir que dicho relato no se debe entender como lo falso, como la matrix. El índice es constituido desde el dispositivo, ciertamente, pero como sentido desde el cual es comprendido. El fascismo del objeto no se sostiene así en su alienación de una *verdad objetiva* que espera por ser des-ocultada, sino más bien que el modo propio de la des-ocultación habita precisamente en el sentido que atraviesa a toda posibilidad de imagen. Es, precisamente, en esa auto-reflexividad de la representación, como ficción, en la que se constituye un modo de la retórica. Dicha retórica representacional hace de todo lo que lleva a la superficie-referente una retórica del objeto que reconduce la historia a un perpetuo aparecer, reactualizado constantemente, y que por lo mismo discontinúa lo histórico en un *loop* de imágenes que únicamente habla de objetos ficcionalizados en la representación. Esa retórica del objeto fascista *controla* la posibilidad de distancia crítica que podía ser pensada en la imagen. Lo radical del objeto hiper-representado es la estrategia de lo pornográfico; el objeto expuesto en la obscenidad de su aparecer para efectivamente desaparecer es su hiper-exposición. Esa es la apertura de la pantalla digital, en su modo de representar interactivo, como un modo de hacer de la superficie-referente el nuevo modo alcanzado por la retórica que hace incluso de lo radical un objeto para la banalización.

El índice de lo radical en la superficie digital ha conquistado la posibilidad de indicar al objeto mismo carente de un discurso posible. Al haberse *escaneado* la superficie no hay nada que escape a la posibilidad efectiva de ser representado y por lo mismo no hay manera de radicalizar,

fuera de la superficie representacional, lo radical. La retórica de lo radical, en el modo de representar de una superficie-referente, alcanza precisamente la imposibilidad de lo transgresor como referencia que se ubique en el mundo, sino es mediante la iconización ficcionante del objeto fascista. El horror del mundo se hace cotidiano hasta constituirse en pura emocionalidad (emotición). La experiencia del horror desplegado en el exceso de representaciones ficcionales para el horror se transforma en el horror en la superficie, imposible de ubicar en el mundo en tanto alteridad moderna. La modernidad ha hecho de lo postmoderno una estética fascista asistida por el objeto de la representación.

Una manera de afrontar lo postmoderno, en tanto estrategia por acabar con el aparato categorial moderno, es desde su cuestión estética. La superficie-referente se ofrece, en tanto postmodernidad, como la alienación de lo otro en la fijación de lo acontecido en la imagen de pura percepción. No es la idea de una imagen vacía, sino de una imagen pletórica de mundo que dice que la aproximación al objeto ha concluido en la hiper-representación-técnico-visual. Si el mundo ya ha sido representado en todas sus posibles apariciones, si incluso el pasado ha sido registrado en los registros que hay de estrellas distantes ya inexistentes, entonces lo otro puede entenderse sencillamente en la aparición reactualizadora que modifica el *programa* para las correcciones en la representación (desarrollo exponencial en la jibarización del píxel). Nada escapa a la imagen: la imagen es todo eso que hay de mundo desplegado por la superficie-referente. La postmodernidad, con sus pastiches, su fin de la historia, su desarticulación de los grandes discursos de la ideología, su transparencia, no ha hecho otra cosa que sobre-ideologizar la posibilidad de representación del objeto hasta convertirlo en la *gran historia* del objeto fascista que demuele estéticamente la historia. La postmodernidad podría entenderse así, como una modernidad anómala. Lo radical de la retórica postmoderna puede ser ubicado como la radicalidad de la representación para la invalidación de toda radicalidad posible.

La estética de lo postmoderno es la estética de la superficie-referente. Una estética estetizante de toda posibilidad de aparición del objeto en la representación. En este sentido, el cuerpo también ha sido capturado en el objeto fascista de la representación. El cuerpo sobre-expuesto en

la estética del objeto fascista hace del mostrarse también la estética de lo pornográfico. El cuerpo observado en ese mostrarse pornográfico no deja otra salida que a la auto-reflexividad también de un cuerpo ficcionado y fijado en el mero relato del aparecer permanente. La mirada sobre el cuerpo representado en la superficie-referente es una mirada que atraviesa al cuerpo de la retórica radical de un cuerpo que se extraña en su misma hiper-actividad visual. Un extrañamiento de la distancia moderna. Por ello el cuerpo sólo cobra sentido en la estética postmoderna, como un cuerpo representado. La aparente liberación del cuerpo, en la representación pornográfica, en tanto discurso radical contrario a una supuesta excesiva moralidad censuradora, no hace más que fijarse a un único modo de aparecer: el masivo. Como el aparecer masivo se experimenta como homogeinizante la misma superficie-referente se ha hecho personalizable. La posibilidad de la diferencia en la representación contemporánea radica en la posibilidad de ofrecer espacios aparentes para la distinción del mero aparecer. La experiencia subjetiva se traslada así al relato del aparecer personalizado. La pantalla se ofrece democrática al aceptar la convivencia de esa experiencia estética denominada *tribus urbanas*. Sin embargo, dicha radicalidad de la tolerancia se articula, precisamente, desde lo inocuo que resulta diferenciarse en un mundo leído desde el *loop* de imágenes que evitan toda distancia crítica ofrecida en su momento por la modernidad. La radicalidad de la retórica postmoderna es la radicalidad de lo pornográfico que termina ahogando al objeto en su impudor del aparecer sin escrúpulo alguno. Esta cuestión no es moral, es estratégica y operacional. La superficie-referente busca acabar con el objeto buscado para la representación en la representación misma. Es una estrategia que da cuenta de la auto-reflexividad ficcionante alcanzada por la imagen. Dada la incertidumbre del objeto, únicamente puede confiarse en la representación de éste que se hace posibilidad únicamente en tanto representación. Dicha auto-reflexividad ficcionante no es falsa, es también estratégica y operacional: hace de la retórica de la imagen técnica el modo de cercar lo real.

### *resistencias críticas al objeto fascista*

¿Cómo desmontar la retórica de lo radical en el objeto fascista de la representación? ¿Cómo re-dirigir un discurso

que se valide, pero que a la vez no se pierda en la absorción discursiva validante de la estrategia retórica para lo radical? ¿Desde dónde operar para establecerse en una distancia crítica necesaria con el fin de recuperar a la imagen como desplazamiento estratégico a la banalización encubridora e inmovilizante? Dice Didi-Huberman: «...*la imagen exige de nosotros, cada vez –puesto que no podemos recurrir a ella sin poner en funcionamiento nuestra imaginación– un arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje)*». En un tiempo en que la imagen, en su estrategia auto-referencial, provee la sujeción del sentido al de una mirada distraída es precisamente en ella donde se deben abordar estrategias críticas para su desmantelamiento. Deconstrucción que busca recuperar la imagen para el ejercicio en *nuestra imaginación* que permita imaginarla emancipadoramente. Es decir, destrabar de la superficie el afán fascista del objeto representado, desbaratar esta superficie hecha circular para el consumo y la estetización no sólo de lo político sino también –y ahí radica su fascismo– de lo cotidiano.

La imagen ha de ser recupera en tanto imagen, en tanto representación reconocida en sus límites para permitir la posibilidad de imaginarla. ¿Entonces cómo una imagen es una imagen? Cuando se imagina a la imagen no se la imagina en lo que se representa, sino más bien en aquello a que da sentido o aquello que es imaginado por nosotros como eso que imagina la imagen; la referencia es una referencia a lo imaginado de un sentido del que se participa. La imagen construye un mundo del mundo (la obviedad inmediatamente anterior), por eso en la imagen siempre hay una referencia al mundo en última instancia, pero una referencia imaginada. Esa referencia al mundo tiene una dirección dada por quien la construye, por quien hace que la imagen sea imagen. Cuando sobre el objeto imagen no se lee nada no hay imagen. La imagen (siempre) requiere ser imaginada. Y quien la construye, únicamente tiene la posibilidad de hacerlo desde donde la entiende, desde donde se le presenta como imagen. Ahora bien, todo esto no es más que un proceso, una dinámica que siempre amplía los

sentidos posibles de hacer imagen. En último caso, quienes trasgreden los contenidos de la imagen en cuanto sentido lo hacen conociendo los límites de ella, los límites de su sentido. Buscan en la indagación de sus límites (el de la imagen) la posibilidad de modificar las posibilidades de lectura. Se traspasan los límites, se desplaza el centro del sentido, y ocurre que lo obvio de lo imaginado se pone en duda. Una vez transpuesto el modelo, la corrección se socializa y modifica el sentido del mundo porque la construcción y la lectura de la imagen –lo imaginado– han sido desplazadas. Es la pérdida, precisamente, de esos límites los que responden a la hiper-reproductibilidad-técnico-visual contemporánea, al régimen escópico de un tiempo hegemonizado por la instalación de la imagen generada por aparatos –el digital en su fase actual– al interior de un modelo para el consumo y la estetización de las mercancías. Un tiempo en que la imagen ha devenido objeto difuso en sus límites.

Se trataría por otro lado de encontrar los límites de la superficie-referente. Abandonar la transparencia de la interfaz, provocar un desplazamiento crítico que permita *apagar* la imagen para reconstruir su diferencia, liberar al objeto del control fascista de la superficie representacional del consumo. Se trata no de abandonar cierta *matrix*, sino de recuperar la posibilidad de imaginar la imagen como la oportunidad de indagar en eso que de común reconocemos y nombramos como mundo. Necesitamos recuperar la imagen como posibilidad de imaginar el mundo nuevamente, es decir, abandonar el desierto de lo real implantado por la superficie-referente. Necesitamos una vez más imaginar en la imagen, necesitamos volver a traer a nosotros la *utopía*. Es el sentido del mundo, la utopía, lo que hace a la imagen. La utopía como horizonte incluso para el horror que despliegan las imágenes. Porque en un tiempo en que las imágenes esconden en su exceso de circulación y recepción el horror, su acontecer efectivo en la imagen, se hace necesario como afán de la utopía que permite su rechazo. El mundo se despliega en la mirada y dicha mirada del mirador está anclada en las posibilidades que el sentido del mundo les ofrece. Se debe mirar, en la imagen liberada del objeto fascista, más allá de lo que tiene sentido para cualquiera que participa de una cultura. La mirada es un problema de sentido que indaga siempre en las posibilidades que ofrece la imaginación; pero dicha indagación requiere de

un objeto que pueda ser ubicado e imaginado más allá o partir de la imagen misma. Ahora bien, la mirada nunca es directa sobre el mundo, porque lo obvio se esconde al sentido, lo obvio resulta de la pérdida de un sentido posible que lo imagine; estructura ésta, de lo obvio, sobre la que se deposita la superficie-referente para su levantamiento topográfico como exceso de lo real. Se ha de recuperar a la imagen como la mediación necesaria, emancipadora, para que podamos proyectar el sentido sobre el mundo y llevarlo a cabo como tal. El mundo es distancia en la imagen que imagina al mundo; lo obvio es proximidad, pero proximidad para el control de lo imaginado en la perpetua re-aparición actualizada del objeto fascista.

No hay imagen sin que haya alguien para mirarla. La superficie de una imagen cobra significado únicamente cuando es vista e interpretada como tal por alguien que la mira: un cuerpo dispuesto a implicarse en la mirada. Así como la imagen no se constituye como tal fuera del sentido, dicho sentido atraviesa siempre la presencia de un mirador para dicha superficie; el sentido de la imagen presupone un mirador, cuando no existe un mirador la imagen está imposibilitada de ser. O lo que es lo mismo, cuando el mirador de imágenes se transforma en un *consumidor* distraído no existe la posibilidad de imaginar la imagen, sino que sólo de consumirla. Lo primero que se ha de entender de quien observa una imagen es que necesariamente en él hay elementos que le hacen posible *leer* algo del mundo (su sentido) en la imagen que se le interpone. Para que una imagen sea lo que es necesita constituirse como reconocible frente al *mirador*; la imagen se hace representación, interpretación, imagen posible de ser imaginada. La imagen ha de reconocerse en su condición de imagen para evitar el consumo y lograr la posibilidad de imaginarla. Uno, en cuanto sujeto-mirador, se mueve en la imagen no como se mueve frente a cualquier objeto sino como alguien que se reconoce –imagina– de cierta manera en el mundo que ahí se representa. Se reconoce la desaparición del objeto-imagen tras el despliegue del mundo significado; distinto es que el objeto-imagen desaparezca en la mirada distraída sobre el desierto de lo real. Uno se sitúa en el mundo, siente y padece el sentido que se abre en la imagen, la imagen desaparece en su sentido y se nos presenta como apertura, como grieta de lo representado, del índice y su simple devenir; la imagen se

hace mundo. La grieta que abre un mundo en la imagen es posible por la misma aparición de la imagen para alguien. Sin embargo, en la superficie-referente dicha grieta es cerrada porque nada hay que interpretar en la imagen en su modo de hacer, sino únicamente *habitarla*, establecerse en ella como la única posibilidad de aparecer del objeto. Esta radical disposición, en el desarrollo de la imagen técnica, es instalada efectivamente por el dispositivo digital. Al ser anulado el espacio por el habitar, en la superficie digital, se hace imposible la idea de desplazamiento, de movimiento de todo cuerpo. El cuerpo, como significante/significado, está siendo modificado por la fractura que ha provocado la irrupción del soporte digital en la representación. No es un simple desarrollo tecnológico el que ha sucedido, es un cambio con la relación que hemos establecido desde siempre con la ilusión del mundo, con la representación que nos hemos hecho de él desde la simple percepción. El cuerpo ha desaparecido porque el referente que teníamos del mundo se ha diluido en el vacío digital; el cuerpo ha sucumbido al presente de la velocidad viriliana. Más allá del cuerpo no hay posibilidad del cuerpo propio porque el otro ha sucumbido como espejo posible. No es posible un cuerpo para nosotros en un simulacro que no requiere del cuerpo, que no requiere de la ilusión del cuerpo que teníamos como parte constitutiva de nuestra ilusión del mundo. El cuerpo se abre entonces como la posibilidad dada por el programa (o los programas) La modificación del cuerpo digital nos sitúa en la sensibilidad de un mundo (el virtual) que se basta a sí mismo, que requiere sólo del de la superficie-referente como autoafirmación de algo parecido al paraíso perdido, pero recuperado virtualmente. La interacción del cuerpo digital –en tanto superficie-referente– se ofrece como una posibilidad cerrada y siempre posible de calcular. No es la arrogancia de un mundo inaprensible fuera del sentido, es más bien la mansedumbre de un simulacro que se sostiene desde su propio auto-referencia. Indagar en la imagen del cuerpo digital (interacción) es la posibilidad de constituir un cuerpo que no arrastre también con la disociación entre materialidad y espíritu. *«Lo imaginario de la representación, que culmina y naufraga a la par en el loco proyecto de un coextensividad ideal entre el mapa y el territorio que abrigan los cartógrafos, desaparece con la simulación –cuya operación es nuclear y genética y no ya especular y discursiva. Con él*

*se esfuma toda la metafísica. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto». El cuerpo-digital como signo de su ausencia en el exceso representacional. La imagen-cuerpo-digital se ofrece abierta y franca en su propia mutilación, en su propia modificación reactualizable. El objeto fascista también alcanza al cuerpo. Como el gran logro del soporte digital ha sido el de transformar estructuras lógico-simbólicas (superficie-referente) en superficies significantes posibles de imaginar (en imagen) como desierto de lo real. La imagen digital no está aislada como la fotográfica, no es definida en sus límites respecto de su circulación cotidiana. La imagen digital es la integración al programa, a la información y su modificación calculada: es interfaz. Esta característica la hace posible en su lectura como posibilidad de inmersión, de integración al proceso subjetivo. La imagen digital se abre a nosotros y nos permite *participar* de la experiencia. Cuando nos conectamos a la interfaz nos hacemos parte del programa y de su simulacro de instantaneidad presencial. Por eso es que su traslado (envío virtual de paquetes de información) hace de la velocidad un proceso en vías de extinción. La velocidad parece adquirir carne en el simulacro gráfico del proceso. La velocidad se hace sentido al interior del soporte desde la mirada de su aceleración, siempre infinita, que termina por anular el sentido que hacíamos del tiempo a partir de nuestra experiencia con los fenómenos. El tiempo ha comenzado a desaparecer como experiencia y, con ello, hace del espacio una habitación única, un universo vacío, sin matices que nos permitan ubicarnos en él. Vivimos en lo instantáneo. La comunicación en tiempo real no existe. El tiempo real es el tiempo mediatizado por la ubicación en el espacio. El tiempo de lo digital es irreal (no en el sentido naturalista, por supuesto, sino en el significativo). Lo digital no necesita del tiempo, es autosuficiente. Hay inmiscuido en la inteligibilidad del mundo un problema con el tiempo. El tiempo transcurre en la ilusión del mundo a la par con el fenómeno; el tiempo digital ocurre como programa y el programa se despliega en el tiempo pero siempre en relación con el fenómeno programado.*

Dado que podemos integrarnos (en cuanto subjetividad) al proceso, también vemos modificada nuestra comprensión (imaginación) del cuerpo del otro (en cuanto otro distinto e igual a mí) y la alteridad (el mundo en cuanto obstáculo, resistencia). El problema del vacío digital (digrésión de todo en puntos de información) hace que el mundo pueda ser clonado (hecho matrix) en el cual nos vemos envueltos a partir del simulacro. Nuestra desaparición del mundo como ilusión necesitaba ocurrir fuera del mundo del fenómeno. Lo que ocurre desde el momento en que nos *conectamos* a la Red no es otra cosa que la de anular nuestra condición de autoconciencia para hacernos parte del *rol* que los programas determinan para nosotros parte de la superficie-referente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean (1983): *La precesión de los simulacros*. En Brian Wallis (ed.) (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Debord, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2008): *La emoción no dice «yo»*. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En VV.AA. (2008). «Alfredo Jaar: La política de las imágenes». Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Heidegger, Martin (2007): *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Žižek, Slavoj (2005): «*Bienvenidos al desierto de lo Real*». Madrid: Akal.