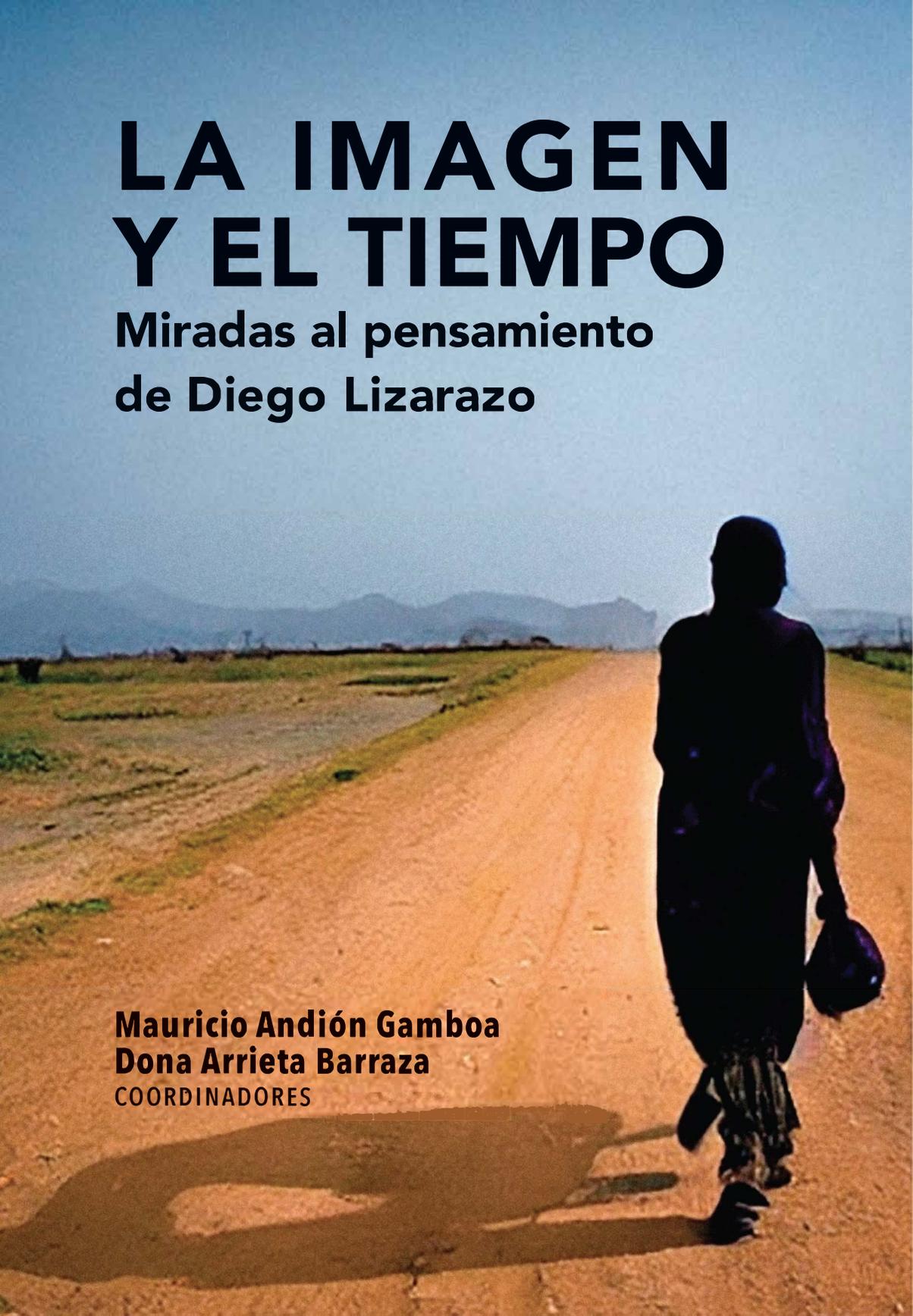


LA IMAGEN Y EL TIEMPO

Miradas al pensamiento
de Diego Lizarazo

Mauricio Andi3n Gamboa
Dona Arrieta Barraza
COORDINADORES



La imagen y el tiempo

Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia
Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López
Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dirección, Esthela Sotelo Núñez
Secretaria académica, Pilar Berrios Navarro
Jefe del Departamento de Relaciones Sociales, Alfonso León Pérez
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Araceli Soni Soto (Presidenta)
Aleida Azamar Alonso / Dulce Asela Martínez Noriega
Armando Ortiz Tepale / Ruth Ríos Estrada
Héctor Manuel Villarreal Beltrán

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

La imagen y el tiempo

Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo

Mauricio Andi3n
Gamboa
Dona Arrieta Barraza
(Coordinadores)



La imagen y el tiempo. Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo

Primera edición: diciembre 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud, Alcaldía de Coyoacán,
C.P. 04960, CDMX, México.

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Tel. (55) 5483 7060
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig/>

D. R. © Fides Ediciones
Seris 33 B, Colonia CTM Culhuacán,
Alcaldía de Coyoacán, CP 04440, CDMX, México.
fides.ediciones@gmail.com
www.fidesediciones.com.mx

Diseño de portada: Karina Rosas Zambrano
Diseño de interiores: Martha Alfaro Aguilar
Edición y producción: Fides Ediciones

ISBN UAM X: 978-607-28-3057-8

ISBN Fides Ediciones: 978-607-69541-5-7

ISBN ILCE: 978-607-96224-5-9



Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño tipográfico y de portada–, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento escrito por los coeditores.

Hecho en México.

CONTENIDO

PRÓLOGO

<i>Mauricio Andión Gamboa y Dona Arrieta Barraza</i>	9
--	---

PRIMERA PARTE

ARTÍCULOS

DIEGO LIZARAZO Y LA CULTURA DE LA IMAGEN

<i>Carlos Pereda</i>	23
----------------------------	----

HERMENÉUTICA DE LAS IMÁGENES: EL ESENCIAL APORTE DE DIEGO LIZARAZO

<i>Mauricio Andión y Vicente Palermo</i>	29
--	----

IMAGEN VACÍA Y SISTEMA DE VISUALIDAD TOTALIZANTE: APUNTES SOBRE HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN

<i>Jacob Bañuelos Capistrán</i>	49
---------------------------------------	----

LA PERSISTENCIA DE LAS IMÁGENES: FOTOGRAFÍA, TIEMPO Y POSTFOTOGRAFÍA

<i>José Alberto Sánchez Martínez</i>	71
--	----

LOS CONTORNOS DEL AURA: ALGUNAS REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL OTRO

<i>Daniel González Marín</i>	85
------------------------------------	----

RUTAS DE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO ICÓNICO EN LA MIRADA DE DIEGO LIZARAZO

<i>Aileen Azucena Salazar Jasso</i>	101
---	-----

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL	
<i>Jorge Ortiz Leroux</i>	125
LA PRAGMÁTICA DE LA IMAGEN GRÁFICA	
<i>Eloísa Fuentes Mayén</i>	149
EL GIRO ESTÉTICO EN LA OBRA DE DIEGO LIZARAZO	
<i>Edilberto Afanador y Dona Arrieta Barraza</i>	163
LAS POLÍTICAS DE LA INTERPRETACIÓN: PAUTAS PARA ABORDAR LA RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA, POLÍTICA Y COMUNICACIÓN	
<i>Alina Peña Iguarán</i>	199
UN EJERCICIO A LA INTEMPERIE: DIEGO LIZARAZO Y LA FOTOGRAFÍA	
<i>Rossana Reguillo</i>	213
LA EXPERIENCIA NARRATIVA Y ESTÉTICA EN EL ÁGORA AUDIOVISUAL DE DIEGO LIZARAZO	
<i>Beatriz Solís Leree</i>	223

SEGUNDA PARTE

ENTREVISTAS

EXÉGESIS DE SU TIEMPO	
<i>Mauricio Andión Gamboa</i>	237
URDUMBRES EPISTEMOLÓGICAS DE LA IMAGEN	
<i>Jacob Bañuelos Capistrán</i>	261
LOS MIRAMIENTOS DE LA VIOLENCIA Y LA ESTÉTICA	
<i>Flor de Liz Pérez Morales</i>	287

ESTÉTICA DE LA MIRADA, ESTÉTICA DE LA VIDA <i>Marco Alberto Porras Rodríguez</i>	309
---	-----

TERCERA PARTE

RESEÑAS

UNA APROXIMACIÓN PANORÁMICA Y PROPOSITIVA A LA TEORÍA DEL CINE <i>Lauro Zavala</i>	349
FOTOGRAFÍA, ESTÉTICA Y RETORNO <i>Brenda Itzel Barrientos Flores</i>	359
VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS: RESEÑA SOBRE DELIRIOS POSTFOTOGRAFÍCOS <i>Alan Cano Barraza</i>	367
PRODUCCIÓN ACADÉMICA Y MEDIÁTICA DE DIEGO LIZARAZO ARIAS ..	372

PRÓLOGO

MAURICIO ANDIÓN GAMBOA
DONA ARRIETA BARRAZA

Al presentar los materiales que componen este libro, nuestro objetivo principal es acercar una comunidad de lectores, académicos, profesores, investigadores, estudiantes o público interesado al entendimiento de la condición humana y el papel de la imagen en nuestro tiempo. Y, en este proceso, introducirlos al pensamiento y obra del maestro Diego Lizarazo, así como a su proceso de exploración del tiempo y la comprensión de la imagen en el contexto de la sociedad y la cultura contemporáneas. Para ello, proponemos un acercamiento pluridimensional a su obra, desde las múltiples miradas de una serie de académicos e intelectuales, colegas, compañeros de distintas universidades interesados en el trabajo del maestro, incluyendo una mirada autocrítica del autor sobre su trayectoria académica y profesional, a través de distintas entrevistas sobre su vida, obra y diversos tópicos relacionados con su trabajo académico y creación mediática. Contiene, también, un conjunto de reseñas sobre algunas de las obras más recientes y representativas del autor y un anexo con las referencias a la obra completa creada hasta el momento.

De este modo, el libro que aquí presentamos constituye un acercamiento rizomático y multidimensional al pensamiento y la persona de Diego Lizarazo. No tiene un principio o un final, es decisión del lector de qué forma aproximarse al texto que por su estructura es posible abordar de distintas maneras. Se puede comenzar leyendo un poco sobre su obra en las reseñas de algunos de sus trabajos más recientes, luego, ir a las entrevistas y conocer más del autor, o viceversa, o quizá entrar de lleno con los artículos especializados, escritos por académicos de distintas nacionalidades y colegas del autor, que escriben sobre el significado de sus aportaciones en los diferentes campos de las humanidades,

particularmente, los campos de la hermenéutica de la imagen, la estética y su correlato en una nueva epistemología política. Sea cual fuere el acercamiento, confiamos en que la experiencia será grata e intelectualmente estimulante.

CONTEXTO DEL DEBATE FILOSÓFICO EN EL QUE SE INSCRIBE EL PENSAMIENTO DE DIEGO LIZARAZO

Nos encontramos en un momento crucial de la historia de la civilización humana. Una coyuntura sociotécnica en la que se requiere que todas las sociedades humanas en el planeta, interconectadas globalmente por medio de las tecnologías digital y cibernética, se unan para afrontar los enormes retos que amenazan tanto al género humano como a toda la vida en la tierra, en esta nueva fase de la modernidad¹: el cambio climático, el holocausto nuclear o la irrupción de tecnologías disruptivas como la inteligencia artificial (IA), la internet 3.0, la robótica o la genómica aplicadas en lo que se prefigura como una Cuarta Revolución Industrial.

Vivimos en una etapa del Antropoceno que Manuel Castells denomina como la *Era de la Información*, un periodo en el que el sistema capitalista corporativo, informacional y financiero se ha expandido a nivel global en las sociedades humanas, de tal forma que se ha transformado rápidamente en un sistema social hipermediatizado, hipercomplejo, globalizado e informatizado, la sociedad red², en la que las constantes son la producción, distribución y flujo permanente de información, las fluctuaciones financieras y la aceleración en los cambios sociales, políticos y culturales. Un sistema social global gobernado por algoritmos, tan eficiente y racional que transforman al sujeto en un paquete informático integrado al sistema. Así, el ser humano se ve reducido al papel de prosumidor incesante de información, funcional al sistema como un nodo en las redes virtuales a través de las cuales se articula la sociedad global en el ciberespacio.

¹ Conceptualizada por distintos autores como: *modernidad tardía* (Anthony Giddens), *modernidad líquida* (Zygmunt Bauman), *posmodernidad* (Jean François Lyotard), *hipermodernidad* (Byung-Chul Han), entre otros.

² Cfr. Castells M., 1998.

En este contexto, las sociedades contemporáneas necesitan urgentemente espacios y tiempo para pensar y repensar el significado de lo humano. El humanismo, como corriente ideológica, fundamentó el surgimiento de la Modernidad y en el Renacimiento europeo se incorporó a la cultura occidental³. Se reformula durante la Ilustración, en el siglo XVIII, y reaparece más tarde en el humanismo marxista del siglo XIX y el humanismo existencialista durante el siglo XX. Desde entonces, todas estas corrientes han servido como justificación ética y estética para toda acción humana.

Sin embargo, en estos tiempos líquidos, hipermodernos, propios del siglo XXI, esta visión de lo humano se encuentra en crisis en Occidente, siendo cuestionada por diferentes corrientes filosóficas que se enmarcan dentro de las líneas de pensamiento que se conocen como post y transhumanistas, tal como lo explican Mariana Isabel Herazo-Bustos y Carlos Arturo Cassiani-Miranda es su artículo «Humanismo y poshumanismo: dos visiones del futuro humano»:

El humanismo y el poshumanismo son movimientos intelectuales diferentes y relacionados para el entendimiento del ser humano. El humanismo renacentista y de la modernidad plantea que el ser humano es el sujeto autónomo de la modernidad, dueño de la voluntad y poseedor único de la razón, que lo distingue de las demás especies. Este humanismo, visión del mundo que sustentó el pensamiento occidental durante años, ha sido severamente criticado por los filósofos que destacaron sus limitaciones teóricas y éticas inspiradas por la aparición de la cibernética y las nuevas tecnologías. El poshumanismo, mediante la investigación científica y las tecnologías avanzadas, aboga por la reconfiguración de la naturaleza humana y la creación de seres biológica y tecnológicamente superiores al *Homo sapiens*; esto es posible mejorando el funcionamiento del cerebro, controlando la procreación, retrasando el envejecimiento, y así lograr la inmortalidad. El acaecimiento de esta forma de ver mundo puede ser superado desde la nostalgia humanística,

³ El humanismo renacentista queda plasmado en la imagen emblemática de *El hombre de Vitruvio*, creada por Leonado da Vinci, concebido como un ser perfecto y que sitúa al ser humano como centro y medida de todas las cosas.

exaltando en su totalidad las cualidades propias de la naturaleza humana y dándole sentido racional y moral a la vida⁴.

El debate filosófico estalla a finales de 1999, a partir de una crítica que Jürgen Habermas hace a una conferencia presentada por Peter Sloterdijk llamada «Normas para el parque humano». No obstante, desde los años ochenta del siglo pasado comenzaron a circular en el campo académico occidental términos como deconstrucción, posmodernismo, poscolonialismo, que cuestionaban los fundamentos epistemológicos de la Modernidad y del orden mundial establecido, al mismo tiempo que proclamaban el fin de las utopías y de las ideologías totalizantes, así como un cambio radical en la cultura.

Iniciaba una nueva era, un nuevo siglo, el de la velocidad y el ciberespacio. El siglo del empoderamiento de las periferias ante las metrópolis, el de la revolución digital. Un tiempo nuevo que dejaba atrás el humanismo tradicional para abrir la puerta a otras concepciones de lo humano y a otras subjetividades: el *cyborg*, el hombre numérico, el hombre simbiótico.

Los humanismos del siglo XX, que tenían como base epistemológica el *logos* y al hombre como medida de todas las cosas, ya no se adecuaban a la nueva Era de la información, caracterizada por el cambio acelerado, producto del vertiginoso desarrollo científico, y sus secuelas en las múltiples revoluciones tecnológicas que estamos presenciando. De esta forma, ese humanismo tradicional, que había sido inspirado en la cultura del libro y en el canon de los fundadores de la filosofía y la historia occidental, comenzaba a ser obsoleto frente a los descubrimientos de la neurociencia, que dan respuestas nuevas a conceptos fundamentales como: razón, emoción y consciencia. Por último, debe tomarse en cuenta otra serie de nuevos descubrimientos sobre el funcionamiento del cerebro humano y el desarrollo de las biotecnologías, que ha transformado las antiguas ideas sobre de la naturaleza humana.

⁴ Mariana Isabel Herazo-Bustos y Carlos Arturo Cassiani-Miranda, «Humanismo y poshumanismo: dos visiones del futuro humano», *Salud, Barranquilla*, vol. 31, núm. 2, 2015, p. 394.

Durante el siglo XXI, el desarrollo científico y tecnológico ha despertado la imaginación sobre las posibilidades de crear nuevas realidades tecnológicas que sean, cada vez más, una parte intrínseca de los humanos. Vivimos en un tiempo en que hay un claro predominio de la cultura digital y el pensamiento visual sobre la cultura letrada. En este contexto, los humanismos eurocéntricos, tanto el renacentista clásico como el humanismo marxista de la Primera Revolución Industrial o la corriente existencialista de la posguerra, ya no están respondiendo a las inquietudes y necesidades de las nuevas generaciones que pasan gran parte de su tiempo frente a las pantallas de sus dispositivos tecnológicos móviles, en el ciberespacio, y a quienes la ciencia les habla de la posibilidad de transformar sus cuerpos, sus mentes y su propia identidad con las aplicaciones de las nuevas revoluciones tecnológicas.

La reflexión filosófica sobre esta nueva era tecnológica tiene representantes reconocidos en Europa y el mundo occidental, como Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, Bauman y, más recientemente, Byung-Chul Han, entre otros filósofos contemporáneos que han debatido los fundamentos y límites de la posmodernidad, descentrando la idea de un sujeto autónomo racional, con una esencia que lo hace un individuo humano único e irrepetible. Sin embargo, quien da por finalizada la era del humanismo es el filósofo alemán Sloterdijk, quien ha utilizado el término poshumanismo para hablar de una nueva era en el pensamiento occidental.

Los términos poshumanismo y transhumanismo confluyen en tantos puntos que muchos autores los usan de manera indistinta por considerarlos prácticamente sinónimos, ya que en ambos casos se trata de la intervención en lo natural y humano para modificarlo y convertirlo en post o transhumano, es decir, en un organismo que trasciende los límites biológicos y naturales propios del género. En ese sentido, las dos corrientes buscan anular las fronteras entre lo natural y lo artificial.

En la actualidad, el debate filosófico se mantiene más vivo que nunca, planteando nuevos problemas éticos y estéticos derivados del uso y aplicación de las nuevas tecnologías de vigilancia, control e ingeniería social y sus efectos en la vida humana y la de otras especies en el planeta. Hoy más que nunca, las humanidades en Occidente están empezando a abrirse a nuevos paradigmas de pensamiento, provenientes de la periferia, que proponen alternativas a las corrientes post y transhumanistas propias de la hipermodernidad. Estamos comenzando,

como sociedad y como comunidad académica global, a repensar y comprender la condición humana y su naturaleza desde otras perspectivas, debido a las nuevas condiciones de existencia que ha impuesto esta era tecnológica en la que vivimos. De este proceso se deriva la emergencia de epistemologías y líneas de pensamiento crítico novedosas, así como el desarrollo de nuevos valores éticos y estéticos, alternativos a los de las sociedades hipermodernas occidentales.

Es en este momento del debate filosófico sobre la condición y naturaleza de los seres humanos en la hipermodernidad que se inscriben la obra y los aportes del maestro Lizarazo en los distintos campos de las humanidades en los que ha trabajado y participado. Su pasión por el conocimiento y profundo interés por el lenguaje lo han conducido a pensar sobre la condición humana desde el problema de la significación y la construcción de sentido en las comunidades humanas, y a recurrir a la interpretación como una vía para comprender lo humano y el sentido de la vida de la sociedad contemporánea.

En un reciente artículo intitulado «Antropotécnia e indolencia de mundo: Una hipotética correspondencia entre Heidegger y Sloterdijk», Lizarazo apunta sobre la crisis de sentido del humanismo tradicional en la sociedad contemporánea:

Se trata sobre la indagación, en un orden filosófico, sobre las concepciones que los seres humanos tenemos sobre nosotros mismos y del lugar que ocupamos en el sistema complejo de la vida... Es decir, la configuración de lo humano no es ni un designio *a priori* ni una forma inalterable, sino que históricamente ha tenido mutaciones que traen consecuencias sustantivas sobre la vida humana y la vida de la naturaleza. En última instancia se trata de la posibilidad de establecer dos órdenes de relaciones: historia-concepción de lo humano; concepción de lo humano-mundo histórico y de la vida⁵.

En su trayecto intelectual, Lizarazo ha logrado construir un pensamiento propio que se funda en una mirada estética arraigada en la experiencia latinoamericana

⁵ Diego Lizarazo, «Antropotécnia e indolencia de mundo: Una hipotética correspondencia entre Heidegger y Sloterdijk» en Diego Lizarazo Arias, Mauricio Andión Gamboa, Eduardo Andión-Gamboa (coords.), *Horizontes digitales. Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración sociodigital contemporánea*, México, UAM-Xochimilco / Gedisa, 2021.

y enmarcada en una visión poscolonial del mundo. Desde esta postura, ha hecho aportes significativos en distintos campos de las humanidades, comenzando por la filosofía latinoamericana –particularmente, en los campos de la estética y la epistemología–, continuando con los estudios culturales y de la comunicación e, incluso, contribuyendo en los campos de la educación, las artes mediáticas y las humanidades digitales.

ORÍGENES Y FORMACIÓN DEL MAESTRO DIEGO LIZARAZO

Para presentar esta obra, quisiéramos que esta introducción sirviera también para dar un mínimo contexto sobre los orígenes y la formación de Diego Lizarazo, este maestro y pensador latinoamericano de nuestro tiempo; un intelectual que mira los actos icónicos y sus múltiples capas de significado y representación, un ser que mira las miradas y a los mirantes. En su obra se ve plasmada su potencia intelectual, su capacidad crítica y su gran calidad humana, grandes virtudes que no son resultado del azar, sino que, haciendo un breve ejercicio hermenéutico a su biografía, podemos entenderlas en el contexto de sus orígenes sociales y culturales, en su vida en Colombia y México, su genealogía, su educación, su personalidad, su formación académica y, por supuesto, en las decisiones tomadas y los caminos elegidos.

Nuestro autor creció en el seno de un hogar cálido, con espacio para la expresión de la creatividad y el pensamiento infantil, pero también con nociones de responsabilidad y colaboración en las que el género no era una condicionante de los roles que se otorgan por estereotipo; todos aprendían a hacer de todo, procurando el bienestar común. Su padre migró del campo a la ciudad de Bogotá buscando trazar su propio camino y, sin haber tenido la debida educación, llegó a ser un mecánico autodidacta reconocido por su impecable trabajo y logró extender su negocio hacia algunos lugares dentro del país. Fue bien conocido por su sabiduría y su poder narrativo; los mitos y las verdades cobraban vida en sus elocuentes relatos. Su madre, por otro lado, estudió hasta el más alto grado permitido para una mujer en aquella época: la preparatoria. Fue ella quien despertó en sus hijos el interés por la literatura, avivó su chispa intelectual y, bajo su cuidado, florecieron todos en un ambiente pleno de ternura, afecto y solidaridad. Su hermano mayor, Eduardo, fue un gran

amigo e influencia en Diego, bajo su cobijo se introdujo a un vasto mundo intelectual y con él realizó importantes trabajos de campo; ambos compartían esa inclinación hacia lo social y los proyectos que realizaron juntos dejaron una huella importante en nuestro autor, como veremos.

La Colombia de los años setenta, que vio nacer al noveno y último hijo de la familia Lizarazo Arias, estaba plagada de conflictos sociales, tensiones políticas nacionales, y ejercidas desde el extranjero, de represión y también de ideologías antisistema, de ascensión del narcotráfico. Los ciudadanos colombianos adquirían entonces compromisos de carne y hueso. Es en medio de esta sociedad convulsa que transcurren los primeros años de Diego Lizarazo.

Para la década de los ochenta, diversos actores armados se disputaban territorios, dominios político-militares, control de plazas y rutas para negocios criminales (narcotráfico, secuestros, robo de tierras, trata de personas...). El paramilitarismo se desplegó por todo el país, particularmente bajo la forma de autodefensas tuteladas y pagadas por terratenientes, ganaderos, políticos, colonos, narcotraficantes, mineros y empresarios. Se enfrentaban, especialmente, con las guerrillas de izquierda. En ese contexto, las poblaciones campesinas y suburbanas de las periferias pobres se convirtieron en rehenes y, en muchos casos, en objeto de azogue y crueldad por tan diversas fuerzas –incluyendo facciones del ejército y las policías– que los desplazaban de sus tierras, los explotaban, o los convertían en objeto de amedrentamiento y control poblacional. El llamado a la colaboración, a la acción, eran gritos ineludibles, tambores batientes en la conciencia social de algunos que dirigieron sus pasos a ver al otro, a conocer su vida y sus necesidades y formar parte en la gestación de proyectos cuyo epicentro estuviera en dichas comunidades; sus ondas se extendieron con tal fuerza que lograron una gran ruptura, como producen las ondas de los sismos fallas sobre la tierra.

Eduardo Lizarazo, hermano mayor de Diego, creó una organización no gubernamental (ONG) que, entre otras cosas, abordaba comunidades marginales que habían vivido o vivían situaciones de agresión y violencia. Algunos de sus proyectos se realizaron trabajando en conjunto con otros organismos, por lo que Diego fue continuamente convocado a producir investigaciones y proyectos de acción social que buscaban generar condiciones de protección comunitaria y estrategias para transitar de la violencia hacia la paz.

A muy temprana edad, Diego Lizarazo migró a México, como estaba invisiblemente dispuesto en su historia familiar; cada uno de sus hermanos tenía en el trazo de su vida el momento de elegir otro lugar en el cual desarrollarse. En México, nuestro autor exploró desde su llegada las áreas de su interés; estudió las carreras de Antropología y Ciencias de la Comunicación simultáneamente, esfuerzo que fue truncado por su estatus de migrante, impidiéndole continuar con la Antropología. Diego se abocó entonces al estudio de la licenciatura en Comunicación, que en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco, donde se formó, tiene un particular enfoque social. Es en la etapa universitaria en la que explora las realidades de su país de residencia y donde adquiere simbólicamente la nacionalidad mexicana. Todo esto sin abandonar sus proyectos de corte social en su natal Colombia.

Entrando en la década del dos mil, se desarrolló un valioso proyecto con poblaciones desplazadas por la violencia, asentadas en las zonas suburbanas de Montería, Bucaramanga, Barranquilla, Soacha, Bogotá y Cali. De aquellos días, Diego recuerda con especial pregnancia el trabajo desarrollado en el distrito de Aguablanca, en las zonas marginales de la ciudad de Cali, en donde conoció de cerca la experiencia atroz vivida por familias, la mayor parte proveniente del Pacífico colombiano, que huyendo de la violencia se refugiaban en las orillas de la ciudad. Sobre todo, quedó grabada una de esas voces: doña Martha, una mujer que rondaba los cincuenta años, con quien tuvo la oportunidad de producir un pequeño documental de video que desafortunadamente se extravió en el tiempo. Esta fue una de aquellas experiencias que hoy llegan a nosotros en forma de relato, y que han formado parte fundamental en el Diego Lizarazo de la actualidad y en su capacidad para mirar al otro. Aquella doña Martha, proveniente de una población en el departamento andino de Antioquia, se vio obligada a huir junto con sus hijos después de que su esposo fuera asesinado por paramilitares. Dejó su casa, su huerto y sus animales ante la amenaza de ser asesinada junto con sus niños. Atravesó, en medio de la zozobra, la cordillera occidental hasta llegar a Cali, donde finalmente se asentó. Cuenta nuestro autor que es inolvidable la expresión con que definió el notable giro que ella dio a su vida: «Pasé muchos días llorando, hasta que me cansé de tanto llorar, y supe que tenía que hacer algo». Y ese algo no fue menor: inició con la organización de una «olla comunitaria», en la que, con las limosnas que

la gente les daba y con los escasos trabajos que algunos conseguían, dio de comer a las familias, bajo la claridad de que reunir lo poco de muchos permite comer mejor, que lo alcanzado cuando se come solos. Después, vino una cooperativa de costureras en la que creció una economía de mujeres que mejoró la vida comunitaria, luego, un ejercicio justo de presión social para demandar al Estado atención a las comunidades de desplazados. Al momento en que los hermanos Lizarazo arribaron, se había formado una escuelita en un pequeño salón conseguido por su persistencia, donde se dieron las primeras clases en las que los niños desplazados comenzaron a formarse. Eduardo y su equipo –del que Diego formaba parte– asesoraron y desarrollaron diversos proyectos que apoyaron esas y otras iniciativas. Después de un tiempo, doña Martha traía en la cabeza otra nueva idea.

«Allá nos mataban con pistolas, aquí nos matan con el lápiz», decía doña Martha en referencia a la fatal muerte ocasionada por las burocracias, la insensibilidad institucional y el desdén oficial ante las poblaciones marginales. Doña Martha se proponía, para confrontar esa ignominia, estudiar leyes. Así fueron las ondas expansivas de aquellos esfuerzos comunitarios, para ellos y para otros que hemos sido afectados de alguna manera. Este es uno de aquellos proyectos que Eduardo y Diego Lizarazo realizaron juntos y que hemos rescatado del secuestro del tiempo para no omitir su relevancia en la vida de nuestro autor.

SUS PRINCIPALES LÍNEAS DE ACCIÓN ACADÉMICA

También es notable la labor que Diego Lizarazo ha realizado como docente e investigador. Desde que inició la maestría en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), impartió clases en la Ciudad de México, en instituciones públicas y privadas en los niveles de licenciatura y posgrado, sembrando en cada uno de sus alumnos –dicho desde la experiencia propia y la compartida– semillas de diversas clases que, al abrirse dentro de la tierra fértil que preparó, echan raíces profundas y hacen crecer de sus tallos árboles de gran tamaño que dan buenos frutos, y así florecen otras formas de mirar y ser mirado. Como en otras áreas de su vida, el maestro Lizarazo es un profesor que da con corazón generoso y siempre afable, y es en los

inicios de esta faceta de su vida cuando explora el pensamiento posmoderno y el nihilismo, los cuales veremos reflejados en algunos conceptos de su obra. Ante la posibilidad de hacer su doctorado en Estados Unidos, Diego decide continuar su preparación académica en la UNAM, en donde había finalizado su maestría. Ahí se adentra en la hermenéutica, disciplina que agudizó su particular forma de mirar con profundidad.

Desde entonces hasta ahora, su recorrido académico y su pensamiento han atravesado por tres grandes momentos en los que ha prevalecido su interés en el problema de la significación y la comprensión de la condición humana en las sociedades contemporáneas:

1. Abordaje en el horizonte simbólico imaginal a través de la *semiótica*.
2. Búsqueda de la comprensión y de las condiciones de interpretación a través de la *hermenéutica*.
3. Interrogación de las posibilidades de la vida y los vivientes en el límite de la sobrevivencia a través de la *estética* –entendida no en el ámbito de las formas y los cánones, sino de la *aestesis*–.

A lo largo de su fructífera carrera académico-profesional, Lizarazo ha tenido muchos logros, premios y reconocimientos por sus aportes a los campos de las humanidades y las artes mediáticas (cine, televisión y video).

Es autor de más de cien artículos sobre hermenéutica de la cultura, teoría de la imagen y filosofía del lenguaje. Ha publicado ocho libros individuales y ha fungido como coordinador o coautor en diecisiete libros sobre los mismos temas. Ha recibido múltiples galardones, como el Premio Orlando Fals Borda 2005 por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura (Instituto de Comunicación y Cultura, Bogotá); el Premio 2007 a las áreas de Investigación (UAM); el Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (UAM); el Premio Internacional de Filosofía Estética 2009; y, más recientemente, el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021 (Secretaría de Cultura / Centro de la Imagen, México). Como realizador audiovisual ganó el primer lugar en los Premios Televisión de América Latina con la serie *Interferencias. Irrupciones al sentido común y sobre la teoría crítica contemporánea* (2017), producida para el Canal 22, en México. Obtuvo el primer lugar de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas 2018 (UNAM-Instituto

Mexicano de Cinematografía) con el microvideo animado «Jacques Lacan: el lenguaje nos habla». Su serie *Pensar el arte*, producida para el Canal 22 fue finalista en diversos festivales internacionales de artes audiovisuales y cinematográficas.

Pero quizá uno de sus mayores aportes a la sociedad y la cultura universal sea su mirada, y su forma de interpretar las imágenes en el tiempo. Diego Lizarazo es, sin lugar a duda, un autor y pensador latinoamericano, un hombre de su tiempo y desde su circunstancia ha creado un cuerpo de conocimientos vasto y profundo que le ha permitido comprender al ser humano como un ser en el mundo. Su pasión por el lenguaje, la comunicación humana, la significación y las imágenes contemporáneas lo han conducido a revelar a la mirada como una postura epistémica desde donde podemos conocer el mundo, que queda plasmada en su teoría sobre la estética de la mirada y actualizada en su obra artística e intelectual.

Julio de 2023

PRIMERA PARTE

ARTÍCULOS

DIEGO LIZARAZO Y LA CULTURA DE LA IMAGEN¹

CARLOS PEREDA

En el libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*², Diego Lizarazo nos propone una admirable serie de ejercicios para aprender a mirar. Duda: ¿para qué se necesita de tales ejercicios? Como animales humanos, ¿acaso no se dispone naturalmente de esa facultad, la percepción? Respuesta rápida: también tenemos –naturalmente– músculos; no obstante, no por ello podemos dejar de ejercitarlos. Además, ver no es mirar. Constantemente vemos, pero a menudo no miramos. Incluso, no pocas veces, de tanto ver –y cada día pareciera que hay más para ver, que poco a poco el mundo se nos va convirtiendo en un desconcertante supermercado– nos mareamos y ya no podemos ni queremos mirar, y hasta tememos hacerlo.

Otras dudas: ¿en qué podrían consistir tales ejercicios respecto del mirar si se trata de ejercicios teóricos?, ¿tiene sentido emprenderlos? Además, ¿cómo podríamos llevarlos a cabo? Previsiblemente, hay muchas y variadas respuestas para calmar tal catarata de zozobras. Por lo pronto, Lizarazo contribuye al arduo aprendizaje de la mirada investigando con minucia tres correlatos

¹ Este artículo apareció publicado en el libro *La filosofía en México en el siglo XX: apuntes de un participante*, de Carlos Pereda, publicado en 2013 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

² Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

privilegiados del mirar: la imagen estética, la imagen onírica, la imagen sagrada –«tres ámbitos icónicos, tres terrenos simbólicos irreductibles»–.

Como respaldo de su decisión metodológica, Lizarazo puede aducir un principio de espiral dialéctico que se encuentra presente en cualquier ejercicio de interpretación y que, respecto del mirar, puede formularse como sigue: *las miradas, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las imágenes pero, a su vez, las imágenes, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las miradas*, y así sucesivamente. De ahí que, para aproximarnos a las miradas –esa particular forma de muchas de nuestras actitudes– o a las imágenes –su correlato objetivo–, tengamos que oscilar una y otra vez entre las miradas y las imágenes, entre la actitud y el correlato, procurando no detener nunca esta, esperemos, progresiva oscilación.

Sin embargo, como buen conocedor del arte del ejercicio, si algo caracteriza el proceder de Lizarazo es la trabajada lentitud y, en particular, esas formas de lentitud que genera el amor a la interrupción y al rodeo –obedeciendo a la vieja máxima «importa más el camino que la posada» o, tal vez, a la lección de tantas pinturas y arquitecturas posmodernas–. Así, en vez de abordar inmediatamente el estudio de las miradas y las imágenes, como ejercicio preparatorio –«de calentamiento», tal vez se prefiera calificarlo–, Lizarazo primero recorre los territorios de la significación en la palabra, en el lenguaje. Para ello, visita la tradición estructuralista francesa a partir de Ferdinand de Saussure, la teoría de los actos de habla de orientación analítica, de Ludwig Wittgenstein a John Langshaw Austin, y la tradición hermenéutica de Friedrich Schleiermacher a Paul Ricoeur. Con algunas de esas herramientas se pasa luego a indagar qué hacemos y qué podemos hacer con las imágenes, con nuestro común mundo visual que incesantemente articulamos, desarticulamos y volvemos a articular... en mil miradas parciales.

Insisto: el mirar no se agota en el ver biológico. Por eso, las miradas, a partir del ver, suelen construirse como prácticas sociales, diversas y específicas, por ejemplo, las miradas que resultan apropiadas para las imágenes estéticas o las miradas que se construyen en el ejercicio del mirar aquello que se considera como arte. «La línea de contorno no existe en la naturaleza, es un invento humano para la representación, como lo son las reglas de proyección

y la perspectiva lineal y aérea»³. Hay, por eso, también una socialización icónica: una educación de los ojos. Así, frente a la pintura aprendemos a ejercer una bipercepción o, como prefiero llamar al complejo proceso, un dispositivo incesantemente móvil de percepciones, pero no en sucesión lineal, sino que va y viene entre un tipo de percepción y otro. Si miramos un cuadro lleno de alcatraces de Diego Rivera, tenemos espontáneamente una percepción referencial que identifica la imagen de los alcatraces. Luego, en algún momento, esa percepción referencial deja paso a una percepción material que descuida los alcatraces para prestar atención a los colores, su composición, el trazo del pintor, la materia con que trabaja, etcétera.

Para quien mira con inteligencia y gozo –la única manera de mirar que no se reduce a meramente ver–, ese conjunto de percepciones –percepción referencial, percepción material, nueva percepción referencial...– se conforma, indica Lizarazo, con «un movimiento, un juego a veces táctico y a veces automático en el que el fruidor oscila, salta y subsume percepciones»⁴. Esa articulación y desarticulación de percepciones, en particular en artes que enfáticamente trabajan con la temporalidad –como el cine–, inevitablemente exigirá también los trabajos de la memoria. En cualquier caso, esos juegos entre diferentes tipos de percepción que constituyen la *mirada itinerante*, la mirada propiamente estética, que incluyen movimientos que participan de la reflexión y del acercamiento amoroso, están enmarcados.

Precisamente una parte decisiva de nuestra socialización icónica –de la «educación estética» de nuestra imaginación centrífuga– consiste en aprender a detectar esos marcos: esos bloqueos sistemáticos que produce la mirada itinerante respecto del resto de las otras prácticas sociales, no solo del distraído ver, sino también del mirar comercial, científico, técnico, jurídico o moral. En el caso de no producirse esos bloqueos, esas interrupciones, es seguro que tanto la imagen como nuestra mirada pierdan su dimensión estética.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

El marco despierta una instrucción cultural de posicionamiento: nos pide ubicarnos de formas distintas en las dos regiones, del marco hacia fuera nos comportamos con base en las reglas físicas y sociales que gobiernan el mundo, donde la imagen no es más que un objeto entre objetos, es un *espacio-objeto*. Del marco hacia adentro, nos pide comportarnos según reglas específicas, semióticas y estéticas, propias del mundo imaginario donde emerge el *espacio plástico*⁵.

Por eso, todo mirar estético incluye cierto desciframiento que realizamos a partir de las claves que nos proporcionan las tradiciones pictóricas, arquitectónicas, fotográficas, cinematográficas, de instalaciones y *performances* que habitamos, y que nos habitan. Porque sí, necesariamente, de manera implícita o explícita la mirada itinerante, actitud del mirar a que invitan las imágenes estéticas, siempre se lleva a cabo *desde* la perspectiva de alguna o algunas tradiciones estéticas a nuestra disposición.

Diferente es el caso con la imagen onírica y, por extensión, con cualquier imagen subjetiva (como las que, a veces, aparecen en el recuerdo o en la imaginación). Son productos, no tanto personales como subpersonales, o del no-sujeto que nos acompaña y, a veces, nos acosa; o, usando el vocabulario al que estamos acostumbrados desde Sigmund Freud, son los productos del inconsciente, ese trabajador infatigable y, en no pocas ocasiones, enigmático, que llevamos dentro de nosotros, pero del que, con alarmante frecuencia, nada queremos saber. Lizarazo recorre varias de las estrategias que se han estudiado, de Freud a Jacques Lacan, para explicar la aparentemente caprichosa fábrica de esas imágenes e indicar caminos para su interpretación, a la vez que subraya la multiplicidad de tipos de las imágenes oníricas (imágenes que resultan como realización no disfrazada de deseos, imágenes que disfrazan deseos, imágenes angustiosas y punitivas...). En este caso, en principio, el intérprete de seguro se desinteresará de las propiedades plásticas de la imagen. Su propósito consiste en desentrañar lo que estas puedan querer descubrir acerca de la subjetividad que las produjo: qué pulsiones resistía esa persona, qué deseos la atormentaban, qué proyectos no se atreve ni siquiera a confesarse a sí misma, etcétera. A la imagen onírica no la suele acompañar, entonces, la mirada itinerante, como a la imagen estética,

⁵ *Ibid.*, p. 93.

sino la interpretación reveladora de zonas ocultas, por inmensamente desgarradoras, de la persona.

Con la imagen sagrada nos encontramos, por decirlo así, a medio camino entre la imagen estética y la imagen onírica. Como la imagen estética, la imagen sagrada es pública, como la onírica, puede interpretarse como detectando también zonas ocultas de –si se me permite la expresión– la subjetividad de un grupo social. Al respecto, Carl Jung usa la expresión «inconsciente colectivo», esos arquetipos secretos, pero según él, no por eso menos eficaces, propios de las comunidades. También las imágenes sagradas son de muchos tipos: desde las grandiosas imágenes que se adoran en algunos ritos religiosos –pensemos en las vastas tumbas egipcias, en los nítidos templos griegos, en las elaboradas catedrales góticas, en Giotto di Bondone, en el excesivo Miguel Ángel...– a las estampitas infantiles, los improvisados escapularios que portan algunos delincuentes como protección, o esas fotos gastadas de seres queridos que muchos llevamos con nosotros para mejor recordarlos y, a veces, también para que nos recuerden, abrazándonos a los generosos consuelos de la magia.

No posterguemos más una pregunta que, de seguro, nos ha acompañado como la sombra de esta apresurada reflexión: ¿qué tienen en común todas estas clases de imágenes y por qué nos importan? O, si se prefiere otra pregunta, muy cercana a aquellas, pero más directa: ¿qué hacen con nosotros todas estas imágenes? Responde Lizarazo: «La imagen marca el espacio, el espacio se signa en las imágenes»⁶. En las imágenes, ante todo, se exhibe el espacio, usando aquí la palabra *exhibir* haciendo referencia al doble movimiento de usar y mostrar; las imágenes usan el espacio, lo trabajan y, a la vez, lo muestran, lo celebran⁷.

⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷ En ciertas pinturas, fotografías, instalaciones y *performances*, y claramente en las imágenes del cine, las imágenes también «exhiben» tiempo: lo usan, lo reorganizan, y lo muestran, lo exaltan. Pero si lo hacen, es porque estas imágenes ya están contaminadas y hasta forman parte de historias o fragmentos de historias. Por otro lado, imágenes puras, imágenes sin siquiera el tenue roce de un esbozo de historia, son más difíciles de encontrar de lo que suponemos. Quizá un fragmento de la pintura abstracta, con admirable entusiasmo y pocos éxitos, se propuso tal meta.

Si no me equivoco, he sugerido –¿y a contracorriente he respaldado un poco?– la vanidad que necesariamente acompaña cualquier empresa que persiguiese, evitando la razón porosa, construir algo así como una teoría unificada de las miradas y las imágenes. Para razonar con mayor amplitud la objeción en contra de una teoría tal, un buen camino es proseguir examinando la profundamente heterogénea diversidad de las miradas y de las imágenes que hemos recorrido, incluyendo el carácter rigurosamente cambiante, abierto e imprevisible de esa diversidad.

A su vez, esa misma e inquietante diversidad, como contracara, nos señala hasta dónde necesitamos –y de manera urgente– ejercicios para aprender a mirar e, incluso, para aprender a no mirar; a serle fiel, también, a los silencios de la mirada. Estos ejercicios constituyen prácticas que muchas veces se tiende a despreciar o a considerarlas como secundarias, casuales y, por eso, postergables adornos de fin de semana. Pero nos equivocamos. Porque se trata de ejercicios para desenturbiar parte de nuestra vida, para resistir su banalización en la *insignificancia* del incesante ver y sus recurrentes mareos.

Este libro de Lizarazo contribuye decisivamente a indicarnos algunos de estos ejercicios. En varios sentidos, sería tonto de nuestra parte no atenderlos paso a paso, no aprovechar su inagotable riqueza.

HERMENÉUTICA DE LAS IMÁGENES: EL ESENCIAL APORTE DE DIEGO LIZARAZO

MAURICIO ANDIÓN
VICENTE PALERMO

La hermenéutica es una milenaria tradición de pensamiento que emerge en sincronía con la aparición de la escritura, el desarrollo del alfabeto y el surgimiento de los textos sagrados. Desde entonces, la humanidad ha buscado la verdad subyacente a las palabras, el discurso de los dioses y sus múltiples manifestaciones mediante la interpretación de los signos que articulan el lenguaje simbólico que utilizamos los humanos para comunicarnos.

El mito de Hermes, el mensajero de los dioses, ilustra de manera poética el papel que cumplen los medios de comunicación en la civilización occidental. Hermes es el dios olímpico mensajero, de las fronteras y los viajeros que las cruzan, del ingenio y el comercio, y sus acciones se asocian con la astucia y la persuasión; también, es la deidad que guía las almas al más allá después de la muerte. Se representa como un ser alado que vuela y viaja por múltiples mundos y submundos con una vara mágica (caduceo), con la que abre o cierra los ojos de los mortales e intercambia saberes e información con todos los seres que encuentra en su trayecto. De acuerdo con esto, si Hermes es el mensajero de los dioses, la hermenéutica es el arte de interpretar sus mensajes y significados ocultos.

Como un arte interpretativo, la hermenéutica es una disciplina que implica la aplicación de múltiples métodos para interpretar la comunicación escrita, verbal, no verbal y, en tiempos modernos, la comunicación visual, audiovisual y multimedia. La interpretación de los textos por medio de los

métodos hermenéuticos supone el entendimiento de ellos hasta el punto de encontrar una explicación coherente y razonable de su significado.

A partir de Friedrich Schleiermacher, la tradición hermenéutica resurge como disciplina filosófica que decantará en la teoría del conocimiento iniciada por Martin Heidegger y continuada por Hans-Georg Gadamer. En la actualidad, esta tradición de pensamiento se ha establecido como una teoría de la comprensión de lo humano, de la que se desprenden múltiples métodos para interpretar sistemas de signos, plasmados en textos escritos propios de los campos de la filología, la crítica literaria, la filosofía y, desde el siglo XX, en la mayoría de las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales como la antropología, la sociología y la historia, y más recientemente en las áreas de la educación y la comunicación mediática.

En este tiempo, vivimos en una sociedad hipermediatizada en la que las imágenes y los sonidos inundan permanentemente las pantallas de las que obtenemos toda la información que necesitamos para vivir en la sociedad moderna. En este contexto, la hermenéutica ha sido aplicada para comprender el sentido no solo de los discursos producidos en la interacción dentro de nuestros mundos de vida social, sino especialmente de los discursos derivados de los procesos comunicativos a través de los medios de comunicación masiva como la prensa, la radio, el cine y la televisión, así como los nuevos cibermedios integrados a la internet.

En América Latina, la tradición hermenéutica ha sido cultivada por algunos autores como Mauricio Beuchot, Jorge Enrique González Rojas y Diego Lizarazo, entre los más notables. En este ensayo nos concentraremos en el caso del maestro Lizarazo, filósofo colombo-mexicano que ha desarrollado desde hace más de una década una concepción hermenéutica de las representaciones visuales, lo que constituye una novedad en nuestro contexto, en el que se produce poca teoría hermenéutica. Su trabajo es significativo porque permite entender que los objetos estéticos y semióticos están íntimamente conectados con los mundos en los que se esgrimen como recursos de sentido y, a veces, de fuerza, y que son apropiados y reinterpretados por sujetos y grupos que con ellos realizan acciones socialmente relevantes. Desde su postura, la hermenéutica clarifica el lugar de las imágenes en una sociedad que tiene cada vez más envergadura visual y ese espesor forma subjetividad, subjetividad que contribuye

a crear imágenes: «las miradas contribuyen a construir las imágenes y [...] las imágenes erigen sus miradas»¹.

PASOS HACIA UNA HERMENÉUTICA DE LAS IMÁGENES

En 2004, cuando Lizarazo publicó su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, los campos de la teoría de la imagen y de la hermenéutica parecían continentes lejanos, a excepción de algunas alusiones generales que ciertos autores clásicos de la filosofía hacían a la fenomenología de la visualidad. Esas alusiones no se habían concretado como un programa hermenéutico de la imagen. Hoy, dicha perspectiva viene creciendo en interés y en trabajos que se adhieren, gracias a la investigación pionera del maestro Lizarazo. Con la relación entre la hermenéutica, de origen filosófico, la pragmática, de herencia lingüística, y la sociología de la comunicación, el autor propone lo que ha llamado una *hermenéutica de las imágenes*. ¿En qué se diferencia un enfoque como este de las teorías de la imagen que se produjeron en el siglo XX?

El replanteamiento está en proporción directa con la relectura de la comunicación que la hermenéutica podría realizar; al respecto, Lizarazo apunta:

No hay más objeto para la hermenéutica que la comprensión de los procesos y dinámicas de la comunicación del sentido, y comprender los fenómenos comunicativos es reconocer en ellos la dinámica interpretativa que los constituye. La hermenéutica aborda la comunicación, y la comunicación es una cuestión hermenéutica².

En esta línea, el autor cuestiona las teorías semióticas y formalistas de la imagen, a las que llama *inmanentistas*. Esto significa que, desde esas visiones, la imagen es algo que se entiende como objeto autónomo, separado de su entorno y de sus flujos de circulación. En cambio, para él la hermenéutica de las imágenes implica comprender la forma en que el tiempo actúa en ellas. La imagen

¹ Diego Lizarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 15.

² Diego Lizarazo Arias, «Trazos para una hermenéutica comunicativa», en *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, núm. 43, diciembre de 2002, p. 35.

es tiempo en dos sentidos: porque el tiempo la produce, y porque se pone a un tiempo con el que dialoga. De ahí la condición histórica de la imagen concebida desde la hermenéutica.

Esto quiere decir que los usuales abordajes de la pintura, de la fotografía, o del cine, que analizan su forma o su contenido bastándose con hablar de lo que se ve en ellas, son mutilaciones de la imagen. Visiones incompletas de algo que, a decir de Lizarazo, solo puede comprenderse en su relación con el contexto en que se producen, con los lugares y tiempos por los que circulan y con las formas de recepción en las sociedades. El concepto que utiliza para explicar esta forma de ver la imagen es el de *acto icónico*. No habla de imagen, icono o representación visual, sino que mostrará la capacidad de acción de los iconos. Esto lo hace indicando dos caminos: el de lo que las imágenes hacen en nosotros y el de lo que nosotros hacemos con las imágenes, lo que muestra claramente el giro de la *inmanencia* a lo *exmanente*, a lo *pragmático*³. Desde ahí es posible entender la imagen no solo como algo que tiene ciertas propiedades definidas, como la *iconicidad* en los manuales de Abraham Moles, sino como dispositivo comunicativo que permite la relación entre sujetos y entre mundos culturales e históricos; la relación histórica intercultural que hace lo hermenéutico.

De esta forma, la acción de ver una imagen pasa por al menos tres procesos distintos: un proceso de apreciación sensible, ya que la imagen es un percepto visual; un proceso intelectual, pues la imagen es también cognición, y un proceso axiológico porque la imagen contiene valores ideológicos, éticos y estéticos integrados. Esto es lo que caracteriza la experiencia de ver imágenes.

No obstante, la hermenéutica de las imágenes conlleva también la explicación de la *generación* de las imágenes. La producción icónica integra igualmente procesos creativos, semióticos e ideológicos en los que la imagen dialoga entre experiencias, sentidos y voliciones, pero también como conflicto

³ Véase Diego Lizarazo Arias, «El poder simbólico de las imágenes», en *Anuario de Investigación* 2002, México, UAM-Unidad Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación, 2003, pp. 371-383; y «Panofsky en clave hermenéutica: vínculos móviles en la interpretación de las imágenes», en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 17, enero-junio de 2006, pp. 257-287.

de interpretaciones⁴. En sus análisis sobre las relaciones entre imagen y poder o la dinámica de establecimiento de la imagen moderna, el autor muestra el conflicto de la interpretación de la imagen, desde sus formas estéticas hasta sus implicaciones éticas o políticas. El acto icónico es posible porque se da sobre una *relación imaginal* que Lizarazo explica como la situación de vínculo cognitivo-perceptual y axiológico entre el sujeto en actitud de iconización y un artefacto-imagen con las propiedades físicas, icónicas e institucionales necesarias para ello. La relación imaginal estaría normada por la cultura. Esto significa que las relaciones que tenemos con las imágenes no son espontáneas, sino que dependen del tiempo histórico y de la sociedad a la que hagamos referencia. La imagen no ha sido lo mismo para la cultura aymara que para los pintores flamencos, por ejemplo. Lizarazo explica estas reglamentaciones histórico-culturales con el concepto de *contrato icónico*.

Establecemos implícitamente un pacto, una especie de acuerdo según el cual veremos la imagen de cierta forma [...] podemos llamar de forma genérica a este pacto un contrato icónico sobre el cual se funda y se define el tipo de relación entre sujeto imaginal y texto visual. Si el sujeto se niega a ver el objeto imaginario impreso en el papel fotográfico, y lo contempla sólo como un conjunto de manchas [...] (es decir, no ve la imagen, sino el soporte de la imagen), no hay posibilidad para el contrato icónico. No todos los videntes pactan las mismas cuestiones con los textos visuales, hay distintos vínculos, diversos contratos icónicos. Un médico que revisa una sonografía o un niño que ve un manga establecen relaciones distintas con la imagen, pero ambas se producen sobre un cierto pacto⁵.

Por otro lado, el trabajo de Lizarazo ofrece también un cuadro bastante claro sobre las distintas teorías de la imagen a las que analiza, para después realizar un balance de su valor crítico. Organiza las diversas discusiones sobre la imagen en cuatro conflictos fundamentales que se producen a niveles distintos de profundidad y de extensión:

⁴ Véase Diego Lizarazo Arias, «Icónicas del poder. Conflicto en torno a las imágenes simbólicas», en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 15, enero-junio de 2005, pp. 109-119.

⁵ Diego Lizarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 229.

1. El de la definición de su naturaleza, en el que pueden identificarse las posiciones polares de las concepciones transparentistas de la imagen (como el naturalismo o el fundacionismo) y las concepciones de la opacidad (como la semiótica);
2. el de los alcances de la imagen donde se debaten, en sus extremos, las teorías de la universalidad icónica (el enfoque mitologista y metafísico) y las posiciones de la singularidad (como la perspectiva del psicoanálisis freudiano);
3. el debate de la densidad de la imagen entre las visiones que otorgan valores sustanciales a las imágenes (como los planteamientos de la hermenéutica del Círculo de Eranos) y las visiones que se plantean, incluso, la vaciedad total y la nulidad del sentido icónico;
4. y el debate de los límites de la imagen que manifiesta el diálogo y a veces el conflicto entre las teorías textualistas de la imagen y las teorías interpretativas, como la visión de Jan Mukařovský⁶.

Partiendo de esta postura crítica, Lizarazo va construyendo una mirada que bien podríamos denominar político-epistemológica, porque su aproximación hermenéutica a las imágenes hace viable identificar la relación entre las concepciones icónicas y las implicaciones éticas, estéticas y políticas que contraen dichas imágenes⁷. A partir de esta mirada, el autor alude a la relación entre su posición teórica crítica y las condiciones históricas, con lo que resulta expuesta la urgencia de una crítica capaz de interrogar los supuestos de la interpretación y, al mismo tiempo, la interpretación que señala el piso histórico en el que se erige el propio modelo crítico⁸.

A su vez, del lado de la hermenéutica de la fruición social de la imagen, Lizarazo produce, a partir de investigaciones empíricas, una concepción teórica

⁶ Luz Aurora Vidales Fuentes, «Diego Lizarazo: Iconos, figuraciones, sueños. La hermenéutica de las imágenes», in *Communication & Society*, vol. 18, no. 1, Jan 2005. [<https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/37192>].

⁷ Véase Diego Lizarazo Arias, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.

⁸ Véase Diego Lizarazo Arias, Bolívar Echeverría y Pablo Lazo Briones, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI, 2007.

en la que se relacionan la fruición cinematográfica⁹, la ética de la fotografía¹⁰, los procesos de interpretación infantil de la televisión¹¹ y la experiencia multimedia y digital¹². Todo ello con un eje que consiste en el análisis de los procesos de producción y fruición de imágenes como estructuras estético-formales, significacionales y axiológicas. Con ello se explican los dispositivos individuales y sociales con que creamos y consumimos imágenes. A partir de esta perspectiva teórica, se puede concebir a la imagen como una creación de la sociedad para actuar sobre sí misma, en tanto que la hermenéutica de las imágenes se puede definir como una *epistemología política*, lo que supone una propuesta metodológica cuya condición epistémica implica la ubicación de las imágenes en el tiempo –un contexto histórico-político–, a fin de alcanzar la interpretación de su significado profundo.

IMÁGENES DEL HORROR

Quizá uno de los ejemplos más claros en el que se plasma esta aproximación teórico-metodológica a la hermenéutica de las imágenes de nuestro tiempo lo podemos encontrar en el libro *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social* (2018). En esta obra, el maestro Lizarazo, junto con Yois Paniagua, presenta un texto que se relaciona directamente con lo que llaman la atrocidad de la sociedad moderna: «La sociedad atroz: Violencia y pacto social»¹³.

⁹ Diego Lizarazo Arias, *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.

¹⁰ Diego Lizarazo Arias, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», pp. 11-29.

¹¹ Diego Lizarazo Arias y Francisco Rivas, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública/Centro de Entretenimiento de Televisión Educativa/Programa de Investigación y Documentación en Comunicación Educativa, 2006.

¹² Diego Lizarazo Arias y Yois Paniagua, *La ansiedad cibernética. Docentes y TIC en la escuela secundaria*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2013.

¹³ Diego Lizarazo Arias y Yois Paniagua, «La sociedad atroz. Violencia y pacto social», en Diego Lizarazo, José Alberto Sánchez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco/Gedisa, 2018b, pp. 17-52.

El capítulo comienza con un posicionamiento crítico respecto a la idea de pacto social como fundamento de la sociedad moderna, la cual, desde su punto de vista, observa en nuestro tiempo dos rasgaduras:

1. La promesa de exclusión social de la violencia, por la vía de la monopolización estatal, [que] resulta puesta en entredicho en espacios sociales cada vez más vastos, especialmente los de proximidad a los nodos de gestión de los negocios del crimen y la política, los que resultan como objetivo de las maniobras de dichas fuerzas, o los que se hallan en los límites de la subsistencia, en los inmensos campos de la pobreza y la marginación social¹⁴.
2. Las significaciones de lo moderno ya no están dadas como promesa de superación de [la] violencia o de [la] privación socio-económica, sino como experiencia fáctica y cultural de la paradoja de legalidad-civilidad ante la brutalidad, la indolencia y la atrocidad que encaran en su vida diaria¹⁵.

Con base en los casos que referirán posteriormente en el artículo, los autores exponen que, para la mayoría de las poblaciones y sujetos que habitan el mundo en nuestro tiempo, la modernidad nada tiene que ver con la imagen de civilidad y bienestar con que la propia modernidad se estableció, sino que constituye, muchas veces, el entorno de sufrimiento y horror en el que viven. Al respecto, los autores apuntan:

No es el pacto moderno lo que subyace a dicha experiencia, sino una suerte de pacto fáustico depravado y atroz: promesa e ilusión de sociedad (como a Fausto, promesa de juventud y eternidad), pero a diferencia de la suerte de Fausto, ningún beneficio, ninguna gracia, ninguna solvencia [...] Una vida social fundada en un pacto, pero un pacto firmado con el diablo¹⁶.

Si seguimos el cuidadoso análisis que el artículo realiza de estas dos vertientes, respetando quizá los dos establecimientos políticos que la modernidad construyó, el de la sociedad democrática y el del sujeto autónomo, podemos

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Idem.*

observar que en el trabajo se presenta la devastación de ambos por la acción de poderes atroces:

El tejido que el pacto social habría de propiciar, en la forma de reglas jurídicas de protección y convivencia de instituciones del Estado, cuyo sentido radicaría en la facticidad de dichas reglas y de agentes específicos definidos por su realización, está aquí pervertido. Las estructuras, instituciones-agentes, lejos de garantizar la convivencia o la protección ante la violencia, resulta la instancia que produce dicha violencia¹⁷.

En la parte inicial del capítulo, denominada «Aniquilar al sujeto», los autores exponen el caso de la imagen de Gustavo Acosta Luján, quien en 2011 fue asesinado a quemarropa por un marino en una violenta irrupción en su domicilio en Apodaca, Nuevo León, al norte de México. En este hecho se señalan tres ejes de análisis, y en cada uno de ellos hay un estudio de la dimensión comunicativa que tal condición pone en juego en un ejercicio hermenéutico de imágenes.

En el primer eje, la cuestión es que «la acción destructiva implica la destrucción adicional de la negación simbólica de dicha destrucción», es decir, que la acción de las instituciones del Estado que asesinaron a un inocente y lastimaron a su familia tiene como elemento adicional una nueva agresión, ya de tipo simbólico: la negación de la violencia de sus actos. En términos de los propios autores:

Lo que implica un curso atroz de negación institucional de perpetración del crimen por parte de sus agentes, inculpación de las víctimas como criminales [...], inacción jurídica ante los hechos y, en un plano más amplio [...], simulación de acciones de contención y autorregulación, banalización y minimización de los daños a la población, encubrimiento del sistema de destrucción, y auspicio del sistema de impunidad¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

El segundo eje es básicamente el resultante del análisis hermenéutico de imágenes en las que la cuestión de la indolencia del Estado recuerda el planteamiento de Theodor Adorno sobre la violencia totalitaria que más allá de solo aniquilar a la víctima, borra su pasado, para que no haya vestigio alguno que la rememore. La interpretación de los autores va aún más lejos en el caso de este acto atroz:

La lógica postrera de la acción atroz en los contextos que ahora analizamos establece una variante: parece mostrar que no es siquiera necesario el trabajo de ocultamiento de aquellos que fueron exterminados por su fuerza. En el silencio de las autoridades o de su inacción, la patente convulsión de sus sobrevivientes que exhibe la atrocidad perpetrada resulta indiferente [...] Indolencia principalmente institucional y del Estado, indolencia que campea en un escenario donde la cantidad de violaciones a los derechos humanos es tan alta que cada caso particular se hace efectivamente insignificante. En un contexto donde la violencia tiene proporciones tan descomunales, la respuesta oficial puede adquirir incluso cierta figura de cinismo¹⁹.

El tercer eje se dirige a los efectos expansivos de la acción atroz: «La acción atroz no sólo es violencia sobre el cuerpo de la víctima ultimada, sino también sobre sus círculos cercanos, sobre sus parientes y amigos presentes en los momentos y lugares de la destrucción»²⁰. El elemento principal de esta continuación de la acción atroz es el daño psíquico en los parientes y allegados. Al referirse al padre de Gustavo Acosta Luján, quien murió sin ninguna justicia para su hijo, los autores señalan: «El resto de su vida estuvo condenado a un dolor psíquico profundo y a una amargura no superada. La acción atroz implica no sólo la expansión letal, sino una especie de expansión simbólica del mal que deteriora la vida y la recoloca brutalmente en una condición de menoscabo»²¹.

La hermenéutica realizada a esta acción atroz expansiva muestra dos elementos: se realiza según una «táctica de rompimientos» que consiste en una

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Idem.*

especie de contundencia destructiva por los agentes del poder, quienes, al romper todo lo que tienen a su alcance, producen «un principio de control inmediato y aniquilador del hábitat del otro»²²; el segundo es la «*corrupción del valor simbólico* de dichos espacios: la casa y los objetos personales y familiares rotos llevan los índices de la maldad, de la pena, de la injusticia»²³. Así, «los objetos devienen duales: son un lazo de amor con quien ya no está, con la vida previa a su cercenamiento; y son, simultáneamente, recuerdos de la pérdida. En ellos está el tiempo pasado (el *momentum* trágico) y el pasado del pasado (la experiencia de unidad anterior a la destrucción)»²⁴. Como puede apreciarse, se trata de una hermenéutica que ha pasado de las imágenes al espacio y sus objetos. Por eso se detienen, especialmente, en detalles como estos:

[...] la mancha de sangre, el vestigio que deja el cuerpo amado. En esta corrupción del espacio habría que concitar la doble mirada de la historia y del psicoanálisis, para que nos permitiesen comprender la hondura de la experiencia de los sobrevivientes que, en algún punto, si las condiciones lo permiten, han de darse a la tarea de limpiar los restos del horror, comenzando con las huellas de muerte de sus deudos y luego con el espacio-vital violado y devastado²⁵.

En la segunda parte de este artículo cardinal se habla de «La comunidad aniquilada», cuyo objeto de análisis es la masacre realizada por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) a los pobladores de la comunidad de El Salado, en el Caribe colombiano, en febrero del año 2000. No vamos a exponer aquí la crónica de la brutalidad aplicada por los paramilitares sobre la población, pero es necesario destacar tanto el saldo final como el claro señalamiento de los responsables que el artículo formula: «Las cifras oficiales de la fiscalía dan cuenta de 61 personas asesinadas, tanto en la parte urbana como en las zonas rurales de El Salado, y más de 1,100 familias desplazadas, 5,000 personas abandonaron el pueblo. La comunidad entera resultó, así, aniquilada»²⁶.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

Y respecto a los responsables:

La perfidia institucional alcanzó su punto más alto cuando el 18 de febrero en la noche, ya consumada la masacre, y a sabiendas de que los paramilitares llevaban 3 días asesinando campesinos y pobladores inermes, el gobernador de Sucre conformó finalmente un Consejo de Seguridad, en el que participó el coronel de la Armada de la zona, y cuya agenda no tuvo como tema la defensa del pueblo, ni mención alguna a la masacre perpetrada [...] Ejército, gobernador, senadores, paramilitares y ganaderos urdieron un plan de exterminio de la población que incluía el ingreso de los paramilitares, el cubrimiento para la consumación de la masacre y las garantías de su salida. Hasta el sábado 19 de febrero, una hora después de que los paramilitares abandonaron la zona, llegó la infantería de Marina²⁷.

El análisis realizado parte del reconocimiento de la insuficiencia de los conceptos teóricos de gran envergadura para tocar la singularidad de la experiencia atroz vivida por las víctimas, y particularmente de la dificultad para dimensionar adecuadamente lo sucedido cuando se confrontan las debilidades de la memoria. Después de realizar un ejercicio hermenéutico, los autores encuentran que las imágenes condensan una violencia expandida en el tiempo:

[...] lo que hallamos [...] es la constatación de una doble violencia: la violencia atroz que ha planeado y perpetrado los hechos referidos; y también la violencia del olvido y eliminación del recuerdo, o la violencia de su relectura al punto de desdibujar la condición de las víctimas, la naturaleza de los hechos y su renombración, como aquella brutal justificación paramilitar que decía que los campesinos de El Salado eran guerrilleros disfrazados²⁸.

En esta doble violencia hay una especial atención, no solamente a la necesidad de recordar el acontecimiento atroz, sino también de recordar la vida anterior a tal acontecimiento, lo que significa que las personas sobrevivientes y sus descendientes:

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

[...] no sólo enfrentan la desmemoria que el presente dominante establece del pasado que las destruyó, sino que también deben enfrentar la propia desmemoria: el reconocimiento de que no sólo la tragedia las ha constituido (porque los ha hecho víctimas, desplazados, viudas, huérfanos), sino que hay un tiempo de ser comunitario, ese tiempo que fueron antes de la masacre y que también las define y que es la fuerza de su dignidad²⁹.

Esta fina hermeneusis resulta fundamental para conocer y tratar de entender el sentido o sinsentido de las múltiples experiencias de dolor de pueblos enteros destruidos por poderes atroces, pues actualiza la posibilidad de que la identidad de víctimas, de dolientes, no se quede solo en una imagen, sino que integre también la identidad como el pueblo que fueron antes de las acciones de destrucción. Gracias a que la memoria opera como recurso para la construcción de la identidad de los pueblos, Lizarazo y Paniagua nos dicen que la posibilidad de dignificación de esos pueblos, la posibilidad de su preservación, exige que se funde no solo en el dolor, sino en la fraternidad que los unió previamente.

Por otro lado, también es necesario recuperar algunas otras dimensiones del análisis que realizan los autores. En particular, una especie de semiótica-hermenéutica de las acciones atroces como torturas, violaciones y asesinatos ante un pueblo que es obligado a verlas. Entre los elementos analizados se destacan dos. Primero, el criterio de selección de las personas del pueblo que fueron torturadas y asesinadas: «el patrón selectivo constituía un método sistemático, definido por un principio de acción, pero conteniendo un sinsentido»³⁰. Segundo, el sinsentido principal es que el objetivo de la «misión» paramilitar era matar a los enemigos, es decir, a los guerrilleros, pero para ello no había ninguna racionalidad de presunción o identificación con un mínimo de fundamentación, se les elegía por puras veleidades: «sólo el arbitrio de los hombros no quemados por el sol o el azar de un conteo»³¹.

Naturalmente, esto muestra que el objetivo era otro, específicamente, «el escarmiento y la imposición del terror sobre los inocentes, para enviar un

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

mensaje a todas las comunidades de la región y, a la vez, posicionarse en el territorio»³². Esa es la razón por la cual el análisis expone que la acción atroz no solo es violencia física, sino también, como una acción simbólica, es «un habla despiadada que con la tortura, la muerte y la masacre comunica un discurso de sentencia, [de] advertencia e institución del poderío»³³.

Asimismo, la acción atroz, prolongada en el tiempo, organiza unos ritmos de violencia sobre las víctimas cada vez que se elige a alguien para lastimarlo o asesinarlo, tal como explican los autores:

[...] los tiempos de la acción, la frecuencia de la violencia se implantaba según el ánimo de los liderazgos. Se determinó que fuese de media hora, sin más sustento que la ocurrencia del líder. Si la duración del lapso es decisión azarosa, la lógica del lapso no lo es. Resulta sistemática: una suerte de ritmo del terror que no da respiro a los pobladores. Al concluir un episodio comenzaba el conteo regresivo para el siguiente, lo que no deja espacio alguno para las víctimas, al llenar todo su tiempo de terror³⁴.

El terror se acompañó de una actividad especialmente siniestra y oprobiosa: «Los paramilitares comenzaron a festejar cada tortura, cada violación, cada asesinato. Tomaron los instrumentos musicales [...] [de] la comunidad [...], enmarcaron con música las ejecuciones»³⁵. Esta acción tiene, analíticamente, dos implicaciones. Por un lado, el festejo evidencia la indiferencia a la vida de las víctimas y el goce del depredador, lo que manifiesta «la reproducción de una imagen de que sus vidas están completamente a disposición de los verdugos, erigidos como señores de la vida y de la muerte»³⁶ y, por el otro, la asociación entre la música vallenata y la violencia, lo que tiene una significación muy profunda. A este respecto los autores señalan que:

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

No sólo es un acto que corrompe la memoria del pasado, sino que tiene un poder de contaminación de las experiencias por venir, esencialmente las experiencias que socialmente estarían definidas como episodios de alegría. Al ser la fiesta la forma crucial de los rituales de gozo de la cultura costeña, esta cruel memoria contamina de sufrimiento casi todo acto de alegría social³⁷.

Con ello, y otros elementos analíticos sustantivos, los autores se plantean una serie de cuestiones de fondo: «¿Cómo puede entenderse lo ocurrido, en el marco de la referencia histórica por la sociedad contractual moderna? ¿Falla el pacto social? ¿Inanidad de la racionalidad del acuerdo? ¿Simulacro? ¿Excepción funesta?»³⁸.

Los autores adelantan una conclusión en el artículo y señalan al monopolio institucional de la violencia ejercida mediante actos atroces sobre pueblos inermes, lo que rompe el pacto social y, en consecuencia, se evidencia la fractura de este presupuesto como fundamento de la sociedad moderna.

La relación de poderes ejecutivos, legislativos, policiales y militares con los ganaderos y los paramilitares en torno a El Salado, indica que asistimos a la articulación de todas las instancias estructurales en las que se entreteje, según la racionalidad política, el monopolio institucional de la violencia. Pero no estamos aquí ante el monopolio que tendría su sentido en la sustentación y la defensa del pacto social, sino en el monopolio institucional que hace posible la destrucción de todos los principios y valores de ese pacto social que aquí emana como fuerza negativa, nihilista, destructora del fundamento de la dignidad del sujeto y de la viabilidad de la estructura comunitaria³⁹.

Esta explicación deriva en una postura filosófica respecto a la política y el ejercicio del poder fundada en un trabajo hermenéutico sobre realidades sociales y comunidades humanas concretas de nuestro tiempo, en este caso, en el contexto latinoamericano:

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

[...] lo que define la estructura de poder de nuestro tiempo es la ductilidad y la fuerza (política, jurídica, tecnológica, militar, económica...) para desplegar el contrato [social] y para recogerlo, para aplicarlo y para romperlo, porque la cuestión clave radica en una política que da tal movilidad al contrato que es posible romperlo para reificarlo [...] trama social no estructurada según los sueños civilizatorios de la ilustración, sino en sistemas atroces capaces de desplegar una fuerza de rompimiento de toda normatividad para aniquilar sujetos y sociedades según sus objetivos y necesidades; y a la vez sustentación estructural y simbólica del principio del pacto para garantizar los principios de fundamentación de un poder que no podría mantenerse siempre en guerra⁴⁰.

Lo que emerge al final es una propuesta para una vía de reproblematicar el fundamento político moderno del pacto social, a partir de la interpretación de imágenes de acciones atroces como formas de ejercicio del poder, mediante el monopolio de la violencia institucional, en contextos histórico-políticos específicos y comunidades humanas determinadas:

[...] la tradición política antigua generó el dispositivo de constitución política del sujeto, y, a la vez, el principio del derecho que permite sustraerla. La política de la modernidad, propia de un campo de sociedades de alta complejidad y densidad; produce el dispositivo político del pacto comunitario y, en su propia raíz, la potencialidad de su excepción. Así el poder soberano moderno articula la potencia de establecer al sujeto político y suspenderlo; así como la potencia política de establecer la trama comunitaria, y a la vez exceptuarla. La acción atroz [...] muestra el ejercicio de un poder que suspende el contrato social [...], y que pone a la intemperie la vida de cada sujeto, al convertirlo, de facto, en no sujeto (en *nuda vida*); en el seno de una estructura social política y contractual⁴¹.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 45-46.

COMENTARIOS FINALES

Para concluir con este ensayo en el que se analizan algunas de las obras de Lizarazo, se puede terminar afirmando que su aporte esencial a los campos de la hermenéutica, la filosofía de la comunicación y la teoría de la imagen lo constituye su mirada a la tradición hermenéutica y su aplicación en la interpretación de las imágenes de nuestro tiempo en una sociedad moderna hipermediatizada.

Esta aproximación original al entendimiento del mundo en que vivimos se funda en una *hermeneusis*, que lleva consigo la ubicación de las imágenes en el contexto histórico en que se producen, circulan y se apropian por los actores sociales, así como su inmersión dentro de complejas tramas de significaciones que se generan en la interacción social. De tal forma que el desentrañamiento de su significado profundo implica que las imágenes se miren integradas a su tiempo y sean interpretadas a partir de sus propias condiciones de existencia social.

Es en este sentido que la praxis hermenéutica del maestro Lizarazo deviene en una *epistemología política* a través de la cual es posible acceder a mundos icónicos que nos permiten comprender el discurso del poder y el significado profundo de sus imágenes, en estos tiempos hipermodernos en los que nos encontramos como civilización, saturados de imágenes, donde la comunicación humana se ve sobredeterminada por los códigos discursivos de los medios de comunicación masiva y las redes sociodigitales.

REFERENCIAS

- LIZARAZO ARIAS, DIEGO, «Imagen poética: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 13, 2002, pp. 56-62.
- , «Trazos para una hermenéutica comunicativa», en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, núm. 43, diciembre de 2002, pp. 3-48.

- _____, «El poder simbólico de las imágenes», en *Anuario de Investigación 2002*. México, UAM-Unidad Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación, 2003, pp. 371-383.
- _____, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- _____, «Pragmática contractual de las imágenes», en *Anuario de Investigación 2003*. México, UAM-Unidad Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación, 2004.
- _____, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.
- _____, «Icónicas del poder. Conflicto en torno a las imágenes simbólicas», en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 15, enero-junio, 2005, pp. 109-119.
- _____, «Panofsky en clave hermenéutica: vínculos móviles en la interpretación de las imágenes», en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm.17, enero-junio, 2006, pp. 257-287.
- _____, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO Y FRANCISCO RIVAS, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública/Centro de Entretenimiento de Televisión Educativa/Programa de Investigación y Documentación en Comunicación Educativa, 2006.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO Y YOIS PANIAGUA, *La ansiedad cibernética. Docentes y TIC en la escuela secundaria*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2013.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO, BOLÍVAR ECHEVERRÍA Y PABLO LAZO BRIONES, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI, 2007.
- _____, «La sociedad atroz. Violencia y pacto social», en Diego Lizarazo Arias, José Alberto Sánchez Martínez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, México, Gedisa / UAM, 2018, pp. 17-51.

- MORÍN LARA, MARÍA DOLORES, «Iconos, figuraciones, sueños: imágenes de las experiencias», en *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 2, núm. 3, diciembre 2005, pp. 205-208. [<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/488>].
- VIDALES FUENTES, LUZ AURORA, «Diego Lizarazo: Iconos, figuraciones, sueños. La hermenéutica de las imágenes», in *Communication & Society*, vol. 18, no. 1, Jan 2005. [<https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/37192>].

IMAGEN VACÍA Y SISTEMA DE VISUALIDAD TOTALIZANTE: APUNTES SOBRE HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN

JACOB BAÑUELOS CAPISTRÁN

La imagen sustenta la pluralidad de las miradas.

Diego Lizarazo

En el presente texto reflexionamos sobre la aportación teórica que Diego Lizarazo hace en torno al concepto de *hermenéutica de las imágenes*, y que el autor aborda en cuatro textos intrínsecamente relacionados: «Imagen poética: sendas de interpretación»; «Imagen sagrada: sendas de interpretación»; «La interpretación de la imagen. Conflictos en torno a las interpretaciones icónicas», y «Trazos para una hermenéutica comunicativa»¹.

En este ensayo revisamos, en primera instancia, las aportaciones teóricas sobre la imagen poética, la imagen sagrada y las hermenéuticas ofrecidas por Lizarazo; para después realizar una reflexión acerca del concepto de *imagen vacía*, a la luz del escenario contemporáneo de la imagen, con el fin de proponer razonamientos, preguntas y explorar posibles rutas de investigación.

¹ Diego Lizarazo, «Imagen poética: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 13, diciembre de 2002, pp. 56-62; «Imagen sagrada: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 12, abril de 2002; «Trazos para una hermenéutica comunicativa», en *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, núm. 43, diciembre de 2002, pp. 3-48; «La interpretación de la imagen. Conflictos en torno a las interpretaciones icónicas», en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, núm. 3, octubre de 2003. [<https://encuadre.org/la-interpretacion-de-la-imagen/>].

IMAGEN POÉTICA Y SAGRADA

La aportación teórica de Lizarazo reside básicamente en clarificar la búsqueda de sentido –y significación– en las imágenes mediante un proceso interpretativo o hermenéutico. En los textos citados, Lizarazo discurre sobre cuestiones esenciales sobre el complejo proceso de atribución de sentido en las imágenes poéticas y sagradas, así como en la comunicación. Iniciaremos con las aportaciones teóricas para la comprensión de los dos tipos de imágenes señalados y, finalmente, los trazos que el autor describe respecto de la relación entre hermenéutica y comunicación.

Para comprender la imagen poética, Lizarazo recurre a la división analítica que hace Jan Mukarovsky: toda obra de arte es a la vez artefacto y objeto estético². Las imágenes son un conjunto de relaciones formales entre signos denotados y un conjunto de relaciones de sentido connotado que habitan en la interpretación que hace el fruidor o lector de la imagen. Sin embargo, «un lazo fatal liga dichas dimensiones en una unidad irreductible: no hay experiencia simbólica de la imagen sin un artefacto que la haga posible, y no hay artefacto más que en el tramado de una conciencia simbólica que lo recupera»³.

Esta doble articulación forma-fondo, sustancia de la expresión-sustancia del contenido, denotación-connotación, estructura material-conciencia social sensible, artefacto-conciencia simbólica, formalismo-subjetivismo, significante-significado emerge en el acto de fruición con la imagen y se realiza en una sola experiencia cognitiva, perceptiva y aperceptiva, erótica e interpretativa. Es esta lógica de la fruición frente a la imagen lo que guía la reflexión sobre la búsqueda del sentido hermenéutico, histórico, político y cultural que fundamenta las aportaciones teóricas de Lizarazo.

A partir de esta experiencia interpretativa frente a la imagen, la imagen poética aparece como un campo de relaciones experimentadas por el fruidor de la imagen. «La imagen poética está en la cuerda, en la dialéctica interna entre la estructura formal y la valoración histórica que la interpreta y significa»⁴.

² Véase Jan Mukarovsky, *Estudios de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

³ Diego Lizarazo, «Imagen poética: sendas de interpretación», p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

Sobre esta base conceptual, Lizarazo brinda un inventario teórico que permite identificar las relaciones interpretativas con la imagen poética. Más que objetos, las imágenes poéticas son campos de relaciones que se gestan en lo que denomina *relaciones imaginarias*, establecidas en el acto de fruición con la imagen.

Estas relaciones imaginarias con la imagen poética producen campos de interpretación: la *relación erótica* (vibración carnal y valor corporal de la imagen), la *relación formal* (configuración, organización y sintaxis material de los signos en la superficie icónica), la *relación figurativa* (denotación icónica mimética⁵, reconocimiento representacional de figuras, objetos y situaciones, significación fáctica, significación convencional, iconografía⁶) y los *vínculos del sentido* (significación intrínseca e iconología⁷, sentido subyacente, significado oculto, valores simbólicos, zona profunda de sentido, interpretación connotativa, connotación icónica, significación retórica y disfórica)⁸.

Lizarazo concluye esta breve antología de *relaciones imaginarias* dejando claro que todas dependen de una disposición fruidora realizada en un marco de interpretación y codificación cultural, como parte de una tradición representativa; una búsqueda del sentido profundo, una voluntad interpretativa, a partir de un convenio implícito entre observadores y sostenido por la infraestructura histórico-cultural de una comunidad y su tradición iconográfica. Una búsqueda sujeta, sí, a la tradición iconográfica, aunque en constante movimiento, no aislada de fuerzas políticas o tensiones discursivas y narrativas. El valor poético de las imágenes no es inmanente; es producto del «juego de relaciones en la geografía simbólica de una cultura»⁹.

⁵ Lizarazo apoya el concepto de mimesis en Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Al respecto, dice: «La mimesis es una elaboración histórica, un resultado cultural de experimentos y adecuaciones perceptivas para formar la analogía», *ibid.*, p. 59.

⁶ Lizarazo retoma el concepto de iconografía e iconología en términos de Erwin Panofsky. Véase Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, y *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

⁷ Significación intrínseca e iconología también en términos de Panofsky.

⁸ Véase Diego Lizarazo, «Imagen poética: sendas de interpretación», pp. 56-62.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

En su ensayo «Imagen sagrada: sendas de interpretación», Lizarazo aborda también una reflexión teórica sobre las propiedades del simbolismo en la imagen sagrada. De acuerdo con él, el simbolismo de la imagen sagrada tiene cinco propiedades: *contener un mito* (relato de creación sagrada, lo sagrado es creación, seres sobrenaturales, imagen plenamente metafórica)¹⁰, *revelar sentidos* (kerigma, anuncio, proclamación de un mito sagrado, fuente inagotable e inabarcable de significado, manifestación de lo sobrenatural y revelación de la existencia y el sentido cósmico), *resustancializar el espacio-tiempo* (sacraliza el lugar donde emerge, funda un nuevo tiempo en el seno de un espacio superior, tiempo presente-cósmico-espiritual), *portar la sustancia divina* (el signo comparte las propiedades espirituales de su significación, forma-contenido y significante-significado tienen el mismo valor sagrado, divino), *aludir sentidos cruciales* (refiere a cuestiones esenciales del sentido de la existencia y la experiencia humanas, aborda sentidos no racionales, es expresión de una verdad cultural no científica, da acceso a una sustancia sobrehumana).

La imagen sagrada es profunda y enigmática para el creyente, se realiza en un acto de fe que va más allá de una forma que siempre será «inadecuada», pero que permite acceder a lo divino como ninguna otra. La imagen sagrada solo revela lo sagrado. Además, no se accede a su sentido divino por interpretación explicativa, sino por con-penetración y con-sagración. Exige, por tanto, un trabajo místico, ascético e iniciático.

TEORÍAS HERMENÉUTICAS

Lizarazo, en su texto «Trazos para una hermenéutica comunicativa», traza un escenario breve, pero sustancial sobre la hermenéutica, la imagen y su relación con la comunicación. La hermenéutica es entendida por Lizarazo como un conjunto de disciplinas interesadas en comprender las prácticas y

¹⁰ Lizarazo concibe el mito como expresión de una profunda experiencia humana desde Eliade, como creación de algo sagrado, lo sagrado es creación. Véase Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1981, y *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

procesos interpretativos, generadores de fenómenos de creación e intercambio de significaciones y sentidos. Todas ellas tienen como eje el problema del acceso y la comprensión del sentido, y el autor reconoce entre ellas tres tendencias principales: *a)* hermenéuticas textuales¹¹; *b)* hermenéuticas antropológicas y sociológicas, que ven a la cultura como problema interpretativo¹², y *c)* hermenéuticas ontológicas, en las que la interpretación se entiende como forma del ser y de lo humano¹³.

En los territorios de las ciencias sociales, la hermenéutica permite discurrir sobre sistemas y problemáticas de interpretación: paradigma simbólico e interpretativo en la antropología (Clifford Geertz); hermenéutica sociológica (John Thompson); hermenéutica en comunicación¹⁴. En el campo filosófico encontramos dos líneas principales: la perspectiva nihilista (Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard) y una perspectiva restaurativa (Hans-Georg Gadamer).

Lizarazo reconoce a Friedrich Schleiermacher como representante de la hermenéutica moderna, a él debemos un concepto abierto a la multiplicidad interpretativa, una hermenéutica que establece tres principios fundamentales: el carácter témpico –o temporal– del sentido; la incompreensión y el malentendido como límites de la interpretación, y una hermenéutica adivinatoria guiada por la intuición y el espíritu¹⁵. Con Schleiermacher, la hermenéutica adquiere una conciencia ética sobre el acceso al sentido, como un hecho limitado e hipotético¹⁶.

¹¹ Véase Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1990, y *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

¹² Véase John Brookshire Thompson, *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 1998, y Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1991.

¹³ Véase Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, y Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

¹⁴ Véase Gianni Vattimo, *Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, Paidós, 1990, y Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.

¹⁵ Véase Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle*, Heidelberg, Carl Winter, 1974.

¹⁶ Diego Lizarazo, «Trazos para una hermenéutica comunicativa», p. 39.

Lizarazo también incluye en el escenario de la hermenéutica contemporánea a Wilhelm Dilthey, fundador de la *interpretación histórica* desde las ciencias del espíritu¹⁷. Pero principalmente reconoce a Gadamer y Paul Ricoeur como las figuras más influyentes de la hermenéutica del siglo pasado.

Para Gadamer, comprender es el principio de la vida humana y todo conocimiento es interpretativo. Aquí la interpretación se encuentra fundada en la concepción previa de su intérprete, toda interpretación es una pre-visión y una proyección, reformulada en el proceso. Gadamer aporta cinco conceptos fundamentales asociados al proceso y la conciencia hermenéutica: *finitud* (el conocimiento es limitado, incompleto y sedimentado históricamente); *opacidad* (no hay objeto puro y forma parte del proyecto comprensivo del intérprete, toda conciencia es opaca); *prejuicio* (opiniones previas y prejuicios son parte del marco de sentido e interpretación); *tradicción* (texto e intérprete pertenecen a una tradición); horizontes (tener distancia respecto al objeto o texto, la cual permite un enlace, una experiencia textual, fusionar perspectivas, verlo, juzgarlo, apreciarlo). Lizarazo advierte, sobre las aportaciones de Gadamer, que la «fusión de perspectivas» no está exenta de la influencia del poder en la comunicación y que la tradición no es inmutable, el intérprete puede transformarla¹⁸.

Para Ricoeur, por otro lado, la conflictividad es parte del proceso hermenéutico¹⁹, en el cual reconoce dos grandes rasgos epistemológicos y culturales centrados en la restauración y la destrucción, dos hermenéuticas que configuran la modernidad: *hermenéutica de la restauración* (una interpretación que confía en la verdad del lenguaje y los símbolos, una develación, una práctica ritual, una relación originaria con el mito y la imagen sagrada); *hermenéutica de la sospecha* (desmitificación, reducción de ilusiones, cuestionamiento y crítica de la conciencia, «la verdad como mentira», hermenéutica representada por Nietzsche, Sigmund Freud y Karl Marx)²⁰. Ambas hermenéuticas constituyen un conflicto, transitan en el proceso interpretativo de manera continua, forman

¹⁷ Véase Wilhelm Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

¹⁸ Diego Lizarazo, «Trazos para una hermenéutica comunicativa», p. 41.

¹⁹ Véase Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

²⁰ Diego Lizarazo, «Trazos para una hermenéutica comunicativa», p. 45.

parte del panorama contemporáneo del sentido. El sentido se dirime ante una de estas dos posiciones interpretativas, en donde el intérprete restituye o sospecha, subsume o cuestiona. Sin embargo, también es posible que el intérprete experimente una ambivalencia entre estas dos posiciones: sospechar y restituir, restituir y sospechar. Es parte de la confusión del sentido que experimenta un intérprete, acentuada en la realidad del entramado digital y sus expresiones textuales, sonoras, visuales. Finalmente, la significación de los símbolos, sea cual fuere su interpretación, se construye en el intérprete.

HERMENÉUTICA Y COMUNICACIÓN

En «Trazos para una hermenéutica comunicativa», Lizarazo también aporta importantes razonamientos sobre la relación entre hermenéutica y comunicación, con el fin de acercar estas dos disciplinas. La hermenéutica aborda la comprensión de los procesos y dinámicas de la comunicación del sentido, mientras que la comunicación trata sobre el estudio de los procesos interpretativos de los cuales se construye. Ambas comparten el abordaje del campo interpretativo de la significación y el sentido.

En comunicación, la semiología ha sido fundamental para la comprensión del lenguaje y de los signos. La semiología, que hereda el pensamiento lingüístico estructural, ha permitido emprender la comprensión de los sistemas y los procesos de significación en la sociedad. Lizarazo reconoce sin duda la importancia de la semiología en la comprensión del sentido y la significación en los procesos comunicativos, pero propone incluir una perspectiva hermenéutica a la tarea interpretativa de la comunicación, estableciendo un equilibrio entre semiología y hermenéutica que reconoce sus límites y distancias. Este equilibrio entre disciplinas consiste en encontrar un punto armónico entre la concepción del lenguaje formal sobre el sujeto y la intersubjetividad como fuente de la comunicación y estructuración del lenguaje.

Lizarazo propone ocho aproximaciones entre hermenéutica y comunicación, consideraciones de carácter epistemológico y teórico sobre la comunicación social y mediática. La hermenéutica aplicada al campo de la comunicación permite:

1. Superar el formalismo (estructuralista y autónomo) de las teorías de la significación (como la semiología), advirtiendo que las intersubjetividades inciden en la transformación de los lenguajes.
2. Superar el subjetivismo de la significación como un proceso individual, aislado y solipsista, señalando que se trata de un proceso dialógico y común sustentado en los códigos y lenguajes.
3. Superar el escepticismo y el relativismo absoluto de las posiciones nihilistas posmodernas, advirtiendo que existe la posibilidad de intersecciones y fusiones en interpretaciones parciales, y que es posible reconocer la comunicabilidad sustancial de todo significado.
4. Superar el intencionalismo de autor, pues la interpretación está lejos de una comprensión cabal sobre las intenciones originales de un creador; en un encuentro comunicativo se produce una significación precaria, limitada, parcial, histórica, procesual y dialógica sobre las intenciones originales de un creador.
5. Deshacer el mito de la objetividad y neutralidad comunicativa; todo discurso social se adhiere a un proyecto interesado, compartido en un espacio de sentido entre poderes de la significación, en donde el sentido está en disputa y los horizontes interpretativos pueden fusionarse y dialogar.
6. Superar la idea de que el sentido colectivo está plenamente determinado por estructuras y estrategias de las industrias culturales, ya que la significación depende de una *intentio lectoris* vinculada con un *mundo de sentido* en la interpretación; la significación se realiza en el encuentro entre una comunidad lectora y una disposición textual e institucional.
7. Superar la idea de que la interpretación depende de un «libre albedrío», el consumo y recepción comunicativa como una experiencia de libertad democrática, en donde cada grupo social arma su verdad; en la comunicación pública la interpretación está dispuesta por estructuras y rutas de sentido construidas por poderes mediáticos y sometida a una batalla por la imposición del sentido.
8. Establecer que la cultura está compuesta por una trama de sentidos que provienen de tradiciones múltiples, trenzadas en un espacio social que define la realidad (Geertz, Gadamer, Iuri Lotman); esta red de sentidos muestra las

relaciones de fuerza y de poder mediante la interpretación de la experiencia colectiva²¹.

Un hecho crucial que subraya Lizarazo es que la hermenéutica permite poner en diálogo dos aspectos fundamentales inscritos en el proceso comunicativo: la reflexión sobre la construcción de sentido y la comprensión de las relaciones de fuerza en el espacio social en el que sucede la comunicación²².

HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN VACÍA

Con base en las aportaciones teóricas realizadas por Lizarazo sobre la imagen poética, la imagen sagrada, las hermenéuticas y la comunicación, en las siguientes líneas revisaremos algunas reflexiones sobre la construcción de sentido de la imagen vacía en el escenario digital de la imagen.

Inscribimos estas reflexiones sobre una hermenéutica de la imagen vacía en el marco de las industrias culturales, las estructuras tecnológicas y las estrategias discursivas de los poderes mediáticos digitales. Estas reflexiones están guiadas por la preocupación suscitada respecto a una clara tendencia totalitaria en la producción de sentido de la imagen en el escenario sociopolítico y socioeconómico de la denominada economía de la vigilancia²³. A esto le llamaremos *sistema de visualidad totalizante*, una economía política de la imagen que produce una visualidad homogénea, abarcadora, asfixiante, vacía de sentido, deshumanizada y guiada por una lógica de control, vigilancia, poder socioeconómico y sociopolítico, que se ha desarrollado con mayor plenitud en los últimos dieciséis años (2005-2021).

Sin duda, hacemos esta reflexión desde lo que Ricoeur denominó la *hermenéutica de la sospecha*, y desde la perspectiva de una teoría crítica y una economía política que analiza el comportamiento de los poderes mediáticos digitales en el presente siglo. Compartimos los principios teóricos

²¹ *Ibid.*, p. 47.

²² *Idem.*

²³ Véase Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2019.

esbozados por Lizarazo de la mano de Schleiermacher, Gadamer y Ricoeur sobre los procesos hermenéuticos. Sucede lo mismo con las propuestas que el autor establece sobre los puntos de unión entre la hermenéutica y la comunicación. Son justamente estas claves hermenéuticas las que nos permiten emprender una breve reflexión sobre los procesos interpretativos de la imagen vacía en este contexto.

La imagen vacía que reside en el contexto del sistema de visualidad totalizante constituye una iconósfera construida por una poderosa industria mediática digital y sus usuarios. El conjunto de industrias mediáticas digitales conforma la economía de vigilancia, tal como lo plantea Shoshana Zuboff. Estas industrias están representadas por grandes corporaciones como Facebook, Instagram, WhatsApp (recientemente integradas en Meta Platforms, Inc.), Apple, Google y Amazon, entre otras, que siguen los modelos de gestión y de negocios sustentados en la instrumentación de la inteligencia artificial al servicio del control de información, vigilancia, manipulación de intereses políticos, propaganda y máxima rentabilidad.

Pero ¿qué entendemos aquí por imagen vacía? Lizarazo nos recuerda que para Derrida la imagen es nada en sí misma. Mientras que en la metafísica se asume que en el espíritu reside una interpretación «inextinguible» de los significados de la imagen, el pensamiento posmoderno explica que la significación proviene de su vacío: «ante la imagen no hay nada que interpretar, sólo un terreno en el que ponemos nuestras propias inscripciones»²⁴.

Aún más, la vaciedad icónica es el crisol del sentido, donde se gesta la significación en el acto interpretativo realizado mediante la mirada. En algún lugar indicó Marcel Duchamp que la mirada no ve a la imagen, sino que la mirada es la imagen. En la imagen vacía «sintetizamos nuestros relatos y nuestras cosmogonías en su superficie, trazamos nuestros delirios y nuestros deseos en sus inscripciones, marcamos el tiempo y el porvenir en sus relatos. Algunas relaciones con las imágenes nos asfixian, otras nos vivifican»²⁵. Es justamente en este punto señalado por Lizarazo en el que podemos comenzar a definir algunas características esenciales de la imagen vacía, en el contexto del sistema de visualidad totalizante:

²⁴ Diego Lizarazo, «Trazos para una hermenéutica comunicativa», p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

1. El sentido en la imagen vacía se construye en la mirada de su intérprete, fuertemente dispuesta por el sistema.
2. La imagen vacía no está exenta de sentido, su sentido está vacío, agotado.
3. Las imágenes vacías nos asfixian al constituir una iconósfera progresivamente homogénea y hermética, dispuesta por una lógica totalitaria guiada por la economía de la vigilancia.

En este contexto, el andamiaje tecnopolítico y discursivo es abarcador en una magnitud tal, que la mirada se encuentra en una especie de burbuja en donde las rutas interpretativas están cada vez más fuertemente establecidas por el propio sistema. Es preciso insistir en que en la construcción del sistema, los usuarios (personas, colectivos o ciudadanos) son una parte fundamental de su constitución y de su existencia. El sistema de visualidad totalizante se alimenta de los usuarios, para convertirlos en un activo esencial, un valor de uso y de cambio.

El sentido producido ante la imagen vacía está condicionado por rutas interpretativas pactadas histórica y culturalmente, sí, pero también fuertemente condicionadas, moldeadas y planificadas por un sistema guiado por los intereses de la economía política de la vigilancia y el mercado capitalista digital. La mirada se ha convertido en mercancía, un insumo de control político y cultural.

La mirada está a tal punto mediatizada que la posibilidad de abrir el sentido se ha desvanecido progresivamente. Los márgenes para una interpretación poética han quedado extinguidos bajo el peso de una retórica visual dominada por algoritmos dispuestos a expandir y reforzar dicha retórica. La mirada ha sido alineada a los intereses del sistema.

El sistema de visualidad totalizante tiende a la producción de imágenes operativas con tres funciones centrales: informar, entretener y controlar. De esta forma, distinguimos cuatro campos de producción de sentido a través de la imagen: 1) imágenes que guían el comportamiento, los gustos y la atención de sus usuarios, donde ellos mismos son alternadamente receptores, productores y resignificadores; 2) imágenes producidas mediante inteligencia artificial con grandes cantidades de información (*big data*) recuperadas de bases de datos también aportados por usuarios, plataformas y redes digitales; 3) imágenes como interfaces interactivas y sensoriales, realidad virtual

y aumentada, memoria y estimulación háptica en metaversos; 4) imágenes creadas mediante inteligencia artificial por máquinas para máquinas²⁶.

Los rasgos de un sistema de visualidad totalizante, es decir, de un régimen político totalitario y sus imágenes, lo venían advirtiendo notables autores desde la teoría crítica, entre ellos: Aby Warburg, Freud, Walter Benjamin, Sigfried Giedion, Hannah Arendt, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Günther Anders, Deleuze, Derrida, Foucault, Guy Debord, Giorgio Agamben, Friedrich Kittler, Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Zygmunt Bauman, Harun Farocki, Georges Didi-Huberman y, más recientemente, Joanna Zylinka y Claudio Celis, entre otros.

Un totalitarismo tecnopolítico, expresado mediante el control sobre las imágenes, vacía a estas últimas de sentido, su interpretación se ve agotada, por lo que una nueva imagen solo parece ser el débil eco de una anterior. Aquí los procesos hermenéuticos han perdido libertad y la relación con las imágenes tiene el carácter de un entretenimiento informativo, operativo y funcional, bajo el régimen de un marco de interpretación condicionado, controlado y vigilado.

Desde otro contexto, pero en el mismo sentido, se pregunta Didi-Huberman: ¿Cómo abrir los ojos a quien no quiere saber? ¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien no quiere saber? Y agrega, citando a Adorno y Horkheimer desde la *Dialéctica de la Ilustración*, sobre «la autodestrucción de la Ilustración en el poder que controla la técnica»: ¿Por qué la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad? ¿Por qué ese «saber que es poder, no conoce límites, ni en la esclavitud de las criaturas, ni en la condescendencia para con los señores del mundo»?²⁷.

Las imágenes vacías de los sistemas de visualización totalizante son cómplices, esclavizan, vigilan, ocultan la violencia, enmascaran la desigualdad y la discriminación, encubren los desperdicios, disfrazan, velan el desastre ecológico, omiten el racismo, el clasismo, la exclusión social, el desprecio por la vejez, los desequilibrios mentales, la enfermedad, el abuso infantil, la violencia contra

²⁶ Podemos pensar también en la noción de aparatos ofrecida por V. Flusser en *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2011.

²⁷ Véase Georges Didi-Huberman, Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2013.

mujeres, la explotación en el trabajo, los horrores de la pobreza, la migración, minimizan la crueldad humana sobre humanos y contra animales, censuran y estereotipan el cuerpo y la identidad, moldean la memoria individual y colectiva, exhiben selectivamente los conflictos que convienen al sistema y ocultan otros, dirigen y controlan la atención, violan y merman la privacidad, mediatizan la conciencia, entre un largo etcétera.

¿Cómo abrir los ojos, cómo despertar la mirada? Una pregunta esencial en el contexto contemporáneo, que se suma a otras tantas: ¿Dónde están las fisuras del sistema de visualidad totalizante? ¿Qué no estamos viendo? ¿Qué no queremos ver? ¿Cómo hacerlo visible? ¿Estamos ante un simbolismo asfixiado de corte totalitario? ¿Hay espacio para la construcción de nuevos sentidos? ¿Estamos atrapados en los límites de la interpretación de las imágenes operativas? ¿Hay margen para deconstruir y construir nuevas miradas? ¿Qué implicaciones tiene para la humanidad que la memoria humana (textual: visual, sonora, escrita) sea almacenada, administrada, gestionada y explotada por grandes corporaciones? ¿Cómo son los procesos hermenéuticos en este contexto? ¿Dónde están las imágenes que nos vivifican? En consonancia con Didi-Huberman: «frente a la imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca»²⁸.

No hay espacio aquí para desarrollar posibles respuestas a estas preguntas; sirvan como puntas de lanza para investigaciones necesarias y reflexiones inmediatas. Ensayamos apenas algunos esbozos, muy breves, sobre otros cuestionamientos relacionados al hilo de las aportaciones dadas por Lizarazo en cuanto a la imagen poética y sagrada.

¿Dónde están las imágenes poéticas y, si las hay, cuáles son sus estrategias creativas en el sistema de visualidad totalizante? La imagen poética ha quedado, sin duda, atrapada bajo el yugo de una gama de retóricas visuales y rutas de interpretación herméticas y abrazadoras.

Sin embargo, la imagen vacía está permanentemente en busca de sentido. Digamos que se encuentra destinada, sometida a la búsqueda de significación, como una fuerza inercial invisible que lucha por crear y resistir. Guardando las distancias, observamos una estrategia creativa similar a la que el dadaísmo implementó en su momento ante la experiencia de un régimen totalitario,

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

y como crítica política desde el arte al régimen capitalista: ante la necesidad de una nueva búsqueda de sentido, el sin-sentido, la ruptura formal y conceptual, el arte y las imágenes de resistencia.

En el contexto contemporáneo, la búsqueda de sentido de la imagen vacía se gesta en acciones distribuidas por la trama digital en forma de memes, *stickers* e imágenes de lo absurdo que circulan de forma anónima y como parte de dinámicas de creación colectiva. Algunas de estas imágenes se producen en el seno de comunidades digitales y en prácticas como el *shitposting*²⁹, lo que da lugar a imágenes «basura», «incomprensibles», e insertas en procesos hermenéuticos comunitarios.

La poética en busca de una resignificación implementada en los memes, aunque retoma algunos rasgos históricos del dadaísmo, también pasa por los mecanismos del humor, la parodia, la ironía, la paradoja y el sarcasmo. Esto mantiene a las imágenes meméticas en una delgada línea entre el discurso poético abierto y las rutas de interpretación retorizadas compartidas social, histórica y culturalmente, situadas en tiempo y espacio. A pesar de ello, el meme constituye una práctica cultural que expresa claramente la búsqueda de sentido ante el agotamiento de la imagen vacía en la trama digital.

Por otra parte, algunas imágenes poéticas, sin pretensiones artísticas, se producen mediante el uso de tecnologías altamente especializadas, digamos que se trata de una poética involuntaria. Entre ellas, imágenes científicas obtenidas con microscopios electrónicos nanométricos, instrumentos ópticos

²⁹ *Shitposting*, término que tiene numerosas acepciones y usos en la cultura popular de internet, comunidades *fandom* y, en particular, en torno a la cultura del meme de internet, por lo que remitimos a la definición dada en Wikipedia: «El *shitposting* (del inglés *shit*, mierda; y *posting*, publicar) es una jerga de internet que se refiere al acto de publicar de manera intencional contenido de calidad pobre, irónica, sarcástica y actuando como *troll*, *mashups*, irrelevante, incoherencia, spam no comercial, errores de ortografía o gramática. Todos son sellos distintivos del *shitposting* (hecho mayormente con propósitos graciosos) en un foro de internet o red social, en algunos casos para desviar las discusiones, causar mayor reacción con el menor esfuerzo posible o para lograr que el sitio sea inútil para sus visitantes regulares. Se puede transmitir en una imagen o en un video y en 2020 por culpa de la pandemia este humor agarró popularidad y en pleno 2022 tiene una gran popularidad entre la comunidad de internet». [<https://es.wikipedia.org/wiki/Shitposting>].

satelitales, drones e imágenes sintéticas no representacionales. Ante este tipo de imágenes, que tienen un carácter operativo y una función instrumental, se pueden producir *relaciones imaginarias* de sentido poético (relaciones eróticas, formales, figurativas y vínculos de sentido)³⁰.

En otro campo de producción, asistimos a una generación emergente de imágenes realizadas mediante datos, algoritmos, *deep learning*, redes neuronales convolucionales, redes generativas antagónicas (GAN, por sus siglas en inglés), técnicas de inteligencia artificial, que ha dado lugar a una gama representacional y no representacional de imágenes sintéticas (*synthetic images*), asociadas a usos operativos, instrumentales y delictivos (como es el caso de algunos géneros discursivos del *deepfake*)³¹. Estas imágenes sintéticas forman parte de lo que se ha denominado imagen posthumana o *post-human vision*³².

Dos claros ejemplos de imágenes producidas por máquinas para máquinas son los códigos QR (*quick response code* [código de respuesta rápida]), entre otras. Es una imagen operativa, autorreferencial, simbólica. Pero ¿qué simboliza? Si no supiéramos que se trata de un código QR, e incluso sabiéndolo, la imagen puede desencadenar una lectura poética. Pero ¿puede haber fruición ante un código QR? El lector puede establecer *relaciones imaginarias* e interpretativas con el código, viéndolo como símbolo de la tecnología de una época, o bien, dándole un significado y uso para lo que fue creado. Estamos ante una hermenéutica y una estética operativa inscrita por la tecnología.

³⁰ Véase Diego Lizarazo, «Imagen poética: sendas de interpretación», pp. 56-62.

³¹ Véase Jacob Bañuelos, «Deepfake: la imagen en tiempos de la posverdad», en *Revista Panamericana de Comunicación*, vol. 1, núm. 2, enero-junio de 2020, Universidad Panamericana. [<https://revistas.up.edu.mx/rpc/article/view/2315>].

³² Véase Joanna Zylynska, *Nonhuman Photography*, Cambridge, The MIT Press, 2017.



Código QR. Flowcode QR Code Generator.
[<https://bit.ly/34gmjfv>]

Una gama inmensa de imágenes generadas por inteligencia artificial y *deep-fakes*, que simulan ser imágenes representacionales con fines discursivos retóricos y rutas de interpretación sólidamente asentadas en la cultura visual del sistema de visualidad totalizante, del cual emergen problemáticas relacionadas con la posverdad³³. Un buen ejemplo son los retratos producidos mediante inteligencia artificial, a partir de miles de fotos digitales, por la empresa Generated Photos. El catálogo, que está a la venta, ofrece más de dos millones y medio de retratos de personas que no existen.



Generated Photos.
[<https://generated.photos/faces>]

³³ Véase Jacob Bañuelos, *op. cit.*

¿Dónde están, cómo son y cómo se gestan las imágenes sagradas en este escenario? Las imágenes sagradas, como la Virgen de Guadalupe en México, perviven, sin duda, en la tradición y la cultura actual. Las imágenes sagradas conservan sus propiedades en la trama de medios digitales. Sin embargo, en el contexto del sistema de visualidad totalizante no hay producción de nuevas imágenes sagradas, no hay mito, revelación divina, resustancialización de espacio-tiempo en alguna imagen producida por medios digitales, las imágenes están vaciadas de sacralidad.

A lo sumo, lo que producen los medios digitales son *imágenes de veneración*, ídolos populares habitualmente pertenecientes al campo de las industrias creativas: actores, cantantes, superhéroes, deportistas, vivos, muertos, o virtuales, como los *influencers* digitales. El sentido de estas imágenes está igualmente estructurado por una poderosa industria mediática del entretenimiento y alimentado por millones de fans, estableciendo relaciones emocionales y simbólicas con estas imágenes a través de comunidades, plataformas y redes digitales.

COMENTARIOS FINALES

Finalmente, ofrecemos algunas reflexiones sobre cómo son los procesos hermenéuticos en el sistema de la visualidad totalizante, y sobre cómo se construyen las rutas interpretativas de las imágenes en el contexto de la economía política de la vigilancia.

Aquí es necesario poner el acento sobre las relaciones de fuerza que se dan en el espacio social en el que sucede la comunicación a través de medios digitales. Estas relaciones están protagonizadas por poderosas corporaciones de medios digitales que gestionan, administran y conducen de manera dominante la economía política de vigilancia y, por lo tanto, la economía política de la mirada y de la imagen. Estas corporaciones disponen, controlan, censuran y orientan el consumo, la distribución y la producción de las imágenes con la complicidad de millones de usuarios en las redes sociodigitales.

También es cierto que las redes sociodigitales han permitido ampliar el contrato civil de la imagen³⁴, hasta cierto punto, y que dentro de sus márgenes hemos asistido al advenimiento de movimientos sociales que demuestran las inmensas posibilidades que tienen para la organización colectiva, la denuncia política, la resistencia y la transformación social. Nos referimos a movimientos como la Primavera árabe (2010-2012), la Primavera mexicana o #YoSoy132 (2012) y el movimiento 15M en España (2012-2013), en los que la batalla político-discursiva por medio de la imagen fue decisiva.

Lo anterior demuestra que existe un campo de acción, aunque sea reducido, para la transformación de la mirada en el contexto de la economía política de la vigilancia, en plataformas y medios digitales. Cabe preguntarse hasta qué punto y qué tan amplio es este margen de acción política, es decir, ¿qué posibilidades de resistencia y transformación existen ante un sistema basado en algoritmos al servicio de intereses corporativos? ¿Qué posibilidades tiene una sociedad sintetizadora de imágenes frente a la nueva «caja negra», los algoritmos guiados por una economía política de vigilancia? ¿Qué tendencia tomará más fuerza en este sistema? ¿La sociedad de receptores y funcionarios de imágenes vacías, totalitaria y programada centralmente? ¿O una sociedad dialogante y telemática de productores de imágenes con *horizontes de sentido* no predestinados, más humanos, abiertos, libres, diversos y plurales?³⁵.

Los márgenes de acción social y las rutas interpretativas de la imagen no se realizan del todo libremente, sino que están sujetas a un campo de tensiones donde se producen, están expuestas a una lucha de sentidos de producción de realidad: «las imágenes convocan a un choque de visiones y operación política del sentido, en las que unas se imponen neutralizando la cadencia de las otras»³⁶.

Las rutas interpretativas de la imagen, sus usos y pactos discursivos, están expuestos a fuerzas de poder (político, económico, cultural) que construyen nociones de verdad y realidad a través de las imágenes.

³⁴ Véase Ariella Azoulay, *The civil contract of photography*, New York, Zone Books, 2008.

³⁵ Véase Vilém Flusser, *op. cit.*

³⁶ Diego Lizarazo, «La interpretación de la imagen. Conflictos en torno a las interpretaciones icónicas», en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, núm. 3, octubre de 2003. [<https://encuadre.org/la-interpretacion-de-la-imagen/>].

El conflicto icónico es el rostro de la contienda por inventar la realidad; en el diseño de sus imágenes una civilización instituye su experiencia y su concepción del mundo. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural [...] marcan la tesitura del poder de las imágenes y la forma social de las imágenes del poder³⁷.

En este escenario, ¿qué factores inciden en la forma en que las culturas, grupos, pueblos, comunidades e individuos construyen sus rutas interpretativas? Parece urgente emprender una hermenéutica específica de la imagen en el contexto de la economía de la vigilancia y en medios digitales, que permita describir los procesos y fenómenos particulares de construcción de sentido y transformación de la mirada en este panorama.

La sociedad de la imagen vacía tiene por delante el reto de despertar la mirada, encontrar el espacio-tiempo para visibilizar lo que el sistema de la visibilidad totalizante impide mirar y romper los *horizontes de la burbuja de sentido* que imposibilitan ver diferentes realidades, quizá más humanas y urgentes, y en donde, como apuntó Bauman, hemos aprendido a ver sin mirar³⁸.

REFERENCIAS

- AZOULAY, ARIELLA, *The civil contract of photography*, New York, Zone Books, 2008.
- BAÑUELOS, JACOB, «Deepfake: la imagen en tiempos de la posverdad», en *Revista Panamericana de Comunicación*, vol. 1, núm. 2, enero-junio de 2020, Universidad Panamericana. [<https://revistas.up.edu.mx/rpc/article/view/2315>].
- BAUDRILLARD, JEAN, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Amor líquido. Sobre la fragilidad de los vínculos humanos*, Barcelona, Paidós, 2018.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Véase Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Sobre la fragilidad de los vínculos humanos*, Barcelona, Paidós, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2013.
- DILTHEY, WILHELM, *Teoría de la concepción del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1990.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- ELIADE, MIRCEA, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1981.
- , *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- , *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1989.
- FLUSSER, VILÉM, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2011.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- GOMBRICH, ERNST, *Arte e ilusión. Estudio sobre la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- LIZARAZO, DIEGO, «Imagen poética: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 13, diciembre de 2002, pp. 56-62.
- , «Imagen sagrada: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 12, abril de 2002.
- , «Trazos para una hermenéutica comunicativa», en *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, núm. 43, diciembre de 2002, pp. 3-48.
- , «La interpretación de la imagen. Conflictos en torno a las interpretaciones icónicas», en *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, núm. 3, octubre de 2003. [<https://encuadre.org/la-interpretacion-de-la-imagen/>].
- MUKAROVSKY, JAN, *Estudios de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- PANOFSKY, ERWIN, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

- _____, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- RICOEUR, PAUL, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH DANIEL ERNST, *Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle*, Heidelberg, Carl Winter, 1974.
- THOMPSON, JOHN BROOKSHIRE, *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco, 1998.
- VATTIMO, GIANNI. *Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, Paidós, 1990.
- ZUBOFF, SHOSHANA, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2020.
- ZYLINSKA, JOANNA, *Nonhuman Photography*, Cambridge, The MIT Press, 2017.

LA PERSISTENCIA DE LAS IMÁGENES: FOTOGRAFÍA, TIEMPO Y POSTFOTOGRAFÍA

JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Lo que conduce este artículo son dos textos de Diego Lizarazo, «*Aletheia* y mirada en la fotografía» (2013) y «Delirios postfotográficos. Apuntes críticos sobre codicidad, memoria, y tiempo en el discurso sobre la postfotografía» (2020). Entre ellos hay, a pesar de la distancia, la persistencia de la imagen fotográfica; entre ellos se traza una continuidad y una discontinuidad: de la fotografía como dispositivo del tiempo y la postfotografía como debate de la técnica y el sentido de la imagen. Estos trabajos de Lizarazo aparecieron en dos obras en las cuales he colaborado. El primero obedece al segundo número especial de la revista *Versión. Estudios de Comunicación y Política* de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, un volumen circular en el que dos autores se encontraban tanto hacia fuera como hacia dentro; el segundo es un capítulo de un libro colectivo organizado por la Universidad de Guanajuato.

FOTOGRAFÍA Y ALETHEIA

La persistencia no como una violencia, sino como supervivencia. Persistir es supervivir, el juego de un aplazamiento entre el devenir, el presente y el pasado. Se persiste porque se sabe *ser* en un enredo de tiempos. Si bien esto parece una consideración filosófica, su pragmática aparece como una antropotécnica de la cultura misma: no hay nada en la vida que no insista ser, puesto que ser

es la única herramienta ontológica que se tiene para protegerse de la decadencia. Una de las características del trabajo de Lizarazo ha sido la persistencia en la imagen reconociendo la persistencia de la imagen. De la persistencia de la imagen a la imagen persistente. Lizarazo ha insistido en la imagen reconociendo que la imagen insiste. Todo su trabajo se encuentra atravesado por el factor visual que cumple su cometido en las imágenes. A menudo, vemos en ellos reflexiones, interpretaciones, disertaciones extensas en las que no falta la imagen fotográfica. Lo mismo sucede con sus disertaciones orales, en las que el cine y la fotografía permiten tener siempre un marco de interpretación.

Los dos textos aquí recuperados tienen su centro gravitacional en la fotografía y el desplazamiento hacia lo que nominalmente se ha llamado postfotografía. En el primer caso, Lizarazo debate el problema del tiempo aplicando la teoría de Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980), y a José Luis Brea y Joan Fontcuberta en el tema de la postfotografía.

La fotografía es un tipo de imagen que mejor se ha reelaborado en la eventualidad histórica de la vida visual. Desde su aparición en el siglo XIX, irrumpe bajo la forma de una paradoja, a saber: capturar episodios de realidades que se encuentran en constante movimiento¹. Tal como dice Fred Ritchin, la fotografía disecciona lo visible en trozos discretos. Detener lo real en movimiento no solo es un acto de interrupción, es también la inauguración de una epistemología asincrónica que involucra la mirada como dispositivo de saber. Hay que reconocer en esto el aporte de Walter Benjamin con la observación de los pasajes parisinos que derivarán en una nueva forma de escribir y ver, aludiendo al fragmento, a la aparente discontinuidad e informalidad, que abre brecha para pensar el sentido de la historia. La desagregación de la unidad, la disección o su separación son síntomas que se manifiestan en la fotografía, pues ella insiste en mostrar y ocultar a la vez, en unir la retención y la fluidez. Si Pascal Quignard elabora su poética sobre la imagen que falta, entonces la imagen fotográfica es la imagen de lo que falta o es la visibilidad formal la que congrega como evidencia, si no la evocación. Sobre la base de que la fotografía sujeta y hace sujetarse a un encuentro con lo que falta, su evolución no se desapega de esta insistencia en la ausencia. Es ahí donde los dos trabajos de Lizarazo interrogan la fotografía como vinculación con la temporalidad.

¹ Véase Newhall Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

«La fotografía no resulta otra cosa que la mirada del tiempo y a la vez la acción del tiempo sobre la mirada», dice Lizarazo². La provocación de la fotografía radica, justamente, en la detención súbita del flujo de lo real, separación brutal que podría entenderse bajo dos matices: por un lado, que lo separado sea lo visible, por el otro, que lo visible sea lo separado. Irresoluto, pues lo invisible es el poder de la imagen, en cuanto fenómeno que falta y que persiste como fantasma de lo visible. Ambos, lo visible y lo invisible, están tanto en lo que se ve como en lo que no se ve. A este suceso fundacional del problema fotográfico es a lo que Lizarazo llama «percepción visual *atorada*»³; el proceso de coagulación del tiempo, la tentativa de detención en un flujo aparente.

El tiempo, en la fotografía, no se puede buscar solo en aquello que se ha detenido. La prerrogativa de la cuestión radica en perseguir el acontecimiento antropológico al que alude Barthes. Lizarazo establece ese seguimiento, pero se demarca y propone el problema de la *aletheia*, la apertura del mundo que la fotografía provoca. Más que su coagulación, la revelación de ese mundo remite a la verdad de la fotografía, en términos de su sentido. Para explicarlo de manera más clara: frente a la detención temporal y su repetición perceptiva, la cuestión es si es posible hablar más allá de ello como fotografía, digamos, otro lado de la fotografía, una alteridad diferente a la del asombro de lo detenido y su repetición visual. Antes de alcanzar a plantear el problema directo del tiempo y de la propuesta de Lizarazo, quiero aludir al problema de la repetición visual en la fotografía.

Alfredo Jaar ha trabajado, desde el arte contemporáneo, las otras posibilidades de la fotografía. No como acontecimiento etnográfico, sino como límite técnico de saturación visual y encuentro con lo otro y los otros. En 1997 presentó su obra *The Silence of Nduwayezu*, donde exhibía un millón de diapositivas de una misma fotografía, en específico, el rostro de un niño después de haber observado el asesinato de sus padres. Ruanda fue el escenario.

² Diego Lizarazo, «*Aletheia y mirada en la fotografía*», en Diego Lizarazo y José Alberto Sánchez Martínez (coords.), Roland Barthes. Tiempo y fotografía en *La cámara lúcida*. Número especial de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, número especial, diciembre de 2013, p. 24. [<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/665/661>].

³ *Idem*.

Todas las diapositivas se presentaban amontonadas y acompañadas de lupas sobre la mesa para poder verlas.



Alfredo Jaar, *The Silence of Nduwayezu*, 1997.

Más allá de las implicaciones técnicas, que sin duda son pertinentes para hablar de la obra misma, Jaar inaugura en sus obras el tema de la repetición. La saturación visual nos recuerda los procesos de variación que se producen bajo la independencia de la mirada sometida al tiempo. Ver lo mismo de manera insistente termina por producir una deformación visual. A partir de este fenómeno podemos plantear que la repetición visual tiene cauces que son más externos que propios de la fotografía en sí misma. Esta externalidad, o el afuera de la fotografía, solo puede ser referenciado en la persistencia de un tiempo, espacio o acción. En el aparente ver lo mismo se va produciendo una variación, que puede ser la consciencia del evento, o la revelación del afuera de la fotografía. La repetición es un método en sí mismo para poder abrir la fotografía, para poder abrir su mundo.

Hay en esta evocación de Jaar todos los ingredientes que se encuentran en la reflexión de Lizarazo. Siguiendo a Barthes, Lizarazo centra su atención en el acontecimiento antropológico: la aparición del otro en la fotografía, suceso

capital para entender el sentido de la presencia como alteridad de terceros, como la alteridad propia en el sí mismo. El asombro de ser doble y de enfrentarse a la extrañeza de la duplicidad presente en todas las reflexiones del imaginario deconstruccionista. La fotografía, al igual que la escritura, activa una dimensión conflictiva con el otro. Barthes en *El placer del texto* (1973) o Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967) enfrentan una teoría de la escritura como bifurcación del yo dentro de una mismidad; escribir es también separarse de sí mismo, a lo que Georges Bataille aludía cuando establecía las relaciones entre la literatura y el mal. Escribir es entregarse al mal (entendido como un designio necesario para reencontrar lo humano) y sentirse culpable por ello. El mal, en el sentido de Bataille, es el encuentro con la angustia y la escritura nos enfrenta al sí mismo desde la angustia, afectando el cuerpo, la voz y la mirada, dislocando al yo, separándolo de su unidad. Al cuestionamiento sobre quién es el que escribe le sucede otra pregunta: ¿quién es el que está en la fotografía?

La presencia del otro nos arroja directamente al límite de la función fotográfica; el otro no es la foto, el otro es una presencia que se manifiesta por la fugacidad del tiempo. El otro se convierte en un medio para enlazar el tiempo de uno mismo y los campos emocionales que le dan sentido a la fotografía. Creo que lo que Lizarazo intenta demostrar es la transgresión de la fotografía como arquitectura visual, signica, siguiendo a Barthes para aludir a un tiempo antropológico, en encuentro de lo visual con una singularidad fantasmal, propia. «Toda fotografía comienza y culmina como mirada. Su origen está en una *apreciación* del mundo, en un sentido doble: es percepción de algo o alguien, y es su valoración»⁴.

Creo que la fotografía traza una relación entre la necesidad del otro que aparece en Jaar y que no se puede ver y se requiere enfatizar, ya que podemos argumentar que con el uso excesivo de la fotografía el otro va distorsionándose, su aparición es mayormente una demanda de desenterrarlo del excedente visual en que yace. He aquí una necesidad de la técnica en la postfotografía. Enseguida veremos este asunto. Por otra parte, cuando enfrentamos al otro en la visión fotográfica, la fotografía traza también un paralelismo de la necesidad de la angustia en Bataille. La fotografía es, entonces, el encuentro con la angustia.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

Esa angustia no está únicamente en el tema del desdoblamiento y el encuentro con el otro; para Lizarazo, la fotografía concentra el problema del tiempo. Por un lado, en su forma de visualidad alude siempre al retrato del pasado, nos ubica de golpe lo pasado en tanto la coagulación del tiempo remite a una suspensión del evento cultural, del gesto humano, del rostro. Es ahí donde la fotografía se convierte en testimonio: la fotografía abre un abismo con el tiempo que ya no está y que, por lo tanto, resulta invisible. Si el pasado es un tiempo ya acaecido, entonces es también invisible, pues el sometimiento del presente en un permanente continuo va borrando el testimonio. Lo que vemos es solo un fantasma. Lizarazo dice que esa ausencia de visibilidad solo es asequible por una memoria imaginaria, yo agregaría que también por una percepción instintiva. La diferencia entre imaginación e instinto radica en que el instinto desobedece la memoria; reconstruye en situaciones de irreconocimiento. El poeta, al decir con versos aquello que no es posible decir, se mueve por instinto. De la misma manera, podemos pensar en una suerte de instinto melancólico, que tendría lugar cuando en la fotografía el pasado restituye a la nostalgia como imposibilidad del tiempo, de un allá que ya no existe ni podrá ser nuevamente.

Frente a esta fatalidad, en la que Barthes establece la tragedia de la fotografía, Lizarazo toma ejemplos como el del fotógrafo Frank Fournier o Eugene Smith, y plantea que es posible la contemplación de un tiempo futuro en la fotografía: “La fotografía es un pasado, pero se exhibe como un presente. El presente de ese pasado. A ese presente-pasado le antecede a su vez un pasado que en algunas fotos es imperioso: el pasado-pasado. Por el otro extremo, un futuro del pasado también se reclama. Al ser ya pasado dicho futuro, asistimos a un futuro-pasado”⁵.

El futuro en la fotografía se localiza en el desapego del pasado por la exterioridad misma que constituye la foto, pero que no es visible. El futuro es la escenificación excedente localizada en ese punto ciego, una narrativa que desde el presente se manifiesta cual necesidad de ser narrada. La imagen que falta es también la imagen del movimiento, del presente permanente. No hay modo de rebatir esta condición de la fotografía, su tiempo pasado y su devenir futuro acontecen bajo dos niveles de enfrentamiento, uno a la mirada

⁵ *Ibid.*, p. 38.

y otro a la cultura. En ello va el otro, pero también el espectador, quien colabora en la aparición del nudo temporal.

Más allá de estos tesoros relativos a la temporalidad de la fotografía, Lizarazo establece en su texto «*Aletheia* y mirada en la fotografía» (2013), siguiendo otra vez a Barthes, una idea que no logra plantear con suficiente amplitud, un tema limítrofe, pero lejano en su dimensión interpretativa, difícil de decir y de exponer. *Aletheia* es el concepto que entra en juego como síntoma para el encuentro con la verdad de la fotografía. Preguntarse por la verdad de la fotografía no es lo mismo que preguntarse por la realidad de la fotografía, una complejidad diferenciada. La realidad de la fotografía tiene que ver con la exposición de su temporalidad y su desarrollo dialéctico, puede conceder veridicción al testimonio de lo mirado, y actuar como una forma de constatación de la imagen. Ahí se materializa su designio visual, su aprehensión y valoración.

¿Qué es lo que pone en juego el límite de la fotografía? Su verdad. Pero la verdad de la fotografía es en sí misma ambigua, porque no se trata de la verdad como certeza, sino de una aparición súbita del ser de la imagen. El mundo de la imagen fotográfica no se encuentra en la mirada, dice Lizarazo, está en la condición de ser mirado por la imagen. La *aletheia* no deviene, continua, del ejercicio permanente de interpretar, sociologizar o filosofar la imagen. Es un acontecimiento, el encuentro en una disposición de miradas entre el ver y ser mirado.

De mi parte añado que la verdad de la *aletheia* es singular, no alcanza su acontecer para repetirse, es fugaz e intermitente, requiere de disposición del destino y del azar. Se trata de una ambigüedad absoluta: ¿cómo puede la verdad ser singular e irrepetible, intransferible? Cuando André Breton trató de referirse a la estética surrealista, apeló a una belleza compulsiva y a una convulsiva, ambas como consecuencia de una urgencia dialéctica que atenta contra la lógica del estandarte progresista. La *aletheia* es el encuentro con lo convulsivo de la mirada que nace desde otro lugar para vernos. Si lo convulsivo, tanto en el *Manifiesto surrealista* (1924) como en *Nadja* (1928), hace referencia a un siniestro retorno del ser de los objetos transfigurados en su capacidad de mirar, entonces la verdad de la fotografía es pariente cercana de la teoría de la imagen en el surrealismo. No miramos, somos mirados.

Para ahondar un poco más en esto, podemos recordar a Georges Didi-Huberman, quien en 1992 publicó un libro en el que hace un planteamiento muy sugerente sobre el acto de ser mirado por las imágenes. Tomando como punto

de reflexión al artista Tony Smith y su obra *The Black Box* (1962), Didi-Huberman traza dos vías en las que podemos entablar un diálogo con la imagen. *The Black Box* no es otra cosa más que un cubo pintado de negro, tal vez inspirado en Alberto Giacometti. Quien mira esta imagen se enfrenta de lleno al vacío, pues el color y la disposición del cubo hacen que el espectador se encuentre con la imposibilidad de ver. Otra manera de decirlo es que se establecen las relaciones que se dan entre lo visible y lo invisible, el riesgo de la percepción.



Tony Smith, *The Black Box*, 1962.

Lo que vemos frente a una imagen que nos vincula con el vacío es casi siempre una tautología, pues las formas más inmediatas de la cultura y de la cotidianidad se presentan a los ojos para imponerle un sentido. Si bien esto puede ser aplicado a la obra de arte, también cabe para la fotografía. A menudo, las fotografías inducen una condición tautológica en la cual lo que vemos es el resultado de una imposición visual por parte del que mira. Otra posibilidad es buscar el encuentro con una mirada de la imagen como un más allá de la imagen. Entiendo que eso es a lo que podemos llamar «verdad de la imagen», una *aletheia*.

Todavía habrá que llamar visual a ese más allá, como lo que siempre faltaría a la disposición del sujeto que ve para reestablecer la continuidad de su reconocimiento descriptivo o su certidumbre en cuanto a lo que ve. Sólo podemos decir tautológicamente *Veo lo que veo* si negamos a la imagen el poder de imponer su visualidad como una apertura, una pérdida –aunque sea momentánea– practicada en el espacio de nuestra certidumbre visible al respecto. Y ciertamente es desde allí que la imagen se vuelve capaz de mirarnos⁶.

Podemos señalar que la verdad de la *aletheia* nos lleva a cuestionar esta inversión del papel de la mirada, del mirar al ser mirado por las imágenes, y también a debatir si aún podemos llamar visual al encuentro con la verdad de ese acontecimiento. La *aletheia* se presenta como una pérdida, y más aún como una pérdida de la certidumbre de que eso que vemos es visual, ya que lo visual es el resultado de una epistemología unilateral de la mirada. Llamamos visual a eso que miramos, no a lo que nos mira. Ver a través de lo que nos mira.

Decir que la imagen nos mira puede parecer un convencionalismo poético, un cliché. Hay que reconocer la dificultad de la fotografía en su dimensión hermenéutica. Ella obliga a situarnos en el límite de lo interpretativo, que en este caso es acontecimiento del sí mismo, algo como la memoria puesta en juego, una dialéctica con el tiempo aurático del ver y el sentir. Este ver a través de lo que nos mira toma otros cauces cuando nos enfrentamos a la postfotografía. La técnica de los dispositivos de registro, las pantallas y la *hipertelia* (fractura visual) son aspectos nuevos en las dinámicas de internet y la cultura visual digital. Los estudios sobre la postfotografía se han centrado ahí particularmente. Ella representa los nuevos esquemas de producción visual e interacción, ciertamente, pero también abre un campo de discusión sobre los límites de la fotografía en cuanto acción y revelación. Tomándolo como parangón, Lizarazo retrotrae su debate sobre la fotografía llevado al fenómeno de lo postfotográfico, por una parte, nuevamente a Barthes, y, por otra, a Brea y Fontcuberta.

La postura que sostiene Lizarazo contraviene las de Brea y Fontcuberta. En particular, porque hay en ambos una tendencia a pensar la postfotografía y su impronta bajo el sesgo de la innovación técnica. De una forma más amplia,

⁶ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, pp. 68-69.

su postura contraviene a la inmediatez de enfrentarse a la imagen fotográfica en el campo digital como un cambio radical que agota o elimina la fotografía y sus facultades auráticas. Postura con la que coincido plenamente, ya que la postfotografía no es solo una cuestión más del capitalismo visual innovador. En todo caso, habría que plantear desde un terreno más sociológico y cultural su pertinencia en cuanto experiencia fotográfica. Para Lizarazo, la noción de postfotografía no alcanza a dar cuenta de la riqueza de nuestro tiempo.

En la época digital, la fotografía ha puesto de relieve una mayor capacidad de registro, intervención y colaboración bajo dos condiciones en particular. Una, la autorreferencialidad exponencial de la identidad, el juego del sí mismo y el autodiseño, produciendo una mayor externación de espacios, de situaciones, de acciones; otra, la posibilidad de construir un sentido colectivo de la obra. Si bien la fotografía analógica ya contenía un vínculo social fuerte, específicamente, la forma del registro testimonial y archivístico de problemas sociales, artísticos y eventos históricos, la postfotografía intensifica y diversifica la mirada. Lo ordinario y lo cotidiano, presentado en fotografías de espacios íntimos y privados, añade un ingrediente que podemos definir como experiencia compartida. La hipermasividad de la fotografía es otro aspecto singular.

Lizarazo expone su argumento tomando el ejemplo de la artista Nikki Seung-hee Lee, quien inscribe sus fotografías dentro del género de autobiografía visual. Es importante resaltar la diferencia que se puede hacer, cuando se habla de postfotografía, entre la captura y la edición. Creo que el argumento que esgrime Lizarazo para profundizar en el tema es la crítica al enfoque comunicacional-técnico de la edición, el cual ha imperado en los análisis de la postfotografía. En el caso de Seung-hee Lee, deja claro que la dimensión participativa de la artista con los espacios y la intencionalidad transforman lo ordinario en objeto estético. La intensa vinculación entre la cotidianidad en todas sus formas y el activismo estético son cualidades que se sitúan más allá de la postproducción. Se trata de una tecnología del yo y una tecnología de la comunidad, ambas congéneres de una estética de la existencia y de una antropotécnica de la restauración muy presentes en las actividades que están mediadas por la tecnología digital en la época contemporánea⁷. Basta observar la multiplicidad de campos de acción en los que hoy participan las imágenes.

⁷ Peter Sloterdijk, *Haz de cambiar tu vida*, Valencia, Pre-Textos, 2012.

No solo exhiben un yo retraído, en un soliloquio con la mismidad, más bien se trata de un yo expandido –para utilizar la categoría de Mario Perniola–. La expansión del yo es el resultado de una paulatina contingencia de esferas de sentido que se superponen, se repelen, se incorporan, y cuyo valor consiste en reconstruir el sentido de la colectividad mediada por las acciones tecno-individuales. La fotografía ha encontrado una potencia visual que le provee el yo expandido mediante recursos digitales.

La postfotografía no es solo un asunto de edición, es también un asunto de planeación artística. «El momento anterior a la toma y la fuerza de procesamiento no es digital, sino, podríamos decirlo así, estético social. La toma ha sido redefinida antes de la captura»⁸. Hay aquí una variante que Lizarazo ha introducido, una acción que antecede a la captura: si el valor de la postfotografía ha sido elogiado por la postproducción, entonces estamos ante una preproducción. Esta perspectiva deshabilita, aparentemente, la técnica postproductiva de lo visual, signo distintivo de la era digital. No creo que esta sea la intención de Lizarazo, en todo caso, es algo que podríamos pedirle que desarrolle posteriormente. Creo que hay dos dimensiones en las que podemos asumir el valor de la postfotografía: una que anticipa la captura y sustenta todo el plan, y otra, el proceso de post-producción, que a mi parecer tampoco se remite totalmente al asunto técnico.



Lola Dupre, *New-Dadaism, Trump*, 2017.

⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 68-69.

En mi libro *Estética de la interacción visual* (2019) he trabajado un concepto que me parece vital para comprender la postfotografía: el *performance*. No el *performance* artístico, sino el *performance* antropológico, que en sí mismo ya conlleva un valor estético. A través de la técnica, las imágenes en internet adquieren un valor performático, pero, como todo *performance*, la fotografía reside en la proyectividad de la captura, la elección de los espacios, la gestualidad, la personificación. El *performance* visual trae consigo una dramatización de la experiencia, la sitúa en un campo lúdico, de actuación estética. Para ello, debe tenerse claro el procedimiento de la herramienta, el factor cultural, la carga de sentido identitario. Todos estos elementos son distintivos preproductivos, rasgos de que la fotografía comienza antes de su propia creación. El *performance* social, que previamente estaba solo en la escena mediática, se ha popularizado. Conjuntos de prácticas se han integrado a la cotidianidad digital de registro y participación. Esto es lo que Lizarazo llama «proceso de gestación estético-social».

Nos encontramos ante una consistencia crítica que Lizarazo establece con respecto a la fotografía, que recurre a la concentración de lo visible, su tiempo y su coagulación, por una parte, pero también por la impronta de dos temporalidades: una propia de su captura y otra propia de su devenir en el juego de exponerse bajo mecanismos digitales. Se puede continuar esta línea sobre el deslinde técnico y la intervención de su temporalidad, pero creo que Lizarazo ha propuesto varios ejes de discusión y quiero centrarme en algunos de ellos.

Como autor y actor, la postfotografía plantea una dualidad que tampoco podemos atribuir a la intervención de la técnica. Sus fuentes se localizan en la aparición del arte de vanguardias y, después, el arte contemporáneo, es llevar la experiencia al límite del hacer y ser. Los artistas contemporáneos fueron los primeros en dar cuenta de la relación participativa y la relación creativa, el intervencionismo (*happening*) o el situacionismo arriesgan el sentido del autor al mezclarse con la obra en situaciones provocadas o acciones sociales. La relación que se establece con el espacio involucra además a los no-actores como actores. Dicha participación, la de un público que deviene pieza de arte, hace que también el rumbo de la fotografía cambie. Cuando Lizarazo nos habla de Seung-hee Lee, no creo que solo sea sobre la desaparición del autor, porque hay una forma otobiográfica de firmar el documento fotográfico, cierta identificación que es resaltada. Se trata de una firma, la autoral, que ya no reconoce al documento, ya que este ha entrado en una *performance* que separa al autor del

campo de acción. No es la firma lo que queda del arte, sino la acción, la intervención o la situación. Ahí el autor ha desaparecido, ha dejado de ser biográfico para ser autobiográfico. Hay pues una suerte de tanatografía visual del yo que surge por un yo contaminado de otredades, de presencias, espacios, tiempos. La autobiografía, a diferencia de la biografía, resulta de la intervención que el individuo hace de sí para producir una intertextualidad. En el caso de lo visual, no sería solo la fotografía del autorretrato, sino también la fotografía de acción, de disposición con lo otro y los otros. En términos generales, el nombre que es el distintivo del yo se ausenta para dar cuerpo a la vitalidad del yo, una vitalidad que solo puede comprenderse en un desplegarse a través de distintas superficies de sentido. Si la fotografía, como lo veíamos anteriormente, se inserta en el encuentro con la *aletheia*, la postfotografía solo adquiere un valor en tanto formula una explosión del yo.

La postfotografía, que ya debemos reconocer como una práctica diferencial entre el uso de la fotografía como texto de performatividad y la fotografía como superficie de intervención, aduce a la intertextualidad como paradigma estético. ¿Qué es la intertextualidad en la postfotografía? Creo que podríamos recurrir a Derrida para esto y llamar a la intertextualidad una superficie de injertos. En esto tal vez estamos ya discutiendo la posición de Lizarazo cuando dice: «Las imágenes no se producen como procesos de escritura de textos, se producen mayoritariamente como capturas icónicas que luego pueden ser retocadas o redefinidas»⁹. Si asumimos la textualidad bajo la prerrogativa literal o tautológica, entonces no es posible comprender la captura como una forma de escritura visual. Ciertamente, las imágenes no son textos, pero la intervención técnica que puede hacerse en ellas no es solo el retoque o redefinición, la técnica (como herramienta tecnológica) no se circunscribe únicamente a la remodelación sino también a la injercción. El injerto propone una marca externa ajena a la captura. Es, de hecho, una forma de la captura dentro de la captura; injertar es volver a capturar. Es cierto como lo dice Lizarazo, la acción icónica de nuestro tiempo es múltiple. No creo que pueda aplicarse el injerto a todo el amasijo de imágenes que circulan por internet, pero debemos reconocer que la injercción es un dispositivo de nuevas técnicas.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

REFERENCIAS

- BEAUMONT, NEWHALL, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- DERRIDA, JACQUES, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.
- FOSTER, HAL, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- GUNTHERT, ANDRÉ, *La imagen compartida. La fotografía digital*, Ciudad de México, Vestalia Ediciones, SERIE VE, 2021.
- LIZARAZO, DIEGO, «*Aletheia y mirada en la fotografía*», en Diego Lizarazo y José Alberto Sánchez Martínez (coords.), Roland Barthes. Tiempo y fotografía en *La cámara lúcida*. Número especial de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, diciembre de 2013, pp. 23-44. [<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/665/661>].
- LIZARAZO, DIEGO, «Delirios postfotográficos. Apuntes críticos sobre codicidad, memoria, y tiempo en el discurso sobre la postfotografía», en Diego Lizarazo Arias, Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro (coords.), *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato, 2020, pp. 36-75.
- PERNIOLA, MARIO, *El arte expandido*, Madrid, Casimiro, 2016.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. ALBERTO, *Estética de la interacción visual*, Ciudad de México, UAM-Gedisa, 2019.
- SLOTTERDIJK, PETER, *Haz de cambiar tu vida*, Valencia, Pre-Textos, 2012.

LOS CONTORNOS DEL AURA: REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL OTRO

DANIEL GONZÁLEZ MARÍN

El otro en cuanto otro no es solamente un alter ego: es aquello que yo no soy. Y no lo es por su carácter, por su fisonomía o su psicología, sino en razón de su alteridad misma.
Emmanuel Lévinas, *El Tiempo y el Otro*.

¿Cómo se perfila el dolor en aquellas zonas de lo indecible? ¿Qué pliegues son materializables más allá de la emoción ciega y descarnada? Hay dolores sordos, suele decirse, pero ¿los hay también ciegos, privados de la palabra, lastimados por la hipoafia, la hiposmia y la anosmia? Probablemente en el campo de la representación estética sea la visualidad del dolor no solo un desafío, sino una búsqueda acusada y constante o, quizá, como en el caso de las expresiones icónicas de las artes plásticas, trátese más bien de sugerir antes que mostrar la *viva* manifestación del desasosiego.

Escribe Claudio Magris en *El Danubio*:

Probablemente sobre el papel se finge y se inventa la felicidad. Es posible que la escritura no pueda realmente poner voz a la desolación absoluta, a la nada de la vida, a esos momentos en los que es sólo vacío, privación, horror. Ya el mero hecho de escribirlo llena en cierto modo ese vacío, le da forma, hace posible comunicar el horror y, por tanto, aunque sea por poco, es más fuerte que él. Existen insignes páginas de tragedia, pero para quien muere o quiere morir, en el instante

en que muere o quiere morir, incluso esas insignes páginas dolorosas sonarían demasiado a gloria, espantosamente inadecuadas para su dolor de aquel instante¹.

¿La fotografía está mejor dotada que la palabra escrita para acercarnos a esa alteridad que se traza y se desdibuja cuando la reconocemos en una imagen y se convierte, aunque seamos nosotros mismos, en una forma enigmática de la otredad? Diego Lizarazo, antes que ofrecer respuestas taxativas, abre espacios para interrogarnos sobre esta pregunta en el libro *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*. El tema de este ensayo, como el propio autor lo enuncia, es «la relación entre la fotografía y la alteridad como forma estética y política capaz de vincularse con el dolor de los otros y tomar posición y sentido frente a ello»².

No es un tema ajeno a las preocupaciones teóricas de Lizarazo. En trabajos previos ha desarrollado conceptos y análisis que lo conducen a estas páginas³. En un texto temprano, por ejemplo, oponía el límite que para la reflexión

¹ Claudio Magris, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 109.

² Diego Lizarazo, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022, p. 23.

³ Véase Diego Lizarazo Arias, «Señales de una epistemología de la luz», en Diego Lizarazo y Mauricio Andión (coords.), *Hermenéutica de la producción simbólica*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco, 2018, pp. 48-81; «Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889-Cambridge, Reino Unido, 1951. Nacionalizado inglés). Wittgenstein y la crítica radical del lenguaje», en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ¡no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 2, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2017, pp. 1493-1499; «Poética de lo invisible», en *Reflexiones marginales*. Dossier # 34. Estética de la mirada, 31 de julio de 2016. [<https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/poetica-de-lo-invisible/>]; «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento», en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 24, núm. 39, junio de 2013, pp. 13-38. Así como sus ensayos en coautoría con Yois Paniagua: Diego Lizarazo y Yois Paniagua, «El germen del lenguaje. La discusión socrática sobre convención o *physei* en la lengua y su recepción en Aristóteles y los estoicos», en Diego Lizarazo, José Rafael Mauleón, Flor de Liz Pérez y José Alberto Sánchez (coords.), *Sentidos y sujetos en la sociedad mexicana. Lenguaje, educación y cultura*, Ciudad de México, UJAT / UAM-Unidad Xochimilco / ICONOS, 2018, pp. 16-29; «La sociedad atroz. Violencia y pacto social», en Diego Lizarazo, José Alberto Sánchez y

semiótica representaban las fotografías tomadas por personas invidentes, en especial la obra de Evgen Bavčar. Ya entonces, el filósofo transitaba por aquellas expresiones liminares que se resisten a un análisis con los métodos y herramientas conceptuales tan hegemónicos como el contenido de un *corpus* abordado exhaustivamente.

[...] la dificultad de los videntes para comprender, incluso sólo para aceptar la fotografía producida por los ciegos, constituye la base para una conversación capital de nuestro tiempo: el diálogo entre la videncia y la invidencia. Naturalmente se trata de un diálogo múltiple y muy complejo, en el que se avizora una discusión no sólo de tipo ético, sino también político. Que pone en juego una interrogación estética, pero también antropológica. Diálogo que tiene la potencia no sólo de mostrar la legitimidad de los ciegos en el territorio visual, sino también, y especialmente, la de cuestionar la certeza social en torno a lo visible⁴.

Así, en *La fotografía y el otro*, Lizarazo vuelve sobre su interés en dar contorno a lo que ha llamado «epistemología de la luz». Una metáfora, afirma, que

[...] significa reconocer que son posibles otros modelos del conocimiento, e incluso de problematización de dichos modelos. La fotografía permitió iluminar la percepción y la comprensión de nuestra condición en el mundo. Pero dicha iluminación no responde al modelo ilustrado que el positivismo impuso en el campo de la filosofía y la ciencia modernas; se ha alcanzado por un peculiar camino resultante del encuentro entre el arte y la técnica⁵.

A TRES VOCES

Para cumplir sus propósitos, el autor divide su ensayo más reciente en tres capítulos. El primero articula una red de tres voces en torno a la relación de

Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2018, pp. 17-52.

⁴ Diego Lizarazo Arias, «Poética de lo invisible».

⁵ Diego Lizarazo Arias, «Señales de una epistemología de la luz», p. 10.

la imagen con el dolor mediante las reflexiones de sendos textos que han sido discutidos profusamente por una gran diversidad de especialistas: *Tres guineas* (1938), el alegato antibélico y feminista de Virginia Woolf; *Sobre la fotografía* (1977) y *Ante el dolor de los demás* (2003), de Susan Sontag; y *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004) y *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2016), de Judith Butler.

El segundo capítulo borda en torno a las relaciones entre cuerpo, imagen y tiempo, con un particular énfasis en las posibilidades de la fotografía para interpelarnos e implicarnos éticamente, contrario al escepticismo de Butler, para quien, en palabras de Lizarazo, no es posible «abrir la puerta a un cuerpo escamoteado o eliminado»⁶. Justo por la necesidad de tomar en cuenta los marcos desde donde la mirada del fotógrafo construye una imagen, el autor propone una distinción entre mirada matriz y mirada concreta. Esto será el centro neurálgico en torno al cual analiza, en el tercer capítulo, las obras de artistas latinoamericanos que ofrecen una alternativa frente a las imágenes de y sobre la violencia que circulan no solo en los medios de comunicación masivos, sino en otros espacios aparentemente más empáticos con las realidades que retratan, como las galerías y los museos.

Esa operación analítica con que Lizarazo cierra el libro es en sí misma un acto de retorno que permite colocar, en el frente de la reflexión, el trabajo de artistas visuales alejados de las formas hegemónicas y predominantes del dolor provocado por la guerra o situaciones de conflicto. Es la obra de cinco fotógrafos latinoamericanos la que permite al autor concretar sus premisas heurísticas: Erika Diettes, Jesús Abad Colorado, Gustavo Germano, Yael Martínez y Lucila Quieto. La fotografía no solo es un gesto de memoria que condensa distintas temporalidades en la imagen, sino también de justicia por los temas inscritos en el trabajo de estos artistas. Por eso, ocuparse de él, pensarlo y experimentarlo sensiblemente, representa para el autor una

estética de retorno en la que incluso, por la prestancia poética de la fotografía, regresa el cuerpo eliminado, planteando un tiempo imposible, un pasado y un presente nuevos, estéticamente convocados [...] La estética como fuerza de retorno de

⁶ Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, p. 24.

lo negado, del ser apartado, asesinado, disuelto, olvidado o borrado. La fuerza de retorno de lo extinto o segregado⁷.

Las reflexiones que Lizarazo desarrolla a lo largo de su ensayo permiten concebir el encuadre fotográfico como una incisión entre nuestra mirada y lo que más allá de los límites de la imagen se debate, deviene realidad. Sin embargo, el autor no incurre en la aporía, tan frecuente al pensar en la fotografía, que concibe la cámara como un sencillo «tomavistas». Es precisamente por las potencias del dispositivo para crear realidad que los espectadores advierten un mundo inesperado y sorprendente, aun cuando muchas formas presentes en la imagen sean familiares al entorno empírico o ficcional de los sujetos. Por eso, la noción de mirada matriz rompe con la dicotomía y la objetificación del observador de la imagen. Dicha mirada, apunta Lizarazo, da

[...] cuenta de la organización histórica y social de la mirada, en tanto responde a esquemas y modelos generativos de visibilidad e invisibilidad, de estructuración de jerarquías, de definición de ontologías y de sus valoraciones. La mirada matriz como encuadramiento, reticulación y modalización de las formas de ver. La mirada concreta, del fotógrafo o de su espectador, convertida por la mirada matriz en una suerte de máquina de sustancialización y reticulación⁸.

El diálogo asincrónico que Lizarazo construye entre Woolf, Sontag y Butler no solo motiva a pensar sobre los sesgos, límites y alcances de lo que cada una de las escritoras plantea, sino que es otro modo de llevar esa idea extramatricial que el autor piensa para la fotografía. La escritura ensayística reclama también para sí la necesidad de pensar en el filo de los marcos y los contextos.

La posición desencajada de Woolf, frente al desasosiego que le causan las fotografías sobre su escritorio, es una clausura que Lizarazo analiza a partir de la noción de imagen traumática estudiada por Roland Barthes. Esas imágenes que, en apariencia, serían del reino de lo indecible, pueden convertirse en una suerte de esclusas que en su vaciado alientan nuevas significaciones.

⁷ *Ibid.*, pp. 23-25.

⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

Aunque Sontag representa una alternativa frente a la postura aterrada de Woolf, Lizarazo sigue detectando en su reflexión un moralismo que parece asumir formas universales del mirar, del comprender, del interactuar. Decidir qué imágenes deberían circular y cuáles no a partir de una premisa abstracta que se convierte en el parámetro por excelencia, despoja a los espectadores de las capacidades inciertas e impredecibles que en ellos puede provocar y convocar una fotografía.

Ese ascetismo visual implícito en los ensayos de Sontag, nos alerta Lizarazo, no significa aceptar indiferenciadamente los procesos que lucran y mercantilizan el dolor. Someter, también, la producción visual a una suerte de higienización independiente de las coordenadas espaciotemporales de autores y receptores –que siempre, de algún modo, son también productores– abstrae el universo de las imágenes de las complejidades irreductibles del contexto.

Las fotografías se hacen para ser vistas. Sospecho que dicha pretensión en algún punto se revertiría en contra de su propia aspiración de eticidad. Me parece más desconcertante un mundo en el que no hay imágenes de dolor, un horizonte de visualidad que no corresponde con las contradicciones, los conflictos y las violencias de la vida social⁹.

En ese sentido, la postura del autor de *La fotografía y el otro* está más cerca de los planteamientos de Butler, para quien la percepción del dolor está arraigada a las subjetividades, imaginarios colectivos y trayectorias de vida del receptor sin perder de vista la deontología de quien oprime el obturador de la cámara. De ahí su denuncia del llamado «periodismo incorporado», que reproduce en un acto de ventriloquia el punto de vista de los poderes hegemónicos (el gobierno, la empresa, la milicia), como ocurrió con la serie fotográfica de los abusos y torturas del ejército estadounidense en la prisión de Abu Ghraib durante la ocupación de Irak.

¿Cómo inciden las imágenes del dolor entre quienes las observan? Lizarazo decanta la lectura que Butler hace sobre Sontag. Mientras que para la segunda las fotografías poseen un valor transitivo que interpela emocionalmente a sus destinatarios y, por lo tanto, puede perfilar su interpretación en

⁹ *Ibid.*, p. 47.

un plano puramente afectivo, para la primera, la clave radica en «la fuerza argumentativa», un carácter que en el campo de la visualidad no es equiparable al lingüístico. Las imágenes por sí solas no son determinantes del juicio, sino determinadas, y alrededor de ellas se despliegan distintos campos de tensión.

En otro trabajo donde el autor presenta un perfil teórico de Ludwig Wittgenstein, ya advertía que también la palabra es una fuerza de resistencia. Entonces, no se trata de equiparar o contrastar las gramáticas lingüísticas y fotográficas, sino de atender cómo desde sus propios horizontes cuestionan las directrices de una matriz normalizadora.

Si bien los nombres forman parte del lenguaje, ellos no dan cuenta de toda su diversidad y posibilidades. Preguntar por el significado de un nombre, en espera de que la respuesta nos lleve al objeto designado, es pertinente sólo en ciertas situaciones, en ciertos juegos del lenguaje. Pero no todas las palabras son nombres, no persiguen designar cosas y no están usadas de esa manera. En ciertos juegos no resulta propicio ni explicativo preguntar por el significado de una palabra o de una expresión¹⁰.

PROLIFERACIÓN E INVISIBILIZACIÓN

En un contexto distinto al desarrollado por Lizarazo, pero concomitante, los teóricos Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, a propósito del artista chileno Alfredo Jaar, reflexionan acerca de las imágenes políticas y la política de las imágenes. Para el primero,

[...] mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor ‘competencia’: una mirada supone la *implicación*, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto [...] Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece *demasiado* a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer *nada* de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos¹¹.

¹⁰ Diego Lizarazo Arias, «Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889-Cambridge, Reino Unido, 1951. Nacionalizado inglés). Wittgenstein y la crítica radical del lenguaje», pp. 1499-1500.

¹¹ Georges Didi-Huberman, «La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la li-

Rancière, por su parte, considera que la discusión sobre cómo circulan las imágenes en el presente no debería colocar el énfasis tanto en el exceso como en el defecto. La pregunta no es acerca de las imágenes «visibles», sino de aquellas marginales u ocultas desde la frontera trazada por el ecosistema hegemónico de lo visual.

No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas [...] La estrategia del artista político no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver qué se toma en cuenta¹².

Entre la superabundancia y el ocultamiento, Lizarazo orienta su lectura hacia las dinámicas contemporáneas del poder y la resistencia, una tercera vía que nos salva del falso dilema. Si bien es cierto que los discursos hegemónicos nunca han reinado sin contradiscursos que los desvelen e interrumpan, la tecnología digital ha introducido profundas transformaciones en esta dialéctica.

Quizás en el contexto de la guerra contra Irak la sociedad no encontraba con tanta ductilidad espacios para tener dicho debate [...], pero hoy, con las redes sociales, la interpretación diversa, muchas veces contraria al punto de vista del encuadramiento oficial, es inevitable. Esta dinamicidad es fundamental para la comprensión de la política de la fotografía, y el conflicto, por decirlo así, entre marcos¹³.

A partir de lo anterior, Lizarazo propone una categoría para pensar lo que en el análisis de Butler queda ocluido. Cuando la teórica feminista retoma a Barthes para pensar la inscripción de la fotografía en un tiempo atrás capturado, que será un pasado posterior porque el acaecer de quien aparece en el encuadre abre una cesura entre ese momento congelado y el de nuestra

bertad estética», en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 41-42.

¹² Jacques Rancière, «El teatro de imágenes», en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 71-72.

¹³ Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, p. 63.

propia visión –o un futuro anterior si lo concebimos desde la perspectiva del fotógrafo–, e insiste en la asunción de un marco que articula el mundo visibilizado y el de los observadores, el filósofo colombiano señala la posibilidad de «cuestionar, deconstruir, interrogar, lo que dichos marcos permiten y lo que dejan fuera o borran»¹⁴. Por eso la necesidad de pensar en una «fuerza del retorno»:

Una potencia estética de la foto que da un paso más allá del futuro anterior señalado por Butler, a partir de Barthes: la imagen puede, en cierto punto, tener la fuerza de permitir el retorno de una vida ocluida o negada por la propia trama de su visibilización. A veces regresa de forma inadvertida y con una potencia no imaginada¹⁵.

El segundo capítulo de *La fotografía y lo otro* es el de mayor densidad hermenéutica. Es aquí donde Lizarazo construye lo que podríamos llamar una epistemología ontológica de la fotografía, no solo por el aparato conceptual que propone, sino porque las imágenes capturadas por la cámara están ancladas a un cuerpo, a una mirada hecha carne, a cuerpos circunscritos a miradas empíricas o supuestas. Incluso en los casos del fotógrafo neoyorquino Gregory Crewdson, que se aparta de la operación directa del aparato, o del artista ciego Eladio Reyes, la representación visual demanda un cuerpo originario, un cuerpo-origen.

En un artículo en el que Lizarazo desarrolla una crítica de la perspectiva panofskiana de la imagen ya vislumbraba la necesidad de interpretar lo visual a partir del vínculo que se construye entre el artista, el mundo representado y la mirada interpelada. «Quien mira actúa y dicha actividad le da el estatuto de otro, un alter del artista. La mirada del creador se despliega, se forma en la obra; y en esa mirada se instala la de su observador. Viendo es otro, un sujeto que está allí, vivo, activo en la representación»¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶ Diego Lizarazo Arias, «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento», p. 29.

Por ello, al ser la fotografía el resultado de una técnica que permite fijar la mirada, se convierte en una fuerza que da cuenta y testimonio del lugar del otro, de su cuerpo y su mundo, y, especialmente, de su mirada: «En la foto se suscitan, a su modo, los procesos y las relaciones de la mirada; las relaciones intersubjetivas y las relaciones históricas del mirar. La mirada social se fija en la foto, pero también en la foto se despierta y habla la mirada que renueva o reta a dicha mirada social»¹⁷.

La fotografía es un vehículo de y hacia la alteridad, es «una mirada que nos mira», profundamente enigmática por su indistinta condición temporal. En ese sentido, Lizarazo recurre a Barthes para explicar las paradojas de una imagen que atestigua un tiempo ya ido y, por lo tanto, extinguido, pero que para poder sobreponerse a esa condición, se actualiza en el tiempo presente, siempre en devenir, del espectador. La contemplación visual no es instantánea, *toma* tiempo, ocurre siempre en un acaecer que explora, escruta, indaga, se abandona. Por eso, la noción de *mirada matriz*, a la que ya habíamos hecho alusión, es nodal en esta parte del ensayo. Mirada que simplifica y estandariza flujos vitales y colectivos de muy distinto calado.

Llamo *mirada matriz* a esa configuración histórica que organiza las posibilidades de lo visible y lo invisible, de la diferenciación entre entes, de la significación y valoración de lo visto. Nada de esto está en las estructuras fisiológicas que nos permiten ver, pues pertenece a los esquemas en que nos socializamos, en los que aprehendemos y organizamos lo visual, y todo ello está sometido al tiempo¹⁸.

El autor traza sin ánimo exhaustivo algunos modos en que la fotografía interpreta el tiempo: 1) se trata de un «acto dialógico» en el que se entrecruza la mirada de quien ve con la que es interpelada por la imagen; 2) lo fotografiado enuncia y, al hacerlo, narra, relata en el devenir de la interpretación lo que propone; 3) la fotografía no es simplemente el registro de un pasado, sino la apertura hacia distintas temporalidades por la diversidad de usos que las sociedades hacen de estas imágenes; 4) la fotografía puede abstraer el tiempo a un grado casi irreconocible, como es el caso de la imagen de un caracol

¹⁷ Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

realizada por Luigi Bussolati en la que no es posible situar con precisión el acontecimiento gracias a la composición que combina una luz blanca de fondo con la estructura anillada y estriada del molusco¹⁹.

LOS MATERIALES DISEMINADOS

La fotografía y el otro está construido en múltiples niveles de profundidad que consiguen discutir postulados de autores clásicos en el campo, proponer formas de nominación originales sobre el estatuto y la analítica de la imagen fotográfica, y, por último, recorrer pormenorizadamente la semiótica de un *corpus* de fotografías que se aproximan al dolor desde ese «más allá» de la imagen, para problematizar de manera crítica la esfera de lo invisibilizado por los discursos hegemónicos, imágenes que anteponen «la *cuestión ética* de la relación entre acontecimiento y forma»²⁰.

El estudio puntual de Lizarazo devela ese inconsciente óptico del que escribiera Walter Benjamin en su «Pequeña historia de la fotografía». El filósofo alemán se proponía

identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente. Son dos naturalezas diferentes las que le hablan a la cámara y al ojo; pues, en vez de un espacio conscientemente creado por un hombre, hay un espacio creado inconscientemente²¹.

En la última parte del ensayo, el académico centra su interpretación en aquellos trabajos que circulan en un arco tenso entre lo visible y lo emancipatorio –que no son, por supuesto, extremos de una oposición, sino un flujo tejido por continuidades y discontinuidades–. Es en la conexión entre sensibilidad, técnica y política donde las lecturas corren y se desbordan. Renunciar a una de ellas

¹⁹ Véase *ibid.*

²⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 64.

²¹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Escritos sobre cine*, Madrid, Abada Editores, 2017, p. 265.

cercenaría los posibles y diversos sentidos que sostienen las imágenes: «es posible que, en el trabajo de fotógrafos y fotógrafas como los que abordaré [...], la técnica pueda ser leída como potencia para la apertura a una nueva sensibilidad; como reconocimiento del dolor de un cuerpo que no es ajeno al nuestro, y como necesidad de retorno de lo que ha sido expulsado o sojuzgado»²².

Justo en la lectura de aquellas fotos que se alejan de las representaciones estandarizadas del dolor, el dispositivo fotográfico reaparece como algo distinto e insólito. La serie *La casa que sangra* (2013), de Yael Martínez, por ejemplo, es una puerta hacia hechos de violencia ya ocurridos, cuya memoria se impregna en los espacios y los cuerpos que aparecen en las fotos y habitan internamente algo que sabemos pero no podemos observar. Algo semejante ocurre en *Ausencias* (2006), del fotógrafo argentino Gustavo Germano, quien para aludir a las desapariciones forzadas de varios de sus familiares, interviene imágenes en las que las personas aparecen primero completas y luego fragmentadas. Lejos de esa mirada matriz por la que los medios se detienen en las marcas del dolor (heridas, cuerpos sangrantes e inertes, cadáveres sobre el asfalto), aquí emerge el embozo de las tendencias predominantes: «la herida existencial que impregna el ánimo»²³.

La estética del retorno se consolida cuando la fotografía construye una posibilidad imposible en el mundo empírico, pero resarcible en la memoria. Las consecuencias de esta operación ensanchan lo real óptico para introducir en este lo insospechado. Fotografía como construcción de universos paralelos. Es el caso de *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), por ejemplo, la artista argentina Lucila Quieto consigue aglutinar los restos de un naufragio emocional a partir de imágenes de diferentes tiempos. Así, se reúne con el padre que nunca conoció por haber sido desaparecido durante la dictadura militar. «La estética de retorno se soporta en la mirada matriz para torcerla y poner, en el *continuum* de la vida, ese faltante de historia existencial. Fragmento no sucedido, pero debido»²⁴.

La fotografía y el otro renuncia a duplicar el lenguaje del amo, el discurso taxativo de las frases perentorias, y alcanza con su tejido reflexivo una cadencia

²² Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, p. 114.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ *Ibid.*, p. 155.

que se interroga progresivamente. Antes que encontrar el último sentido de la imagen, el sustrato que nos permitiría acceder al significado clave, si es que existiera, hay una vocación interrogativa que Lizarazo comparte con el trabajo fotográfico analizado: el desplazamiento de las formas convencionales de pensar y practicar la técnica fotográfica, los cambios de perspectiva y de focalización. Algo en este escrito recuerda la concisión de Don DeLillo cuando se detiene en una vieja fotografía de Thelonious Monk, Charles Mingus y Charlie Parker para cuestionar, también, lo que la imagen concita en nosotros. Las preguntas que el narrador estadounidense disemina en su trabajo son otro modo de expresar lo que las imágenes analizadas por Lizarazo nos dicen: «¿qué ocurre cuando la introspección desarrolla una densidad que borra el mundo de su alrededor? [...] ¿Cuánto podemos acercarnos al yo sin perderlo todo? [...] ¿Qué podemos dejar atrás que se agarre a la memoria terrenal?»²⁵.

Lizarazo logra con su trabajo dar un pliegue al dolor a través de la imagen. Aquello que parecía resistirse aflora en el trabajo fotográfico que nos ofrece otros contornos diferentes a los de la mirada matriz. Y tal vez sea posible conjeturar que su análisis es un modo de visibilizar el aura de las posibilidades aun no agotadas de la visualidad fotográfica, en el sentido dado a esta palabra por Benjamin: «Pero ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle»²⁶.

Gracias a ese trasvase de las dimensiones temporales que Lizarazo discute con atención por el detalle filosófico, es posible concebir cómo las fotos analizadas «ramifican y florecen» en el sentido de Elias Canetti, quien ve en lo que llama la «escuela del buen oír», una necesidad para apartar las máscaras acústicas de aquellas que no lo son. Son otro lenguaje, sin duda, pero quizá sea posible pensar las fotografías también como un habla, como rumores, susurros y clamores²⁷. ¿Cómo advertir en lo indiferenciado lo distintivo, lo singular, lo propio? No solo este libro, sino la nutrida y estimulante producción intelectual

²⁵ Don DeLillo, *Contrapunto. Tres películas, un libro y una vieja fotografía*, Barcelona, Seix Barral, 2007, pp. 28, 40, 50 y 52.

²⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 247.

²⁷ Elias Canetti, *La antorcha al oído. Obra completa IV*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, pp. 252-255.

de Lizarazo a lo largo de treinta años constituyen una antorcha que arroja luz sobre las voces que nos miran a través de las imágenes y las visiones que nos hablan por medio de las oscilaciones entre la palabra y el silencio.

REFERENCIAS

- BENJAMIN, WALTER, «Pequeña historia de la fotografía», en *Escritos sobre cine*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 243-254.
- CANETTI, ELIAS, *La antorcha al oído. Obra completa IV*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- DELILLO, DON, *Contrapunto. Tres películas, un libro y una vieja fotografía*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, «La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética», en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 39-67.
- LÉVINAS, EMMANUEL, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1993.
- LIZARAZO ARIAS, «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento», en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 24, núm. 39, junio de 2013, pp. 13-38.
- , «Poética de lo invisible», en *Reflexiones marginales*. Dossier # 34. Estética de la mirada, 31 de julio de 2016. [<https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/poetica-de-lo-invisible/>].
- , «Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889-Cambridge, Reino Unido, 1951. Nacionalizado inglés). Wittgenstein y la crítica radical del lenguaje», en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ¡no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 2, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco/Gedisa, 2017, pp. 1493-1499.
- , «Señales de una epistemología de la luz», en Diego Lizarazo y Mauricio Andión (coords.), *Hermenéutica de la producción simbólica*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco, 2018, pp. 48-81.
- , *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022.

- LIZARAZO, DIEGO Y YOIS PANIAGUA, «El germen del lenguaje. La discusión socrática sobre convención o *physei* en la lengua y su recepción en Aristóteles y los estoicos», en Diego Lizarazo, José Rafael Mauleón, Flor de Liz Pérez y José Alberto Sánchez (coords.), *Sentidos y sujetos en la sociedad mexicana. Lenguaje, educación y cultura*, Ciudad de México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco / UAM-Unidad Xochimilco / Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (ICONOS), 2018, pp. 16-29.
- , «La sociedad atroz. Violencia y pacto social», en Diego Lizarazo, José Alberto Sánchez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2018, pp. 17-52.
- RANCIÈRE, JACQUES, «El teatro de imágenes», en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 69-89.

RUTAS DE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO ICÓNICO EN LA MIRADA DE DIEGO LIZARAZO

AILEEN AZUCENA SALAZAR JASSO

Si buscamos referir a un pensador asiduo a trabajar el comprender en el tramado de manifestaciones humanas, ese es Diego Lizarazo, autor que amplía los horizontes significativos en torno al mirar, trascendiendo la simple capacidad física de *ver*. Para dilucidar las implicaciones de la comprensión recurre a la hermenéutica. La labor intelectual que Lizarazo plasma en sus obras se caracteriza no solo por la profundidad filosófica, sino también por una mirada constituida desde múltiples disciplinas, las cuales le han permitido desarrollar una fina interpretación de textos tanto clásicos como contemporáneos concernientes a la hermenéutica como epistemología, teoría y metodología.

Dentro de su vasta obra acerca de los principios hermenéuticos y la labor interpretativa, nos concentraremos en aquellos textos que se enfocan en una de las manifestaciones humanas que juegan un papel crucial en el acto del comprender: el texto icónico. En ellos, el autor toma la imagen como una configuración que contiene una serie de signos lingüísticos, símbolos, emociones, deseos y pasiones que desbordan material infinito para la interpretación y la comprensión de la experiencia humana.

Lizarazo identifica actitudes ante el iconismo que se pueden dibujar en dos ángulos de miradas: «la del mundo fotográfico que confía en la transparencia técnica, buscando testimoniar un acontecimiento, y la de los propios pueblos creyentes del poder icónico y que esperan mantener la integridad holística de

lo referido»¹. Posicionándonos en el segundo ángulo es que se desarrolla el siguiente texto, el cual tiene como propósito reconocer el lugar de las imágenes en la interpretación de los significados en torno a los espacios sociales.

Con el objetivo de delimitar esta presentación, se plantea como objeto de interpretación a las representaciones de la escuela elaboradas por niñas y niños de comunidades rurales de Tamaulipas. La intención es comprender cómo representan los niños de primaria a la escuela de su comunidad rural, a partir de la realización de dibujos de su autoría. Esta labor se apoya metodológicamente en el esquema de interpretación del texto icónico, un instrumento propuesto por Lizarazo, fundamentado en una revisión detallada de los principales aportes de los teóricos de la hermenéutica. Dicha revisión trasciende a la interpretación de textos desde la base del análisis formal del lenguaje, para constituirse como epistemología del acto del comprender en la complejidad de las manifestaciones de la experiencia humana.

MIRADAS TEÓRICAS DE LA HERMENÉUTICA Y LA LABOR INTERPRETATIVA

En la búsqueda de comprender el lugar de la imagen en las significaciones que dan sentido a los mundos de la vida, Lizarazo hace una distinción entre las diferentes tradiciones teóricas que se han volcado a desentramar las relaciones del lenguaje. En su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004), nos presenta un panorama trazado por los distintos caminos que se han tomado con el fin de entender los horizontes de sentidos que constituyen las imágenes.

En primera instancia, distingue entre dos campos en la interpretación de los signos del lenguaje: la semiótica y la hermenéutica. En dichos campos reconoce sus separaciones y sus posibilidades de diálogo. Para Lizarazo, en la perspectiva lingüística, la semiótica formaliza el signo en el orden sistemático del lenguaje, mientras que la hermenéutica procura entender su lugar en el mundo de la experiencia humana. Aunque esto integra formas distintas

¹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 14.

de abordar la interpretación de los signos, Lizarazo reconoce que tanto la semiótica como la hermenéutica buscan abordar a la significación y el problema del sentido como cuestión crucial para comprender el mundo: «Así, la semiótica será un modelo explicativo de las relaciones sistemáticas internas a los lenguajes y los textos, y la hermenéutica una perspectiva comprensiva que procura entender el complejísimo ámbito de las relaciones entre lenguaje y la experiencia, el símbolo y la vida»².

Ante esta distinción, Lizarazo se vuelve hacia la comprensión de la mirada hermenéutica con el propósito de desentramar las relaciones del lenguaje, aludiendo a la conexión con el mundo y la experiencia humana. Uno de los referentes de los cuales echa mano para abordar esta noción es Paul Ricoeur, quien, en palabras de Lizarazo, «no tiene en mente una concepción tan formalista y positivista de la semiótica, ni una noción tan nihilista de la hermenéutica»³. Apuesta por una concepción amplia en la comprensión de la organización sónica de la vida, que permita las potencialidades de la labor interpretativa y que reconozca fuentes de significación que no se reducen a codificaciones puramente operativas. En este camino se posiciona para entender la efigie de la imagen y «el problema acuciante de su interpretación como elaboración de los mundos de vida y como subsuelo de dichos mundos»⁴.

Para profundizar en la base teórica y epistemológica de la hermenéutica reflexiva, Lizarazo recurre a los autores que han aportado a un sentido filosófico y humanista desde la comprensión hermenéutica. Presenta a Friedrich Schleiermacher como el que trasciende de un enfoque de interpretación de los textos jurídicos, religiosos o literarios, con la intención de colocar a la interacción humana como objeto de la hermenéutica, y al diálogo como el centro del acto del comprender, ampliando los límites del texto escrito a cualquier comunicación humana mediada por el lenguaje. Además, Lizarazo reconoce la dimensión psicológica de Schleiermacher en la realización de la obra-texto, trascendiendo su consciencia, con el fin de reconocer las estructuras dominantes de su proceder, las cuales pueden volverse inconscientes motivaciones conceptuales y emocionales en dichas comunicaciones.

² *Ibid.*, pp. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Idem.*

A partir de la revisión de Schleiermacher, se configura la perspectiva filosófica de la hermenéutica, representada principalmente por Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer, a quienes Lizarazo aborda de una manera diáfana para plantear las bases de esta corriente en la comprensión de los textos. Dilthey nos deja la mirada hermenéutica de la experiencia desde su totalidad, ubicándola en el camino metodológico de las ciencias del espíritu y señalando las fuerzas interpretativas del intérprete en su búsqueda de comunicarse con el otro, y afectado por una experiencia histórica.

Para sostener el principio del diálogo y la experiencia histórica en la labor interpretativa, Lizarazo rescata la visión de Gadamer con el objetivo de poner al centro el problema del comprender desde una influencia filosófica, inspirado a su vez en el pensamiento de Heidegger⁵. Bajo esta mirada se reconoce que la interpretación se funda en la concepción previa del intérprete, y que sujeto y objeto de interpretación no se separan. Uno de los aportes de Gadamer, que Lizarazo rescata con lucidez, es el lugar del prejuicio. A diferencia del objetivismo, no se niegan ni se cancelan las opiniones previas sobre los textos a interpretar. Por el contrario, se reconocen y se revalidan en el acto del comprender:

El reconocimiento del lugar de las opiniones y concepciones previas que realiza Heidegger es interpretado por Gadamer como una revalidación del prejuicio. A diferencia de su exclusión y deterioro en el pensamiento ilustrado, Gadamer insiste en que el prejuicio es la manera en que la realidad histórica se manifiesta en el individuo⁶.

El *prejuicio* trasciende a la idea del juicio y se presenta, en palabras de Gadamer rescatadas por Lizarazo, como *la realidad histórica del ser*; negarlo sería enturbiar la interpretación. Lizarazo apunta una manera lúcida al comunicar que «los riesgos para la interpretación no están entonces en los prejuicios, sino en su flagrante desconocimiento»⁷. El intérprete articula sus opiniones previas y las proyecta en el texto a interpretar. La labor interpretativa está

⁵ Véase Hans-Georg Gadamer, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁶ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 31.

⁷ *Idem*.

atravesada por la tradición, término gadameriano que visibiliza la articulación de saberes que anteceden a la interpretación de los textos, que, al mismo tiempo, constituyen un tramado de prejuicios que se comparten colectivamente. En la interpretación de Lizarazo sobre Gadamer, *comprender el texto es comprenderse a sí mismo en él, y a su vez resaltar y comprender la opinión del otro*. Cuando interpretamos las imágenes, el prejuicio no queda fuera, nuestras condiciones históricas están vivas cada vez que contemplamos un texto en su variedad de manifestaciones.

Reconocer la tradición como uno de los fundamentos en el acto del comprender da lugar a reconocer la mediación entre pasado y presente, idea que se condensa en la expresión *fusión de horizontes*. En palabras de Jean Grondin, el intérprete proyecta en el texto a su época, su lenguaje y sus interrogantes; siempre se interpreta una obra a partir de las preguntas que plantea nuestro tiempo⁸:

Se comprende al otro a través de los signos que exhibe de acuerdo con su mundo histórico y social. Es éste el sentido hermenéutico, un diálogo de significados intersubjetivos que son posibles por el uso de los símbolos; especialmente por la infraestructura que constituye el lenguaje, que sostiene en su trama la tradición, la historia de la cultura que en él se actualiza y circula»⁹.

Esta fusión de horizontes no puede comprenderse sin la mirada sobre el conflicto de interpretaciones que hace Ricoeur, otro de los pilares con base filosófica al abordar los problemas de interpretación¹⁰. Lizarazo se adentra de manera vasta y profunda en la interpretación ricoeuriana, revelando cuestiones como el problema de la noción ontológica heideggeriana del comprender. En la lectura de Lizarazo, Ricoeur, con base en el comprender heideggeriano, pasa de una hermenéutica centrada en el saber a una hermenéutica que desvela las posibilidades del ser. La comprensión no se reduce a una interpretación sobre objetos textuales, sino que «constituye un comprender ontológico que caracteriza al ser

⁸ Véase Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*, Madrid, Herder Editorial, 2006.

⁹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 152.

¹⁰ Véase Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

arrojado al mundo tratando de orientarse en él. La hermenéutica no es entonces ya una cuestión epistemológica, sino un asunto radicalmente ontológico»¹¹.

Uno de los aportes de Ricoeur que se rescatan para entender las distintas fases que constituyen el lenguaje son las mediaciones signíca, simbólica y textual, fundamentales en la comprensión. A través del acto de relatar es que se manifiestan dichas mediaciones, siendo la temporalidad y la narratividad las que permiten emerger la diversidad de los usos del lenguaje. Estas preocupaciones trazan un elemento clave en el entendimiento del acto del comprender y de la labor interpretativa, así como en las metodologías que posibilitan dichas labores.

Con la revisión de autores clásicos de la hermenéutica contemporánea, Lizarazo va conformando el engranaje conceptual que sostiene la concepción amplia del trabajo hermenéutico, la labor interpretativa y el acto del comprender. Recurrir a las bases filosóficas, epistemológicas y metodológicas le permite mostrarnos un panorama amplio para entender el problema de la interpretación. Con base en ello, supera una definición meramente metodológica a fin de llegar a las pretensiones de una comprensión ontológica de los mundos de vida a través del lenguaje, los signos y los símbolos expresados en los textos de la comunicación humana.

LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES COMO TEXTO

Ampliar la mirada en la interpretación hermenéutica implica distinguir que la experiencia cultural se compone a partir de estructuras y códigos que la articulan y que orientan sus acciones. Considerar la importancia de las estructuras y las posibilidades de reestructuración depositadas en los universos simbólicos es reconocer la capacidad estructurante de los símbolos, y, a su vez, su función como base estructural para configurar sentidos en los diferentes proyectos de mundo. Comprender esta multiplicidad de variaciones y articulaciones requiere volver a las imágenes como expresiones emitidas por la colectividad. Las imágenes están plagadas de signos interpretables que conforman procesos de significación, es decir, como textos interpretables. «No hay

¹¹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 37.

práctica interpretativa icónica que no sea, de alguna forma, una manera de coproducir su significación y sentido»¹².

Las imágenes son poseedoras de símbolos y, por lo tanto, están expuestas a la interpretación. Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto¹³. Para Lizarazo, la imagen pone en juego tanto el diálogo entre mundos como el conflicto de visiones. El *conflicto* en la interpretación es un término ricoeuriano destacable. Para Ricoeur, la experiencia permanece en lo privado y lo que se hace público son los significados; el conflicto surge cuando influye en el intérprete su historicidad al comprender al otro. La vida es portadora de significación susceptible de ser retomada y comprendida, pero esta no se traslada íntegramente a un intérprete.

La contraparte de la labor interpretativa, complementaria y fundamental a ella, es la dialógica gadameriana. Para Gadamer, el diálogo es la esencia misma del hombre, pues es en él donde se da el encuentro entre universos significativos. No es una consigna de comprender mejor, sino de comprender al otro, a la alteridad, a ese horizonte significativo que se presenta y que el espacio de encuentro lleva a reconocer. Este encuentro de universos significantes está mediado a su vez por el lenguaje, que se interpreta como una expresión en la que la tradición abona con sus códigos comunicativos en la orientación del diálogo.

La tarea interpretativa implica erigir una metodología que propicie el diálogo y que, a la vez, no invisibilice el conflicto de interpretaciones; que permita la inmersión y el distanciamiento con los fenómenos y actores sociales como la fuente principal de información. Se hace necesaria una metodología que permita aproximarnos a las representaciones, disposiciones y relaciones culturales de los actores comunitarios mediante mecanismos que exterioricen su manifestación discursiva, o a través de recursos que permitan inferirlas¹⁴.

¹² Diego Lizarazo, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Televisión Educativa, 2006, p. 16.

¹³ Véase Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.

¹⁴ Véase Diego Lizarazo, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*.

EL LUGAR DE LA IMAGEN EN LA MIRADA SOCIOCULTURAL

En la experiencia humana el espacio es representado y el trazo de las imágenes ayuda a orientarnos en él, como organizadores que permiten leer y elaborar el lugar en el mundo donde nos movemos. La imagen marca el espacio, el espacio se signa en las imágenes. Si como ha indicado Ricoeur, el relato nos permite problematizar nuestra experiencia del tiempo, hemos de señalar, correlativamente, que «las imágenes constituyen una forma primordial de procesar y abordar la vivencia humana del espacio»¹⁵. La interpretación se fundamenta en la diégesis de las narraciones, sean orales, escritas o icónicas. Rememorar los acontecimientos para representar al mundo que se habita constituye a los seres como actantes en escenarios que se van delineando por medio del relato, y en ellos las imágenes toman un lugar en sus objetos diegéticos.

Como señala Carlos Pereda al prologar *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004), Lizarazo apunta un principio de espiral dialéctico presente en cualquier ejercicio de interpretación, el cual figura como respaldo de su propuesta metodológica. Pereda rescata las palabras de Lizarazo a fin de esclarecer este principio: «las miradas, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las imágenes, pero, a su vez, las imágenes, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las miradas»¹⁶.

Como atinadamente refiere Lizarazo, la elucidación de lo que culturalmente llamamos *las imágenes* apunta a la pluralidad de miradas y a la diversidad de posiciones teóricas. Convergen en las imágenes propiedades materiales, implicaciones significativas, posibilidades estéticas y usos cognitivos.

Socialmente se utilizan todos los materiales como soporte para la construcción de significados culturales: la escritura, el sonido, el vestido, los movimientos corporales, los gestos, los objetos, las prácticas y las actividades gregarias, así como los elementos de la naturaleza, los espacios y los tiempos individuales y colectivos. La sociedad desarrolla un creciente trabajo de semantización de la realidad, ese trabajo

¹⁵ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 196.

¹⁶ Carlos Pereda, «Prólogo», en *ibidem*, p. 9.

es justamente la producción y vivificación de la cultura [...] los objetos y las prácticas devienen en objetos y actos culturales en tanto se reconocen como signos¹⁷.

Las prácticas, las instituciones y los objetos culturales pueden estudiarse como actividades semióticas. No obstante, es necesario señalar que, desde el enfoque de Lizarazo, más que un análisis semiótico es una hermenéutica de signos mediante la cual se conforma la significación en el tramado cultural. El acto perceptivo deviene en un acto semiótico al asignar (de signos) un proceso perceptual refigurado. Las articulaciones de estos signos nos llevan a los actos de representación manifiestos en los procesos de significación. La realidad se representa a partir de una estructura de códigos culturales y estos determinan las representaciones de los objetos. En esta comunicación se comparten códigos comunicativos y los actos se vuelven actos significativos. Así, la cultura, al tener un sentido social, se constituye en el tramado de las significaciones sociales.

Todo lo social es cultural en tanto que es significativo, pero no todo lo social es significación. La sociedad implica múltiples dimensiones y aspectos que no sólo son signos, pero que se revisten sógnicamente. Una actividad productiva o fabril indudablemente es un proceso de transformación material de las cosas, pero reviste un sentido, está dotada de significación¹⁸.

En la comprensión de las expresiones semióticas de la cultura, entra en el juego de las estructuras de la representación en la significación social. La cultura es ese universo sógnico en el que la humanidad traza el mundo. El hombre, en todas sus etapas históricas, se ha preguntado sobre su mundo. Las narraciones y los relatos han sido formas recurrentes de respuesta, sin embargo, la imagen ha sido también un medio para responder las interrogantes más intrigantes de la vida humana. En la imagen se representan las significaciones singulares y colectivas. De acuerdo con Cornelius Castoriadis, las imágenes colectivas no remiten solo al mundo social, sino que se pliegan en la singularidad y ahí se vivifican.

¹⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 163.

¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

Las imágenes pueden verse como construcciones cruciales de los pueblos y como figuraciones en las que se cristalizan cuestiones esenciales para las colectividades, nos señala el autor. Los seres humanos somos doblemente icónicos: en nuestra más objetivante realidad social y en nuestra más singularizante experiencia personal. Las formas colectivas son atravesadas por las formas iconizantes de las imágenes. Una noción que designa la dimensión universal con las experiencias singulares es la de *arquetipo*: «Para Jung, el arquetipo constituye una imagen que revela la dimensión inconsciente esencial de la psique, una figuración anterior a toda experiencia, una estructura preformada que evidencia una disposición funcional de representaciones que madura paulatinamente»¹⁹. Las imágenes simbólicas articulan los relatos no solo singulares, sino también colectivos, y no solo del presente, sino también del pasado, posibilitando constituir imágenes para el futuro.

LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN EN LA COMPRENSIÓN DE LA VIDA ESCOLAR

Uno de los intereses apremiantes en investigación educativa es comprender cómo se configuran los significados en torno a los procesos y fenómenos escolares desde la mirada de quienes los viven²⁰. Las metodologías dominantes se definen en dos anchos caminos: uno trazado por medio de técnicas

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁰ Véase Elsie Rockwell, *Vivir entre escuelas: relatos y presencias. Antología esencial*, selección y estudio preliminar a cargo de Nicolás Arata, Carlos Escalante y Ana Padawer, Buenos Aires, CLACSO, 2018; Oresta López y Teresa González, «Educación, pobreza rural y cambio social en Iberoamérica», en *Educación rural en Iberoamérica: Experiencia histórica y construcción de sentido*, Madrid, Anroart Ediciones, 2009, pp. 11-28, y los trabajos de María Beterly Busquets: «Debates conceptuales sobre educación multicultural e intercultural», en María Bertely Busquets, Gunther Dietz y María Guadalupe Díaz Tepepa, (coords.), *Multiculturalismo y educación 2002-2011*, México, ANUIES-COMIE, 2013, pp. 41-80; *Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*, México, Paidós, 2000, y «Adaptaciones docentes en una comunidad mazahua», en *Nueva Antropología*, vol. 12, núm. 42, México, 1992, pp. 101-120.

cuantitativas, que buscan, a partir de datos estadísticos, dar un panorama de tendencias de comportamientos y condiciones dadas en la escolarización; por otro lado, se encuentran las técnicas cualitativas, que abrazan descripciones de experiencias escolares a fin de contar relatos y configurar narrativas.

En la vía cualitativa, uno de los instrumentos de significación que se ha utilizado para emerger dichas experiencias es la imagen. Al ser la intención dialogar con las expresiones de los actores educativos involucrados en la vida escolar, la realización de dibujos por parte de los participantes en el diálogo permite manifestar sus significados sobre la escuela a partir de signos y símbolos proyectados en sus figuraciones. Así como la pintura o la fotografía, los dibujos infantiles son formas en que se textualiza el mundo, es decir, formas en que las niñas y los niños ordenan los objetos y los lugares de su entorno, y en las que se otorgan signos y vuelven a ellos con la intención de reinterpretarlos. De esta manera, la experiencia-mundo infantil se hace experiencia-signo en las niñas y los niños y su orientación en la vida escolar.

El problema de la interpretación de los dibujos realizados por los estudiantes para conocer sus significados en torno a la vida escolar se puede abordar desde la *hermenéutica cultural*, que Lizarazo entiende como el territorio teórico metodológico desde el cual se exploran los fenómenos producidos entre los sujetos y objetos sociales²¹. En este caso, la intención del estudio fue comprender la relación de la infancia con la escuela, específicamente, los procesos simbólicos que articulan y producen dicho vínculo.

No se trata de analizar subjetividades desde una visión de la psicología individual, sino de intentar comprender el imaginario que las niñas y los niños construyen acerca de escuela, así como los significados y deseos que proyectan en la vida escolar. La inquietud principal es adentrarnos en sus concepciones para reconocer cómo las colectividades infantiles están interpretando a la institución educativa y sus prácticas. Es decir, vislumbrar las tramas significativas y los entramados simbólicos evocados en las figuraciones infantiles, las cuales orientan los horizontes culturales en torno a la vida escolar.

²¹ Véase Diego Lizarazo, *La dislocación del sentido. Percepción e imaginación docente ante la tele*, México, Secretaría de Educación Pública, 2007.

El pensamiento hermenéutico permite formular interpretaciones coherentes con la pragmática escolar de los niños, pero no busca certezas que se definan como únicas y verdaderas respecto a las interpretaciones infantiles. Sin embargo, las interpretaciones aquí vertidas se fundan en el acercamiento atento y detenido a la práctica escolar de los niños, mediado por el diálogo con la comunidad a la cual pertenecen. Este trabajo se realizó en el marco metodológico de un estudio más amplio, imposible de exponer aquí por cuestiones de extensión del texto²².

Los símbolos plagados de signos se analizan en una secuencia temporal en su relación con otros acontecimientos, porque los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social y se configuran en correspondencia con la historicidad²³. La forma en que se selecciona, organiza y dirige el discurso escolar queda representada en las imágenes mediante signos. Esto constituye horizontes simbólicos colectivos sobre los procesos escolares. Las comunidades rurales se orientan por significaciones, produciendo y reproduciendo su sentido escolar. Esta es propiciada por la creación e interiorización del signo en la representación. Su historia, sus recursos socioculturales, sus prácticas económicas, sus condiciones y experiencias escolares definen cuáles son los signos importantes para la comunidad.

Las representaciones comunitarias nos llevan al reconocimiento del tejido de representaciones culturales sobre la escolarización: tanto la escuela como los espacios familiares y comunitarios tienden una urdimbre muy compleja de símbolos, discursos, relatos y argumentos, que dibujan de manera normativa el arquetipo de lo comunitario en torno a la escuela, y que se constituye en un peso simbólico que todos los actores educativos cargan sobre sí²⁴.

²² Los argumentos y materiales de interpretación aquí vertidos se desprenden de la tesis de doctorado «Sentidos escolares en comunidades rurales del suroeste de Tamaulipas: el caso del ejido El Tigre, Cd. Ocampo», defendida en 2018 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, bajo la dirección del doctor Lizarazo.

²³ Véase Victor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, México, Siglo XXI, 1980.

²⁴ Véase Diego Lizarazo, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*.

ESQUEMA DE TEXTO ICÓNICO COMO INSTRUMENTO DE INTERPRETACIÓN

Los dibujos que son propios de interpretación en este texto fueron realizados por niñas y niños de una primaria rural multigrado del ejido El Tigre, en el municipio de Ocampo, Tamaulipas. La petición que se les expresó para la creación de sus dibujos fue la siguiente: «Dibuja tu escuela en tu comunidad/ejido y con quién convives en ella». Las preguntas auxiliares, que principalmente se dieron en la conversación con las niñas y los niños una vez realizados los dibujos, fueron: «¿Qué dibujaste?, ¿dónde está tu escuela?, ¿cómo es?, ¿quiénes son ellos?» (se señala a los personajes dibujados), y, «aquí, ¿qué estás haciendo?» (se señala lo que representan las actividades). En el Anexo 1 se presentan algunos de los dibujos obtenidos.

Se realizaron treinta dibujos, que es la totalidad de alumnos que tiene la primaria, dentro del aula escolar. Al ser una escuela multigrado, se aplicó de manera grupal a primero, segundo y tercer grado y, posteriormente, a cuarto, quinto y sexto grado. Con el objeto de interpretar los dibujos realizados por las niñas y los niños, se utilizó el esquema del texto icónico que nos presenta Lizarazo como instrumento de interpretación para las imágenes, y que fundamenta en el capítulo «La imagen poética. De la arquitectura semiótica a las rutas de interpretación» de su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (véase tabla 1).

Tabla 1. *Esquema de interpretación del texto icónico*

Dimensiones del texto icónico										
Objetos representados			Sujetos			Espacios			Acciones	
Denotados	Diegéticos	Simbólicos	Individuos (humanos, maquínicos o sobrehumanos)	Actantes	Arquetipos	Objetual (objeto-imagen)	Denotado (representación del mundo)	Diegético	Situación	Sentido

Fuente: Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

La labor interpretativa basada en este esquema implica identificar en cuatro dimensiones (objetos representados, sujetos, espacios y acciones) cada uno de los componentes sgnicos que dan contenido interpretativo a cada una de ellas. La intención es configurar la narrativa de la imagen y articularla en una unidad de sentido que permita comprender, de manera holística, el objeto interpretado, en este caso, las representaciones de la escuela en la infancia. Esto requiere de una mirada hermenéutica que considere una serie de intercambios dialógicos que van más allá de trazos gráficos en el papel y que serán necesarios en la interpretación de los dibujos, como la observación del contexto de la creación de los dibujos y las conversaciones con las niñas y los niños respecto a sus dibujos.

Se evita entender la representación de la escuela como expresión unívoca. Lo que se persigue es encontrar expresiones multvocas, ya que las posiciones de las comunidades rurales en relación con la escolarización no serán uniformes. Sus representaciones estarán dirigidas por sus relaciones prácticas y perceptuales, configuradas y refiguradas en función de su posición dentro del campo social.

LA ESCUELA RURAL REPRESENTADA EN LA IMAGEN: LA MIRADA DE LA INFANCIA

Los procesos de significación que se ponen en juego en la realización de las imágenes son lúdicos e imaginarios. La infancia recrea en los dibujos su mundo escolar y sus vivificaciones, y estos tienen implicaciones simbólicas, cognitivas y culturales importantes en la significación de las niñas y los niños sobre sus vivencias escolares.

El propósito de esta interpretación fue comprender cómo es la percepción de la escuela en el imaginario de las niñas y los niños y cuáles son los principales rasgos de la representación infantil sobre ella. Para responder lo anterior, fue necesario destacar los aspectos principales que se proyectaron en los dibujos, los cuales se presentan a continuación, con el contenido interpretativo organizado en varios ejes (véase tabla 2).

Tabla 2. *Representaciones de la escuela rural en la mirada infantil*

Ejes de representación proyectados en los dibujos	Contenido
<p>La escuela escindida: representada por un espacio para el aprendizaje en aula y otro, separado, para el juego.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El escenario escolar se representa en dos partes conjuntas pero desvinculadas: la cancha como espacio lúdico, destinado a la diversión y la diversidad en el juego, y el espacio áulico representado de manera dominante por mobiliario para actividades de lectoescritura. • Los salones de clase son un objeto dominante al representar las edificaciones de la escuela. Pocos fueron los objetos y las acciones representados en su interior, pero los que aparecieron fueron mesas y sillas de trabajo, que denotan situaciones de actividades serias y solemnes, como estar sentados escribiendo sobre la mesa o aprendiendo contenidos del libro. Por el contrario, el dinamismo infantil sucede en los espacios de convivencia, exteriores a las aulas.
<p>La escuela como espacio de pluralidad, pero señalando elementos uniformes.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los actantes más representados son ellos mismos y sus compañeros de clase en situaciones que proyectan juegos en equipo en la cancha de deportes (como vóleibol, fútbol y béisbol) y las áreas verdes. • Otros de los actantes que aparecen son maestras y maestros, o bien, sus familias (hermanos, abuelos o tíos), y otros pobladores de la comunidad. Estos se representan en situaciones circundantes a la escuela, pero presentes en la imagen que envuelve la dinámica escolar. También, parte de la diégesis se traza por la presencia de animales diversos, como perros criando a sus cachorros, gatos, pájaros, víboras y peces.
<p>La escuela como espacio diverso, con una vida cívica, familiar y comunitaria.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se proyecta conocimiento amplio sobre el territorio y dinamismo de su comunidad al presentar caminos y calles, la ubicación de viviendas, tiendas o arroyos, así como la ubicación geográfica de la escuela en su territorio. • Se presentan objetos simbólicos de identidad nacional y vida cívica, por ejemplo, la bandera mexicana, además de objetos diegéticos como el foro de la escuela, donde ocurren los eventos para celebrar fechas históricas nacionales. Dichos objetos, recurrentes en las imágenes, se representan por medio de actantes y situaciones que le dan contenido a la función escolar que representan.
<p>La escuela conectada a la comunidad, pero marcada por límites que la diferencian de ella.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se representan objetos denotativos de la presencia de actores comunitarios y familiares en la vida escolar, pero no se expresa su articulación en un dinamismo de participación escolar comunitaria.



	<ul style="list-style-type: none"> • La escuela es representada en el centro de un espacio comunitario, conectada mediante caminos muy bien definidos, pero diferenciada, a la vez, del espacio social. La escuela se representa como perteneciente a la comunidad, pero no en situaciones que la vinculen a ella. Las calles del ejido son el objeto diegético que los relaciona con la escuela al caminar para llegar a ella.
<p>La escuela como espacio de socialización, proveedora de alimentación e inmersa en la vida natural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La escuela representa el espacio para socializar mediante el juego, el acompañamiento en el desayunador y en el paseo por las áreas verdes. En ninguno de los dibujos se representó la socialización dentro de las aulas de clase. • Uno de los espacios que se representaron de forma recurrente fue el desayunador; lugar que simboliza la alimentación que provee la organización escolar. Se representa mediante las siglas DIF (Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia), como el proveedor de dicho espacio. También se representa el acceso a la comida industrializada fuera de la escuela, con ciertas palabras y logotipos, como Coca-Cola, Sabritas o Vero (dulces). • Hay una fuerte presencia de elementos de la naturaleza, por ejemplo, eventos meteorológicos (lluvia, sol, nubes); también hay presencia de animales y objetos simbólicos (árboles frutales, plantíos de nopales y flores). El color verde es recurrente en los escenarios de las situaciones representadas.
<p>Las ausencias en la vida escolar: deseos y carencias escolares.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Un aspecto importante es que en las imágenes se representaron objetos ausentes en la vida escolar, es decir, objetos del deseo, aquellas necesidades y carencias escolares. Algunos objetos fueron las porterías y los bates para béisbol, que representan la necesidad deportiva que expresaron las niñas y los niños al realizar sus dibujos; otros objetos denotativos fueron los tinacos y los pozos de agua, considerando que el acceso al agua potable en la escuela es una carencia habitual. También aparecieron huertos de alimentos, los cuales existieron en el pasado, pero en los últimos tiempos se habían dejado de atender.
<p>La escuela al centro de la comunidad, pero sin dinamismo, como espacio rígido.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Las niñas y los niños se representan en movimiento, acompañados, divertidos y sonrientes; por el contrario, las maestras y los maestros se muestran con rostros serios, rasgos fuertes y menos sonrientes. • La escuela se presenta mediante formas arquetípicas de la vivienda. Los actantes y las situaciones comunitarias ocurren fuera de los límites de la escuela, como en las calles, las viviendas de la comunidad y los espacios públicos, por ejemplo, el arroyo del ejido. La escuela no se representa articulada mediante acciones con otros escenarios sociales.

Fuente: elaboración propia.

A partir del acercamiento de los componentes sgnicos en los objetos, los sujetos, los espacios y las acciones que las niñas y los niños expresaron en las imágenes, podemos señalar dos aspectos importantes en la interpretación icónica de la infancia: 1) los significados proyectados por niñas y niños acerca de la escuela son plurales, y estos se van configurando en función de las relaciones que los infantes van construyendo mediante sus experiencias alrededor de ella; 2) los objetos representados en los dibujos y cómo estos se relacionan y se complejizan de acuerdo con la madurez cognitiva del infante, en términos de Jean Piaget. Esto se evidenció en los dibujos de las niñas y los niños de los últimos grados escolares (cuarto, quinto y sexto) al incluir una diversidad de rasgos más complejos en la representación de su escuela.

Con base en el contenido presentado, se observa que las niñas y los niños que viven la escuela rural en comunidades tamaulipecas la representan como un espacio que les posibilita pertenecer a un mundo para socializar, jugar y aprender. No obstante, este aprendizaje es escindido; por un lado, el contenido programado en los planes de clase y los libros de texto se representa como propio de las aulas escolares, mientras que el aprendizaje deportivo y lúdico se da en las canchas de juego o en las áreas verdes. Son las actividades lúdicas las que permiten a los infantes relacionarse, encontrarse como iguales y como compañeros, no solo de escuela, sino de vida. Dichas acciones se representaron fuera de las aulas, pero dentro de otros espacios escolares que permiten la convivencia, el diálogo, el acompañamiento y la cooperación.

El realizar los dibujos permitió que las niñas y los niños constituyeran lo que Lizarazo nombra «espacio lúdico», es decir, «enriquecen la realidad con la fantasía y realizan la fantasía en la realidad»²⁵. Además, «cuando construye el signo como representación del mundo se ha separado propiamente del mundo, porque ahora puede verlo como otro, puede contemplarlo y significarlo. A esto se le llama construcción de la apariencia»²⁶.

²⁵ Diego Lizarazo, «Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela», en Mauricio Andin, Elsie Mc Phail y Patricia Ortega (coords.), *Comunicación y educación. Enfoques desde la alternatividad*, México, Porrúa/UAM-Unidad Xochimilco, 2010, p. 189.

²⁶ *Ibid.*, p. 192.

En el texto «¿Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela» (2010), Lizarazo señala un principio educativo no reconocido en las dinámicas escolares: *la autonomía intelectual de niñas y niños*, haciendo referencia no a la renuncia del profesor a ser guía, sino al entendimiento de que los aprendizajes se movilizan porque las niñas y los niños tienen una necesidad e interés por saber.

Para dar autonomía a los estudiantes, es necesario generar condiciones que les permitan ejercerla. Como apunta atinadamente Lizarazo en su ensayo citado, no se trata de métodos, de instrumentos pedagógicos o de infraestructura, sino de concepciones en torno al saber y al conocimiento, distintas a las que rigen las formas de proceder de la escuela cuando de aprendizajes se trata. Sobre todo, es necesario un sentido social de la escolarización en el que se reconozca al otro y a sus saberes en la orientación de la práctica escolar.

La escuela ha invisibilizado los saberes que se gestan en las comunidades rurales y ha obstruido aquellos que podrían generarse a partir de pedagogías que permitan reconocer esta autonomía intelectual y, sobre todo, estos signos y símbolos que mueven la vida escolar de las comunidades. Esto se liga a otro de los aspectos que se proyectaron en los dibujos: la escuela es representada como parte de la comunidad, pero desvinculada de ella. Resalta que la pertenencia de la escuela a la comunidad no se representa por medio de situaciones y acontecimientos de participación comunitaria, pero sí se expresa su vinculación con el trazo de claros caminos y calles que conectan a las viviendas de la comunidad con los espacios escolares; vías por las cuales las niñas y los niños caminan para llegar a la escuela.

Tanto las niñas como los niños no representaron objetos, situaciones o actantes denotativos de una vinculación con el ejido, pero implícitamente se manifiesta que son ellos quienes construyen a diario esa relación escolar-comunitaria a partir de sus aprendizajes, sus saberes, los juegos con sus compañeros y sus relaciones con todos los actores educativos y comunitarios que sí representaron en las imágenes. Hay una conexión escuela-comunidad que podría tomarse como base con el propósito de enriquecer los saberes escolares proyectados por la escuela, pero dicha relación se encuentra invisibilizada.

Las escuelas en México se han olvidado de las necesidades particulares del aprendizaje infantil, más aún si se trata de alinearse a un programa educativo homogéneo para todos. En el caso de las escuelas rurales adscritas al sistema

educativo federal se recrudece esta condición, pues las niñas y los niños que crecen en una dinámica rural no viven a semejanza de los estilos de vida de una zona urbana. Sus relaciones con el entorno son marcadas por rituales y concepciones plagadas de particularidades socioculturales, construyen simbolismos referentes al aprendizaje y a la escolarización conforme a sus experiencias, las cuales se caracterizan por un acercamiento a la vida familiar y comunitaria, y a un entorno en relación con la naturaleza.

COMENTARIOS FINALES

En términos heideggerianos, nos proyectamos ante el mundo continuamente a fin de orientarnos en él. Narrarnos por medio del lenguaje, en relatos o imágenes, nos permite reconocer que somos parte de un espacio-tiempo que contamos mediante las palabras o la representación de objetos sýgnicos. En este trabajo interpretativo, las niñas y los niños impregnaron sus dibujos de representaciones sobre un mundo escolar, dejando ver sus ideas, motivaciones y deseos sobre lo que para ellos significa pertenecer a ese espacio social. Las figuraciones infantiles sobre la escuela son tan vastas, que sería imposible abarcarlas en un texto, tanto por las limitaciones de los instrumentos metodológicos de las ciencias en general como por las que poseemos como intérpretes. Esta es una condición que considera el pensamiento hermenéutico al abordar el problema de la interpretación.

Este tipo de trabajos de interpretación en relación con objetos sociales tan complejos, como los sentidos configurados respecto al mundo escolar y las experiencias humanas plagadas en él, no sería posible sin las aportaciones de quienes se dan a la tarea de comprender el bagaje epistemológico y metodológico hermenéutico tan apremiante como lo hace Lizarazo.

Las extensiones promedio de los textos como el que aquí se presenta no alcanzarían para abordar el gran trabajo intelectual que ha desarrollado Lizarazo con el objetivo de explorar y comprender los caminos de la interpretación en la genealogía del conocimiento hermenéutico, y así aportar sus propias rutas interpretativas sin menoscabar la complejidad de la experiencia humana y sus sentidos en los mundos de vida.

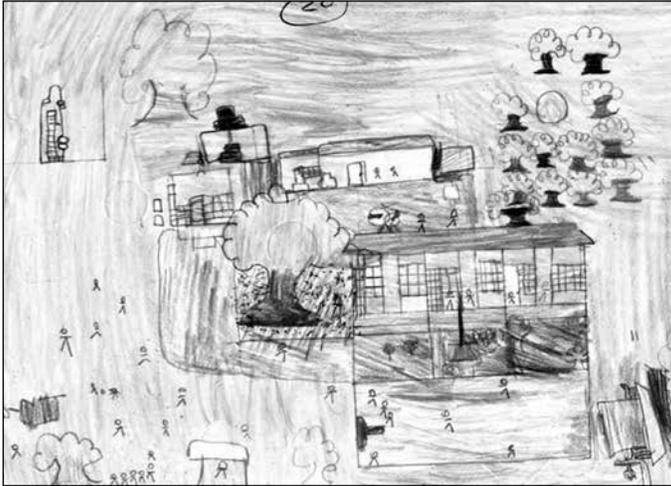
Presentar aquí el esquema de interpretación del texto icónico como instrumento para futuros trabajos que simpaticen con estas filosofías, epistemologías y metodologías, es posible gracias tanto al trabajo intelectual al que se hace referencia como a la generosidad imperante de Lizarazo al compartir sus hallazgos y elucidaciones en sus diferentes obras, sin dejar de reconocer la profundidad y la lucidez que lo caracterizan. Como pensador del diálogo hermenéutico, Lizarazo conduce su obra y su obrar siempre anteponiendo en su trabajo esta responsabilidad: intentar comprender al otro a través de la complejidad de sus textos.

REFERENCIAS

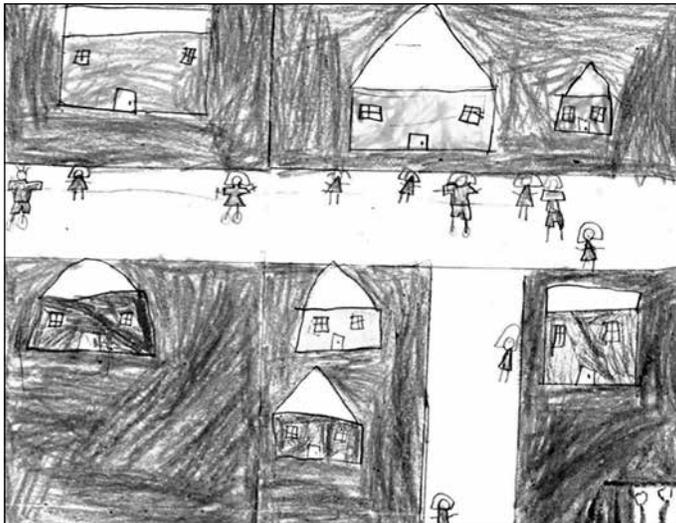
- BERTELY BUSQUETS, MARÍA, «Adaptaciones docentes en una comunidad mazahua», en *Nueva Antropología*, vol. 12, núm. 42, 1992, pp. 101-120.
- , *Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*, México, Paidós, 2000.
- , «Debates conceptuales sobre educación multicultural e intercultural», en María Bertely Busquets, Gunther Dietz y María Guadalupe Díaz Tepepa (coords.), *Multiculturalismo y educación 2002-2011*, México, ANUIES-COMIE, 2013, pp. 41-80.
- GADAMER, HANS-GEORG, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GRONDIN, JEAN, *¿Qué es la hermenéutica?*, Madrid, Herder Editorial, 2006.
- LIZAMA QUIJANO, JESÚS, *Escuela y proceso cultural: Ensayos sobre el sistema de educación formal dirigido a los mayas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.
- LIZARAZO, DIEGO, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Televisión Educativa, 2006.
- , *La dislocación del sentido. Percepción e imaginación docente ante la tele*, México, Secretaría de Educación Pública, 2007.

- _____, «¿Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela», en Mauricio Andión, Elsie Mc Phail y Patricia Ortega (coords.), *Comunicación y educación. Enfoques desde la alternividad*, México, Porrúa / UAM-Unidad Xochimilco, 2010, pp. 167-195.
- LÓPEZ, ORESTA Y TERESA GONZÁLEZ, «Educación, pobreza rural y cambio social en Iberoamérica», en *Educación rural en Iberoamérica: Experiencia histórica y construcción de sentido*, Madrid, Anroart Ediciones, 2009, pp. 11-28.
- RICOEUR, PAUL, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- _____, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.
- ROCKWELL ELSIE. *Vivir entre escuelas: relatos y presencias. Antología esencial*, selección y estudio preliminar a cargo de Nicolás Arata, Carlos Escalante y Ana Padawer, Buenos Aires, CLACSO, 2018.
- SALAZAR JASSO, AILEEN AZUCENA, *Sentidos escolares en comunidades rurales del suroeste de Tamaulipas: el caso del ejido El Tigre, Cd. Ocampo* (tesis de doctorado en Ciencias Sociales), Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2018.
- TURNER, VICTOR, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, México, Siglo XXI, 1980.

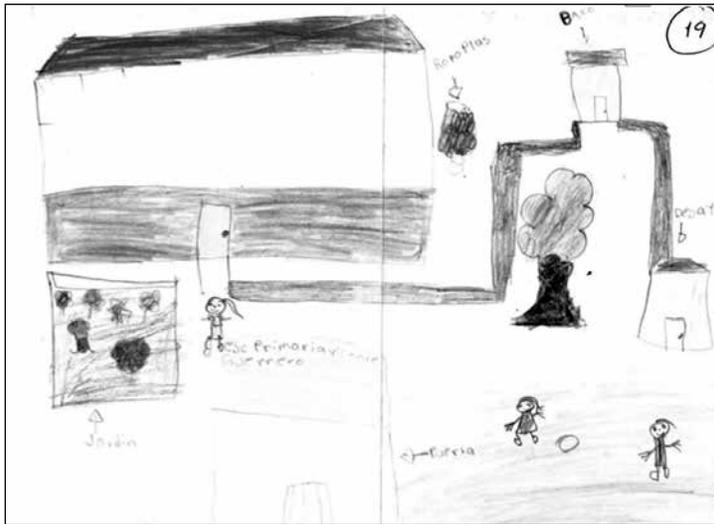
ANEXO 1. DIBUJOS REALIZADOS POR LAS NIÑAS
Y LOS NIÑOS DE PRIMARIA



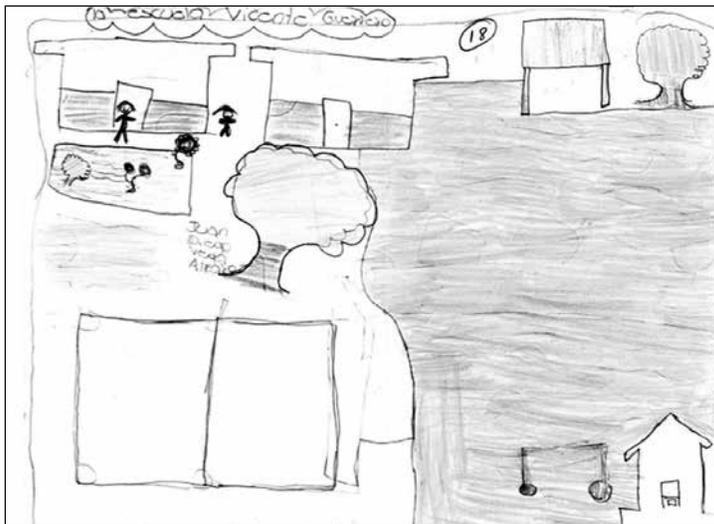
Raúl, estudiante de quinto grado de primaria, 10 años.



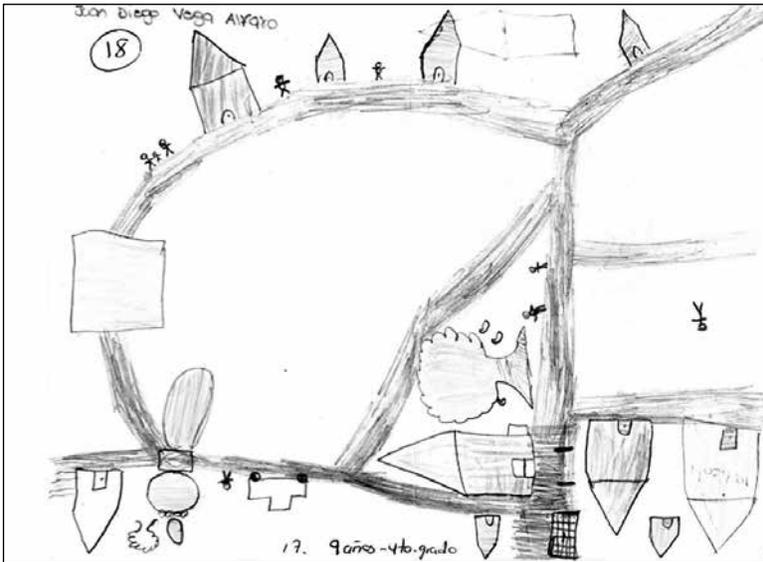
Ana, estudiante de segundo grado de primaria, 8 años.



Monse, estudiante de sexto grado de primaria, 11 años.



Mario, estudiante de cuarto grado de primaria, 9 años.



Pablo, estudiante de cuarto grado de primaria, 9 años.



Alondra, estudiante de quinto grado de primaria, 10 años.

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL

JORGE ORTIZ LEROUX

En el principio no fue tan solo el verbo, ni únicamente la colisión, sin embargo, palabra y conflicto coexisten y persisten. El principio no es origen absoluto, siempre hay algo tras él; cada vez que transcurren tiempos y condiciones, interceden en el acontecer y devenir del mundo. Origen y destino son un *continuum*, un flujo incesante de relevos y reposiciones. Pongámosle el nombre que se desee: la colisión es una tensión, una refriega, una frucción, un contraste. Y en lo sucesivo, conformándose, el choque friccional advierte encuentros, disputas, negociaciones, deposiciones.

La palabra es también una colisión, en ella residen y de ella emanan los vasos comunicantes que dan forma al mundo en cada época, en cada lapso de intercambios donde lo humano se va constituyendo. Pero entre la palabra y las cosas del mundo se entablan interacciones irreductibles, siempre productoras de procesos que enuncian y articulan la complejidad de la vida. Además, las palabras son imágenes sonoras, visuales, táctiles, sensibles.

En esta tensión crítica en la que la imagen es texto y a la vez funciona como icono, símbolo, ídolo, forma o materia, resulta fructífero reconocer la doble dimensión del mundo de la imagen, sus proyecciones e interpretaciones. Es ahí, justamente, en donde nos sitúa de forma problemática el pensamiento de Diego Lizarazo. Habría que decir, antes, que su arsenal intelectual apuesta por la dialéctica propia del lenguaje filosófico, origen de un despliegue verbal que al mismo tiempo nos arroja al vértigo de los acontecimientos enunciados desde formas claramente advertidas y descifrables, codificadas. El pensar descifrador

de la filosofía nos arroja, a la vez, al mundo de la experiencia, donde la palabra se conforma y en donde ocupan un lugar fundamental el devenir empírico y factual, la exposición de los hechos y los actos, en este caso, icónicos. Doble reto, doble interpretación, multiplicada intrínsecamente por los factores concomitantes que componen la imagen creada y la interpelada.

Al mundo de la imagen y de lo visual acude ese zangoloteo y sacudida que no por casualidad ha hecho pensar propiamente, y en forma radical, al mundo como una imagen¹, y que abre la puerta para reconocer la significativa relevancia de la imagen y el imaginario en su constitución paradójica moderna. La imagen y el mundo intercambian posiciones y relevancias, de manera que ya no es posible pensar al uno sin la otra y viceversa. De ahí que la escapada a través de la doble hermenéutica propuesta por Lizarazo resulta un aliciente para emprender el reconocimiento de la interacción continua entre las imágenes y el lugar en que se despliegan. Si hay algo que decir de las imágenes, es que ya no solo su poder persiste, sino que sus efectos se han intensificado y atraviesan dilemas en los que la conflictividad de sus usos, verdades y efectos nos mantienen cada vez más inquietos.

EL ESPACIO DE LA IMAGEN

*La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve,
nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y nos alimenta–
es más rica y cambiante, más viva, que todos
los sistemas que pretenden contenerla.*
Octavio Paz, «Poesía de soledad y poesía de comunión».

Para abordar la imagen, me interesa reactivar las ideas sobre el camino sinuoso que se puede trazar entre la semiótica, la retórica y la hermenéutica. Cuál aparece primero o cuál después es lo de menos. Los significados descubiertos por la semiótica desplazan las relaciones entre la materia, la forma y la imagen, así

¹ Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

como las enunciaciones metafóricas arrojan al sujeto significados imaginarios que, desde que ocupan un lugar en la escena pública, incitan a que la interpretación emerja desde las zonas más o menos conscientes de la mente humana. Uno de los problemas que no elude Lizarazo es el de indagar en las posibilidades de sistematicidad de estos procesos, y en el de encontrar en esa especie de *trivium* de la comunicación (semiosis-retoricidad-hermeneusis) las relaciones relevantes para entender la complejidad interactiva mediada por la imagen.

La enorme diversidad de imágenes en la modernidad asentó lo que ya en épocas clásicas era una explosión creadora, potenciada en las llamadas bellas artes. Hoy día el repertorio es tan heterogéneo como paradójico, multiplicado, además, por el mundo de la virtualidad digitalizada. En medio de este túnel atemporal de producciones, distribuciones y consumos imaginarios, Lizarazo se lanza literalmente al vacío para encontrar el «cordel» que conduce esta irrefrenable heterogeneidad. Podría parecer obvio uno de los hilos que elige para unificar los criterios de comprensión de esa diversidad: el espacio. Y resulta que, desde la categoría, el espacial es un denominador común que actúa como un dilema lleno de posibilidades, fugas y alteridades.

El espacio, una entidad enunciada por la filosofía clásica como una categoría sustancial para el conocimiento, es una entidad problemática en la medida que todo lo ocupa. Concebido *a priori* (Immanuel Kant), como la posibilidad del vacío (Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Spinoza), como continente-contenedor, o como la posibilidad extensiva de forma y materia, en la actualidad es inútil reducirlo a su modalidad física o tangible. En este sentido, por ejemplo, la idea-fuerza de Paul Virilio construye en torno al espacio una visión crítica, cuya imbricación con el «tiempo crítico» nos aproxima, en una fuga hacia adelante, a los campos de la intensidad y la velocidad². El espacio virtual, el espacio mental e imaginario, el espacio simbólico constituyen también ejemplos de esa apertura del término hacia horizontes de intercambios conceptuales que ocupan cada vez más territorios críticos. De la idea del espacio vacío emana también la idea de un espacio extensivo que no es corporal, cuyas consecuencias son hoy fundamentales para aproximarse a los territorios de

² Paul Virilio, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

la mediatización, la síntesis de la imagen y la explosión de prácticas artísticas diversas y proliferantes³.

El espacio de la imagen enuncia, asimismo, un ensamblaje entre las aproximaciones problematizadoras de la interpretación comunicativa (semiótica y hermenéutica) en relación con el ámbito espacial, que Lizarazo anuncia como una «icónica espacial» que permite ensanchar y, al mismo tiempo, transversalizar las aporías de los modelos originarios del *eikon* y el *eidolon* helénicos. Lizarazo se propone, al respecto, una serie de «tácticas» que pasan, por una parte, por los aspectos sagrados, poéticos y oníricos de la imagen, y progresivamente analizan el carácter, las relaciones y los efectos de la imagen y la «icónica» contemporánea.

El «arco» de análisis propuesto es extensivo como el espacio –e intensivo como el tiempo, habría que agregar–, argumenta y reargumenta con los basamentos de las teorías de la representación junto con la lógica argumentativa semántica-hermenéutica. Mientras más ancho el arco, más sutiles las paradojas posibles de enunciar y encontrar, sobre todo en un territorio que siempre ha suscitado encuentros y oposiciones, como los existentes en torno a la imagen y la luz, la verdad y el engaño, la verosimilitud y el simulacro, el arte y la ficción.

Desde las teorías clásicas de la imagen se han expresado visiones que equiparan a esta en forma analógica a la cosa representada, a lo que Lizarazo nombra perspectivas de la transparencia; pero también hay teorías de la opacidad, en las que la imagen oculta o muestra en forma indiciaria o ausente (como réplica de algo pasado) su relación con las cosas que nombra, como ocurre con la semiótica peirciana. En cierto modo, quizá más desde una postura politizante y estética, la perspectiva de Jacques Rancière respecto a lo visible y lo decible engancha con esos niveles opuestos del mostrar mimético y del hablar desplazado de lo no mimético que sigue representando algo, aunque sea el propio vacío. Pero Lizarazo advierte que este tipo de codificaciones se insertan en una red densa de reglas de la que es consciente la propia semiótica, como ocurre con Roland Barthes a través de los sustratos no codificados, por ejemplo, en la imagen fotográfica

³ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 204.

a través de ese «espectro» que inquiere al espectador para atrapar su mirada más allá de toda regla lingüística estructurada.

Lo mismo va a ocurrir en los niveles de la representación que pasan por las perspectivas del universalismo y la singularidad. Aquí, los sentidos de interpretación se dan con respecto a «lo local del significado de la imagen, y [...] el carácter cósmico de los sentidos que alcanzan las imágenes»⁴. La imagen onírica freudiana, por ejemplo, acude a estos horizontes singulares de sentido en el soñante, mientras la imagen simbólica se expresa a partir de las teorías junguianas sobre los arquetipos universales. Liminalmente, entre estas visiones aparece una especie de imagen colectiva que finca sus sentidos no en lo universal, sino en la cultura y la historia, tomando así distancia también respecto del individualismo y el subjetivismo absoluto: una vía alterna que problematiza y desplaza los extremos, instalándose de algún modo en el territorio de la intersubjetividad.

Otra oposición que advierte Lizarazo es la existente entre las visiones sustancialistas y nihilistas de la imagen. La primera de estas visiones permite ubicar un terreno hermenéutico que sobrepasa la mirada semiótica al dejarnos ver que la imagen contiene un vínculo esencialmente humano, sagrado y mítico, que busca la trascendentalidad de la experiencia visual. Mientras tanto, en el otro extremo, la postura nihilista apela a una mirada desencantada, que encuentra detrás de la imagen un puro vacío, una asignificancia carente de sentido, un agujero negro que lindaría en el horizonte de la autonomización completa de la imagen respecto de un objeto al que pretende representar. Entre el valor fuertemente asentado de los acontecimientos explorados, por ejemplo, por el cine documental y su vínculo con realidades que incitan a una fruición de un espectador netamente comprometido, por un lado, y, por el otro, aquella experiencia profundamente epidérmica y sensorial de una obra de arte abstracta, autorrepresentativa, conformada por líneas, colores y formas asociadas solo a su materialidad y textura, deambulan estas dos visiones como operadores válidos para su comprensión.

Lo interesante en el pensamiento de Lizarazo es su capacidad para no incurrir en la idea de que ciertos géneros o medios circulantes de la imagen pueden ser entendidos solamente desde una u otra perspectiva. Con toda

⁴ *Ibid.*, p. 191.

sistematicidad soy capaz de explicarme una obra abstracta como un ejemplo de espiritualidad –recordemos cómo Vasili Kandinski discurre en este sentido sobre su propia obra–, o puedo hablar de una realidad lacerante y grave desde una visión nihilista, documentada a la luz de acontecimientos reales y vividos, que nos enfrenta de cara al vacío distópico al que ha llegado a multiplicarse la violencia en nuestra sociedad, fácilmente reconocible en los relatos documentales en México. En este sentido, el complemento interpretativo propuesto, el ensamblaje de miradas, se manifiesta como «un juego entre fuerzas de sentido polares (para) mostrar sus relaciones y sus vastedades»⁵.

El campo conflictivo aparece como el lugar en donde las miradas polares en torno a la imagen devuelven al sujeto el papel de intérprete del dilema que se presenta ante sus ojos. La mirada como un campo de batalla, abordado a su manera por Hal Foster en su «retorno de lo real»⁶, evidencia que en este terreno en disputa, donde se proyectan las imágenes a sus espectadores potenciales, existe un lugar intermedio (la pantalla-tamiz) en donde las miradas «deponen» las armas en un camino que va del significante, sus espesuras, lisuras, horadaciones y hendiduras, hacia la mirada social y cultural entreverada en el acto *sui géneris*, poético y estético de la producción y distribución de la imagen. La deposición no cede ante el poder de la imagen, sino que ataja sus valores y sentidos para advertir igualmente sus potencialidades.

En Lizarazo las cartas están echadas sobre la mesa, por lo que resultaría ingenuo imaginar un escenario de apuesta por solo una de ellas. Como en un juego de azar, sobre las posibilidades y fortunas relativas entre la perspectiva que enlaza lo icónico a lo cultural –y viceversa–, se vuelve ineludible entrarle al juego, incluso perdiéndolo, pues ahí algo se gana. Si la generalización resulta inútil para ser aplicada en un singular irrepetible –como los monstruos que elige y construye Guillermo del Toro, que son para él una exultante representación de lo bello–, a la vez el absoluto subjetivismo es válido para referir la historia y la cultura de un pueblo o una colectividad –como las vivencias crueles, instintivas o «miserables» del protagonista de *Japón* de Carlos Reygadas–. ¿Podríamos reconocer en esta medida también una especie de sustancialismo

⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 142-143.

en el nihilismo del imaginario con que evaluamos la imagen del mundo? ¿No tiene la forma vacía del espacio un espacio propio y diferente para ser llenado, no precisamente en el contenedor, sino en los contenidos agregados desde nuestra mirada y experiencia interior?

Es por ello por lo que con la imagen experimentamos el espacio y al mismo tiempo lo significamos. Espacio e imagen van de la mano constituyendo al mundo, del mismo modo que la cultura no «acompaña» al mundo, sino lo conforma, como dice Clifford Geertz. La simbiosis imagen-espacio-cultura es aquí un hilo conductor. En primer lugar, la imagen significa el espacio, pero acto seguido lo interpreta. La «interpretación icónica del espacio»⁷ es, en este sentido, un acto desdoblado. Si ya los objetos y los espacios son un signo del mundo, si nuestra relación con las cosas se da como un proceso de asignación de significados, entonces el «recorte» bajo el cual opera la imagen resulta un segundo sentido, un doble proceso de significación. De este modo, el acto icónico interpretativo conforma esa doble hermenéutica, la interpretación de una interpretación, un acto metalingüístico.

Lizarazo propone que se trata de un trabajo a la manera de la hermenéutica de Paul Ricoeur, con su triple mimesis y temporalidad –siguiendo a Aristóteles y San Agustín–. La riqueza de este trabajo configura una urdimbre del relato –a final de cuentas, de la vivencialidad–, que coloca ya al espacio-tiempo como el contenedor extensivo de la experiencia imaginaria, pero, a la vez, como el territorio intensivo de esta. Aquí el espacio, desde el recorrido crítico, es también un espacio fenoménico, una condición de posibilidad, una intuición *a priori* que incluye su forma vacía e incorpórea y nos lleva necesariamente a su relatividad y, por último, a la idea de *campo* y *topos*. Este recorrido bien puede ser entendido también en el espíritu de filosofías como la de Virilio sobre un *espacio crítico* –y un colindante *tiempo crítico*–, mediado por sus relaciones con la velocidad y la aceleración –formas de iconización, a fin de cuentas–, y, a la vez, en la apertura, sugestiva y problemática idea de Gilles Deleuze sobre el tránsito de la extensividad (la del espacio físico) a la intensividad (la del espacio

⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 198.

intangibles, el «cuerpo sin órganos») que ocurre en el territorio luminoso e inorgánico de la compleja experiencia vital⁸.

Advierto una rizomática icónica implícita en la obra de Lizarazo, en la medida que las aproximaciones sugieren caminos múltiples y heterogéneos, cargados de repeticiones y diferencias, desplazamientos y campos de poder que es preciso interpretar y reinterpretar. Para Lizarazo, el espacio icónico es interpretado ya sea en las imágenes documentales, o en las sintéticas y abstractas (respectivamente referidas cada una a lo verídico, lo ficcional y lo sintáctico), pudiendo reconocerse en su propio marco icónico, o en una «inter-icónica» que se percata de la densidad del sentido de la imagen y de las relaciones que precipita. Es en esta densidad donde ocurre el acto interpretativo, que va a transitar de los elementos intralingüísticos a los extralingüísticos de la imagen:

Antes que enquistarse en su propia reflexividad, los signos de la imagen se dirigen a la elaboración e interpretación de la vivencia de las distancias, de las proporciones de las cosas, de la textura y composición de los objetos, de la experiencia sensible que producen la masa y las sustancias de las cosas sobre nuestros sentidos, sobre nuestra corporalidad, de la afección que la luz genera en nuestra mirada, de la manera en que organizamos nuestra visión⁹.

Si la realidad intralingüística de la imagen alude a su semántica, la realidad extralingüística se descubre en la hermenéutica. A la manera de Ricoeur, las experiencias lingüística y vivencial de la imagen se entrelazan en una «captura del ser por el lenguaje y del lenguaje por el ser»¹⁰, de donde emana la simbolización del mundo y, simultáneamente, la apertura de la imagen como una vivencia humana del espacio. Es justamente en esta vivencia donde el espacio deja de ser el «contenedor» extensivo tradicional, para convertirse en un territorio construido: conformado culturalmente y trabajado significativamente. Del espacio percibido y concebido, al espacio vivido (Henri Lefebvre), la clausura hermenéutica aparece, por consiguiente, como la portadora

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 201.

¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

de significación cultural, en donde el espacio no puede ser neutral, natural o puro en la medida que manifiesta experiencias corporales, táctiles, sensoriales, sonoras, visuales. Lizarazo equipara este problema con la experiencia del infante frente a una obra de arte museística, cuyos parámetros establecidos para la lectura de la obra están adaptados a las dimensiones del hombre adulto, lo que propicia que la experiencia visual del espectador difiera en un caso y otro. Por tanto, en la recepción de la obra no solo interviene la mirada, sino también el cuerpo: una *mirada-en-cuerpo* que provoca, entre otras cosas, que la experiencia situada del sujeto esté mediada por todos los rasgos de su sensorialidad.

La mirada corporeizada de Lizarazo tiene un símil con aquello que la tradición macluhaniana continuada ha explicado como el «punto de ser». Mientras el «punto de vista» se ha conformado a partir de la tradición renacentista de la perspectiva central, con todas las implicaciones antropocéntricas normadas por el racionalismo cartesiano y la geometrización del espacio que acarrea, el «punto de ser» se funda en una sinergia sensorial, en una «cenes-tesia» que conjuga los sentidos como una «piel de la cultura»¹¹, que es justamente el cuerpo encarnado en ese órgano periférico que lo rodea, en donde interactúan todas las sensorialidades para establecer contactos múltiples con el mundo. Ese *punto-de-ser* es como una *mirada-en-cuerpo*, como la que ocurre con el *gamer* que ante el espacio interactivo desarrolla acciones y genera situaciones potenciales en un escenario polimorfo y polisémico, dentro de un espacio virtual deslocalizado que constantemente se desplaza de situaciones «físicas y tangibles» a experiencias imaginarias que tienen en el cuerpo un eslabón ocasional y vivencial fundamental, que bien puede entenderse por medio de un ensamble icónico significativo entre imágenes «documentales, sintéticas y abstractas».

Es doble el espacio de estas miradas corporeizadas: por un lado, el lugar icónico de la imagen, que nos sitúa en un punto de observación –encuadre, lo llama el cine–, donde el cuerpo toma posición desde ese «punto de vista» implícito en el lenguaje imaginario; y, por otro lado, en las condiciones de representación, es decir, en el lugar donde se establecen las condiciones pragmáticas de exhibición, como son el museo, la sala de cine, la plaza pública

¹¹ Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.

(física o virtual), o cualquier espacio propicio para el despliegue de la imagen. El doble espacio de la imagen desneutraliza la experiencia, abate la indiferencia, socializa la observación y, en última instancia, singulariza la mirada, haciéndola incluso diversa para quien se encuentra a mi lado como espectador. En este encuentro entre la obra-artefacto y su interpretación situada, Lizarazo descompone, a partir del desdoblamiento simultáneo de lo icónico y de lo pragmático, cinco tipos de espacios que conviven sugestivamente: el espacio de la obra como un objeto compuesto de materias; el espacio plástico de las formas; el espacio mimético como representación de objetos y cosas; el espacio diegético como relato de situaciones o acontecimientos, y el espacio expositivo, en donde el observador recibe la obra. En la interacción de todos estos espacios aparece un mundo construido, la imagen como mundo (y el mundo como imagen), que permite que el crítico juzgue o tipifique una época azul o rosa en Picasso, o que identifique un misticismo onírico en Leonora Carrington, o un mundo de horror y tragedia en la escultura azteca monumental tardía. Esa interacción implícita provoca que el espectador llano empatice en esa interacción de signos, señales y posicionamientos para experimentar en su propio cuerpo sus vínculos con los mundos paralelos y alternos por los que nos llevan las obras y las imágenes, para constituirse en acontecimientos dignos de ser vividos y transmitidos.

LA PRAGMÁTICA DE LOS ACTOS Y CONTRATOS ICÓNICOS

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos.

Octavio Paz, «Los signos en rotación».

A partir de la mirada corporeizada, ese eslabón clave detectado por Lizarazo, su aparato crítico enuncia ya el trabajo de interpretación icónica. Podríamos decir que ese trabajo desata una especie de *lumen actio* (Cicerón), esa lumbre que enciende la atención y la despierta para propiciar lo que sigue, en este caso, un trabajo icónico simbolizante. Se instala así un acto propiciatorio, un

movimiento que va de lo individual a lo social constituyendo lo cultural. De la semiótica peirciana Lizarazo va a retomar la pragmática: un acto que moviliza fuerzas de adentro hacia afuera, manifestado como interpretación fincada en la experiencia del observador.

El problema que aparece es el del sentido de la imagen. ¿Existe un conflicto entre sentidos proyectado en esta pragmática icónica? ¿Cómo se manifiesta esta conflictividad? ¿Cómo se posicionan unas imágenes y se neutralizan otras? ¿Qué significa el paso de una «hermenéutica atomizada» hacia una «hermenéutica de apertura» ante las relaciones y tensiones entre las visiones y políticas de los sentidos encarnados por las imágenes? ¿Cómo persisten las «tesituras del poder»¹² en la forma social de las imágenes?

Resulta interesante la distinción en la experiencia entre imágenes como las del teatro frente a las del cine. Dice Lizarazo que en el primer caso hay una especie de «deflación» ante la omnipresencia de lo real teatral, mientras que en la experiencia ficcional del cine ocurre una entrega intensiva que ocupa el espacio imaginal del espectador. El distanciamiento brechtiano tiene como contraparte, en este caso, un «olvido» –no hay memoria sin olvido, nos recuerda Ricoeur–, que abre la posibilidad de confrontar el mundo real en que vivimos con el mundo alterno que construye la obra audiovisual: «hacemos como si las cosas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo»¹³.

El acto icónico sucede cuando no tiene lugar una situación de intelección y sensibilidad frente al objeto-imagen, una relación entre la mirada y lo mirado, que implica una disposición perceptiva y comprensiva de rasgos y valores por descifrar. En el caso del cine, es necesario entender que las imágenes contienen ciertas reglas de narración (por ejemplo: que el tiempo vivido en su visionado es diferente al tiempo del mundo terrenal, que las relaciones entre los actos y las situaciones se dan dentro del marco estratégico del director y del montaje), que no son similares a las de la realidad, establecen parámetros propios, vinculantes para cada secuencia. Este acto de reconocimiento del mundo propio de la obra genera una especie de suspensión, y, al mismo tiempo, una actualización, es decir, la restitución de las posturas ideológicas, políticas, estéticas y

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ *Ibid.*, p. 223.

éticas de quien experimenta la imagen, valorando positiva o negativamente los sentidos presentados en ella.

Alain Badiou dice que el cine es el acontecimiento del siglo XX porque posibilita relaciones entre las imágenes del mundo. El cine es el arte de la relación, antes que un arte que muestre situaciones. Más que hechos, exhibe relaciones entre imágenes, y, por lo tanto, emerge una red de relaciones infinitas que tienen como interlocutor interpretante al espectador imaginal¹⁴. Justamente las relaciones descifrables y por descubrir son el asunto implícito del acto icónico, tanto desde el punto de vista de la disposición a acceder a un estado semiótico para interpretar las relaciones entre objetos e imágenes como las entabladas entre estas mismas por medio de la narración y el montaje. En este sentido, el sujeto imaginal de Lizarazo se aleja de una perspectiva subjetivista en la apropiación de las obras y, al mismo tiempo, de una perspectiva objetivista enfocada únicamente hacia el interior formal de estas.

El contrato icónico, que Lizarazo nombra en *La fruición filmica* (2004) como «contrato de verosimilitud», pone a ese sujeto imaginal, dotado de herramientas intelectuales y de una disposición perceptiva abierta, en relación con el texto visual haciendo uso de una mediación cultural e histórica. En palabras de Hans-Georg Gadamer, se trata de un diálogo mediado por el lenguaje entre la conciencia del texto y la conciencia del intérprete, y que aquí retoma Lizarazo como un compromiso de lectura. ¿Qué tanto este pacto es más explícito, por ejemplo, en una película documental que una ficcional? ¿Cómo se comportan las distancias entre obra y espectador cuando los elementos relacionales no son analogías, sino realidades palpables y factuales? ¿De qué manera una obra ficcional resulta más sintética de una realidad plausible en función de los acomodados narrativos que exhiben los procesos reales de manera densa y condensada?

Este panorama paradójico reconoce que realidad y ficción, relatados como texto icónico, permiten que se exprese la posibilidad de ensamble entre la conciencia de la obra y la del público. Es por eso que existen diversos encuentros y contratos icónicos, múltiples vínculos con las imágenes regulados por relaciones que propician experiencias sustanciales o una carencia de estas. La revisita a una película vista en nuestra infancia, por ejemplo, produce experiencias

¹⁴ Alain Badiou, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014, pp. 38-39.

distintas que se comportan dinámicamente en el tiempo. En este sentido, el pacto con la obra da persistencia al valor «intemporal» de esta al adaptarse a tiempos discontinuos y permanecer vigente. Pensemos en *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) como la metáfora de un tiempo discontinuo cuyos hilos conductores están situados en el pacto relacional que el espectador actualiza en su contexto cultural, sin que por ello aparezcan mermadas las analogías de lo «real»: su persistencia, su actualización, su transformación.

El contrato, entonces, resulta un pacto implícito en el que cada parte cede algo. El creador advierte al espectador sobre sus elecciones discursivas, genéricas y plásticas; este se reconoce interpelado en la medida que sus expectativas son puestas en juego, para luego ser ponderadas en su específica potencialidad. Es por ello que no estamos cegados, como público, a asimilar un género que supuestamente no nos «gusta», pues el convenio ocurre en la medida que el texto móvil se desenvuelve. «El contrato icónico condiciona el encuentro, pero no es el encuentro»¹⁵, y enuncia así una regla en la que la voluntad y la conciencia se tensionan, contrayendo, extendiendo y ponderando las interpretaciones y valoraciones singulares.

¿Como valorar, por ejemplo, al sicario que en *La libertad del diablo* (González, 2016), quien desnuda su conciencia ante la cámara, igualando a los personajes mediante una máscara beige que portan por igual víctimas y victimarios, y que en una especie de arrepentimiento se muestra triste y desecho al recordar sus actos criminales? ¿Qué expectativa refuerza el director cuando la empatía con el asesino se derrumba ante la declaración contundente de la víctima empoderada: «ni perdón ni olvido»? ¿Qué dilemas se descubren cuando el débil ejerce «micropolíticamente» el papel de la justicia o el subordinado reniega ética y moralmente de las instituciones corrompidas que le han dado de comer? ¿Qué reacomodos textuales convulsionan la conciencia mediatizada de un espectador acostumbrado a paralizarse ante el miedo o resignarse ante el oprobio?

El compromiso de la obra, en este caso, es el de elaborar una construcción de imágenes que cumple con expectativas intertextuales, que observa los procesos culturales en su dinamismo, en su capacidad de transformar rutas, símbolos, formas enquistadas, para reconformar otros signos y valores.

¹⁵ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 229.

Aquí el contrato hermenéutico actúa como un revulsivo de la conciencia y la voluntad, trazando movimientos históricos que se socializan.

Hay una fuente motivante de este proceso de la que no hemos hablado hasta ahora de manera explícita. Se trata del ensamble entre ética y estética, es decir, la potencialidad del acto poético constructivo como el motor del acto vinculante y comprometido con las cosas y los hechos exhibidos. Por ejemplo, en *Noche de fuego* (2021), la joven documentalista Tatiana Huezo apuesta por una obra ficcional para referirse a lo que ya sus obras anteriores habían develado en lo documental. La metáfora del agujero como reducto de salvación de la niña, habitante de una comunidad serrana sometida a la violencia del narco, funciona como un detonante real y simbólico de los motivos de su madre para cuidarla. La figura del hoyo representa un desaparecer que la hace evitar la desaparición. Por igual, el juego fantástico que las tres amigas construyen imaginariamente para escapar del mundo en que se saben vulnerables, en el que acceden a un plano telepático que les permite comunicar y compartir sensibilidades, antecede a sus deseos de libertad, motivando así el pacto y la complicidad con su apuesta vital, aun a sabiendas de que sus fuerzas físicas son desproporcionadamente inferiores a la de sus victimarios, pero más fuertes en espíritu y deseos de emancipación. El pacto de las protagonistas se convierte, de esta manera, en un convenio desde la mirada corporeizada que no se engaña ante los cuerpos condenados al circuito absurdo de la violencia. Aquí, acto ético y poético se encuentran en un contrato de no indiferencia, verosimilitud y voluntad vital.

El contrato icónico no es, en este sentido, un asunto de engaño o ilusión, sino un espacio imaginativo¹⁶, en el que no se puede atribuir un carácter objetivo a la imagen solo por el hecho de ser documental, o un carácter subjetivo por el hecho de ser poética. La acción de fuerzas intertextuales propicia los intercambios significativos tanto en el interior de los medios y géneros como en los enfoques icónicos adoptados. El lector advierte este carácter mutante del artefacto de la imagen y de sus posibilidades «tácticas», que eligen reglas determinadas para fines particulares. Las modalidades textuales, sujetas a reglas, se expresan al mismo tiempo como expectativas intertextuales, apareciendo así una relación entre lo que Lizarazo llama campos icónicos y horizontes culturales. El cine, por

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

ejemplo, es un ensamble de campos icónicos (fotográficos, audibles, narrativos, plásticos, etcétera) y horizontes culturales icónicos (tradiciones históricas significativas de la imagen como la poesía, la novela o el teatro). En esta medida, campos y medios de producción simbólica se entrelazan en el trabajo icónico en el nivel textual e intertextual.

Paralelamente, los campos y competencias icónicos ponen al espectador ante el reto de realizar juicios, críticas y valoraciones a nivel taxonómico de la imagen (sus tipologías y diferencias) y a nivel axiológico (sus valores estéticos e ideológicos). La disposición social del intérprete para realizar este trabajo se genera en la experiencia del individuo, en sus campos de referencia –el *habitus* de Pierre Bourdieu–, o campos de fruición, como les llama hermenéuticamente Lizarazo. Podríamos decir que, en el contexto de nuestra sociedad mediaticizada y virtualizada, los campos y horizontes se yuxtaponen de manera más intensa, propiciando valoraciones heterogéneas que no por ello lindan en la subjetividad, sino que operan como condiciones y mediaciones en las que lo poético, lo estético, lo ético y lo político se entremezclan desde la producción de la imagen hasta su recepción.

EL ESLABÓN TECNOLÓGICO: CONDICIONES, ÓRDENES Y DISTANCIAS DEL JUEGO HERMENÉUTICO DE LA IMAGEN

Revisemos, finalmente, con base en las reflexiones vertidas en una entrevista personal con Lizarazo, algunos elementos que permiten abordar aspectos particulares de la imagen cinematográfica, de cara al conjunto de condiciones y criterios (actos, contratos, fruiciones) para el análisis hermenéutico, sobre todo aquellas que desde el lenguaje del cine resulta relevante ponderar: la industria y las tecnologías involucradas en los campos y horizontes culturales de la imagen. Los campos icónicos prefiguran las transformaciones del cine a partir de sus condiciones y en el marco de sus potencialidades. El mundo audiovisual emergente, cargado de innovaciones formales que, a su vez, complejizan los sentidos, es abordado por nuestro escritor a la distancia de sus propias reflexiones, en una mirada hacia el flujo incesante del medio y sus procesos mediáticos.

El posible cinematográfico, es decir, las posibilidades de seguir sustentando el campo experiencial, industrial y creativo de lo que llamamos cinematografía, se juega hoy, en un primer sentido, en la intersección entre discurso fílmico y tecnología. ¿Qué fuerza de transfiguración de lo fílmico tiene la redefinición que la técnica ha hecho de la experiencia sensible y diegética usual del cine? El magma digital que hoy cubre el campo global de lo social, que casi podríamos llamarle *ciberesfera* (en el sentido en que Lotman habló de semiosfera en analogía con la biosfera), potenciada sin duda por la monumental crisis que ha producido la pandemia del Sars-Cov-2, ha recargado (viniendo de antes) de forma inusitada, un cine digital. No solo por su creación a través de aparatos digitales de registro y edición, sino especialmente por la digitalidad sustantiva de su circulación, sus formas de exhibición y su fruición¹⁷.

La fruición de lo fílmico, su tesis clave, apuntala los aspectos estéticos que enmarcan la relación directa entre espectador y película. Por ello, al poner énfasis en esa regla no escrita del visionado cinematográfico, el «contrato de verosimilitud»¹⁸ hace evidente el artificio en medio de la aceptación para involucrarse por la historia y las imágenes, y al mismo tiempo enuncia que las formas de recepción instalan nuevas formas y espacios. El «contrato digital», diríamos, activa el vínculo entre mundo y artefacto (un entramado de innovaciones narrativas, tecnológicas e imaginarias) mediante un proceso «denso», «recargado» por los agenciamientos industriales contemporáneos. «Experiencia, lenguajes y negocio digital reconvierten el cine. Más que ‘ir’ al cine, como solía decirse, cada vez es más común ‘conectarse’ al cine, es decir, *inmersar* en el cine que digitalmente disponen diversas plataformas como Amazon Prime o Netflix»¹⁹.

Podemos pensar que la reconfiguración del medio audiovisual adviene como un hipotético paisaje postcine, definido a través de un arte medial y transmedial que incluye «nuevas formas expresivas»²⁰. Las representaciones,

¹⁷ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

¹⁸ Diego Lizarazo, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004, pp. 261-321.

¹⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

²⁰ Arlindo Machado, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.

sensibilidades y formas estéticas, así como sus consecuentes hermeneusis, han sido un crisol de mutaciones donde las interacciones son continuas e ilimitadas. La égida visual y móvil de las plataformas *streaming* se expresa como una continuidad política del medio, en el sentido de que las formas, los géneros y los soportes no dejan de cambiar y mutar, ocupando lugares frente a otros espacios en disputa. En este sentido, como industria y tecnología aplicadas, la formalidad de los medios audiovisuales se comporta en forma elástica y fluida, y no solo es ocupada por los agentes corporativos hegemónicos, sino que se ubica en diversos reductos de esas industrias, alimentando espacios expresivos desde el arte, el diseño, la disputa social o individual, las prácticas y saberes colectivos, etcétera. Si bien la égida económica de News Corporation y Warner Brothers se manifestó en forma convulsiva y transformativa a finales del siglo XX, hoy tenemos un panorama paradójico e incierto, fincado y posicionado por inversiones que apuestan por los variados campos de la imagen, a la vez tecnológicos, ideológicos y estilísticos. El del cine, por sus peculiaridades, ha sido ya un campo casi tan explosivo como el del videojuego –en realidad, el más potente históricamente en consumo de tecnología a nivel global– y, por lo tanto, los ensambles entre lo cinético y lo hipermedial han tenido, quizás, el mejor territorio para expresarse en las series, sobre todo por medio de los intensos procesos de fragmentación, recorte y disposición de los tiempos como un cruce de historias, subhistorias y microhistorias serializadas interactuando entre sí.

Lizarazo aborda las transformaciones del cine con cautela, y ofrece una serie de claves. Las juzga en cinco «órdenes»: tecnológico, pragmático, narrativo, estético e industrial. Estos, desde nuestro punto de vista, pueden ser comprendidos también a la luz del sistema de distancias planteado por Rancière. Si el cine puede ser ese *vértigo* y *fábula* que al mismo tiempo nos inmiscuye en «una multitud de cosas»²¹, entonces cada vez es espectáculo y sombra, palabras y recuerdos, ideología y utopía, arte y técnica, o en última instancia, pensamiento y teoría, una de las ideas fuertes de Deleuze sobre el cine.

¿Cómo separar, en este sentido, tecnología e industria? ¿Cómo no vincular ello con lo pragmático del acto cinéfilo? ¿Cómo distinguir, en estos órdenes y distanciamientos, lo filmico de lo audiovisual, lo análogo de lo interactivo? Esas distancias, que son fronteras y tensan el orden pragmático audiovisual,

²¹ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 13.

dejan en suspenso la reserva de Lizarazo respecto a una verdadera existencia del postcine.

El cine digital es primordialmente privado, pierde varias de sus cualidades de experiencia compartida y social y se vuelve un asunto de elecciones y experiencias individuales que hunden sus raíces en los placeres y pulsiones íntimas. Los rituales públicos de ir al cine ceden su lugar a rituales solipsistas. Hay que reconocer el lugar que allí ocupa, entre otras cosas, esa suerte de fusión entre cine y videojuego. Quizás son los dispositivos de observación los que implican una transfiguración mayor: de las salas que nos contienen y congregan, a los aparatos que portamos cerca del cuerpo y en el cuerpo, y que trasladamos a cualquier espacio. En términos crudamente técnicos, en el post-cine regresa triunfalmente el kinetoscopio de Edison sobre el cinematógrafo de los Lumière²².

La primera pregunta frente a esta «máquina deseante» intimista podría ser la de cómo el espectáculo prevalece, y cómo la distancia contractual se engarza con un espacio social convenido. Es así que lo tecnológico se introduce en el acto pragmático, al menos en esta época de adopción, acceso o discriminación de los nuevos artefactos y dispositivos. La informatización, dispositivo democratizador, tiene su máquina productora y reproductora en el registro audiovisual y el videojuego. El mundo digital introduce arreglos, combinaciones y «ventanas» que abren mundos singulares, deslocalizando la mirada centralizada, moderna, a favor de una perspectiva holográfica, múltiple, intertextual; un sistema relacional que puede ser entendido en el acto contradictorio de la identidad: la del ser y estar, la del individuo y el colectivo, la del consumo y la producción, la de la distribución y el control, la de lo interior (personal) y lo exterior (el mundo).

Podemos abundar en torno al orden de la industria cultural en su vertiente de economía política –la efervescencia en los índices del Nasdaq, la industria global de los dispositivos del videojuego, los conglomerados tecnológicos y comunicativos en red y su papel en la geopolítica actual–. Esto nos devuelve, en última instancia, al potencial de la industria *tecnocultural*, con todos los recursos a su alcance, que actúa ya no solo en clave moderna o modernizadora, sino

²² Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

como producción orientada a traspasar culturas e identidades, transversalizar el fenómeno cinéfilo, resituar el espectáculo posmoderno audiovisual, tanto desde las formas de acceso, mercado y distribución como en relación con los modos y los contenidos narrados.

¿Cuál sería, en este contexto, el carácter político que opera en medio del espectáculo y la mediatización fuera y dentro de las redes? ¿Qué agentes y agenciamientos se posicionan, ocupan el espacio y lo hegemonizan? ¿Qué artefactos se instalan como disposiciones que potencian, pero también pueden terminar por anquilosar la técnica? ¿Qué representa la hegemonía actual de los consorcios Apple-Amazon-Microsoft-Facebook-Google, ahora competidos por las renacidas cadenas Netflix-HBO-FOX-Star Plus y su reacomodo en los mercados regionales? ¿Cómo ese entramado de poderes económicos y políticos, locales y regionales, ocupan y desarrollan espacios de poder? Se trata de reconocer el impacto de esas «tesituras políticas» que refiere Lizarazo:

En el *orden narrativo*, respecto a la cuestión clave de la duración filmica, del complejo tiempo filmico, hay dos extremos: el micro y el macro-cine. El primer extremo expone lo micro-fragmentario: los relatos cortos, las pequeñas historias ligadas (*Paris, je t'aime*, 2006; *Sin City*, 2005), incluso *webseries* en las que cada capítulo no rebasa los 5 minutos; en el otro extremo, el post-cine puede extenderse en narraciones muy complejas y largas, incontenibles en los formatos clásicos del cine como ha hecho Michael Haneke con sus filmes para televisión, y cuya esencia sintetizó Jean-Luc Godard al afirmar su gusto por trabajar para televisión dado que allí 'el concepto de fragmento es permitido [debido a que] las series de televisión, muestran un fragmento por día' (el fragmento potenciado o macro), lo que David Lynch convirtió en un verdadero fuerte postfilmico con *Twin Peaks* (Estados Unidos, 1990)²³.

Lizarazo pone en cuestión los paradigmas tradicionales, a cambio de lo cual enuncia que los nuevos paradigmas surgen a la luz de la prosística infinita del cine. Nos internamos, así, en la complejidad narrativa situada en el hecho de que el cine es «pura verdad» como artefacto, mientras que la historia es pura «fabulación». A su manera, Rancière explica esto como la tensión entre el guion

²³ *Ibid.*

romántico-simbólico de la imagen frente al guion aristotélico del texto involucrado en la intriga, las peripecias y el reconocimiento²⁴.

El mundo de las imágenes se ha acercado en «la distancia más corta» de Walter Benjamin. ¿Cómo aproximarnos al acortamiento? La avanzada reflexiva romántica indica un proceso autoconsciente que ve las formas como actos del pensar, más allá del «yo» y dirigidas hacia el «sí mismo»²⁵. La conquista y cultivo de las formas reconoce el poetizar como un hacer autorreferencial, continuo e infinito. La fuerza multiplicadora de esta crítica radical ve la obra como un acto contingente e inmanente, un centro vivo de reflexión expuesto a modificaciones pero, sobre todo, a autorreflexiones. He aquí un índice de politicidad en el acto hermenéutico-reflexivo de la experiencia estética frente a los órdenes discursivos circulantes.

Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a esta autorreflexión, y cómo, a la distancia, la «libertad absoluta» del movimiento romántico insiste actualmente en el acto creativo, en particular en el medio audiovisual. La clave romántica-reflexiva aporta a la comprensión de un presente en mutación y fuga. La ruptura formal, como motor político y transformativo del cine, nos devuelve al lenguaje y la tecnología, que Lizarazo recapitula de la siguiente manera, enfocándose en el dilema benjaminiano:

Jean-François Lyotard llamó 'superficie de inscripción' al espacio necesario para que una simbólica pudiese realizarse. No hay simbólica sin dicho espacio. Todo símbolo requiere una 'superficie de inscripción simbólica' sobre la cual trazarse y hacerse tangible. En ese sentido es que Jean-Louis Déotte ha insistido en que la sensibilidad requiere un aparato en el cual establecerse, o incluso, que es un aparato el que posibilita la emergencia de una sensibilidad, imposible previamente. Déotte lee de esa manera el análisis de Benjamin sobre el cine en la sociedad moderna. Sólo asistimos a un nuevo *sensorium* porque hay un aparato que al dar el marco hace la disposición para la emergencia y despliegue de dicha sensibilidad²⁶.

²⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Walter Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.

²⁶ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

Entendemos esos dispositivos o aparatos como «artefactos culturales»²⁷: el cinematográfico –que integra en el mismo concepto lenguaje y tecnología– ha transgredido ya todas las «superficies de inscripción», que, en buena medida, pueden ser reconocidas como sistemas discursivos y que, por lo tanto, producen separaciones, distribuciones y préstamos, como el que ocurre actualmente entre película fílmica, video digital y videojuego. El artefacto, aquí, es una operación formal cuya técnica no es solo ingeniería o instrumentalidad, sino un marco dispositivo y reflexivo que se vuelve político en la medida que reordena y redirige el tiempo de las microhistorias, las series, las sagas. El *sensorium* del que habla Rancière, el reparto de sensorialidades y sentires, se disloca y resitúa con la persistente innovación lingüística y genérica, que, por supuesto, invoca innovaciones hermenéuticas.

Asomémonos, por ejemplo, a la miniserie *Somos*²⁸ distribuida por Netflix: un testimonio sobrio y cauto sobre una masacre –casi invisible– acaecida en la ciudad de Allende, Coahuila, en el año 2011. En *Somos* la atmósfera acechante y agobiante de la ocupación de plazas por el narcotráfico no pudo ser mejor representada que por un poblador (el «Paquito» real y simbólico) que padeció la masacre en carne propia. El acento local y la *mirada-en-cuerpo* del protagonista, la situación *ad hoc* de la puesta en escena desde las calles y parajes de Allende, el guion realizado desde una mirada femenina, la ejecución final del terror sórdido y la muerte por la espalda de las víctimas despliegan desde el principio una normalización de la violencia que conjuga el acto narrativo con las tecnologías de la contemplación fotográfica, poetizadas por una técnica actoral y un montaje visual y aural implícito del miedo y el terror. La obra iconiza, simboliza y lanza al espectador un reto para mediar y ponderar el contrato, como un ejercicio de autorreflexión y como un pensamiento que interpreta.

Dispositivos y disposiciones recargan el lenguaje del cine no solo desde el aparato visual, sino desde sus operaciones simbólicas. Por ello, si hablamos de nuevas sensibilidades, no podemos referirnos en forma aislada a los actuales dispositivos en donde se han desencadenado, sino también a sus orígenes y vertientes, pues solo así podríamos hablar de una línea de fuga del cine al

²⁷ Christine Hine, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.

²⁸ James Schamus, Álvaro Curiel y Mariana Chenillo (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films / Netflix distribución, 2021

postcine. El escenario de transición es complejo en esta medida, de modo que hablar de cultura y de politicidad implica reconocer también que «todo se haya corporativamente desplegado, renovando las formas de usufructo capitalista: el capitalismo cibernético inventó las máquinas que no producen nada y se enriquecen con nuestra producción de sensibilidades: todo el contenido de YouTube o Instagram, somos nosotros»²⁹. La politicidad cultural del medio estaría situada desde el acto estético configurativo hasta el escenario mercantil que lo define y proyecta.

El escenario complejo se replica en Lizarazo: «aparatos que hacen posible nuevas sensibilidades pero que capturan; y a la vez, aparatos de captura que pueden, a veces, en los entresijos, en las parasitaciones, en las recargas, constituirse en su contraparte (¿contra-aparatos?)»³⁰. Aquí, nuestro colega, alentado por ese espíritu inquieto y siempre punzante, nos arroja finalmente a la transgresión de las formas habituales, una que reorganiza la visualidad en las redes antes que en los noticieros televisivos. Se refiere a la «imagen pobre» (Hito Steyerl), de baja resolución, copiada burdamente y que circula con rapidez:

Una sensibilidad estética producida en la calle por quien no es artista plástico o documentalista o fotógrafo. Un documental (Barbosa, 2021) (¿filmico?, ¿postfilmico?) nacido en *Puerto Resistencia* en la Ciudad de Cali, producido *in situ* por un manifestante cualquiera. Ese parista que protesta por las pretensiones de una nueva reforma tributaria del gobierno paramilitar del presidente Duque y que termina en pocas horas envuelto en una refriega con policías del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), siendo imprecado con bombas lacrimógenas y quien ve, de repente, que sus colegas son balaceados, y en ese fragor conecta su celular a Facebook Live y produce una imagen, un documental, que instantáneamente se transmite casi globalmente por réplicas y reenvíos múltiples (más de un millón de visionados), con la fragilidad y la contingencia del momento³¹.

²⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

COMENTARIOS FINALES

Las mutaciones del cine y su hermenéutica dejan más preguntas que respuestas. En el advenimiento de nuevas sensibilidades, en el hacer y ver de la imagen y del cine, las fronteras se disuelven e intersectan. Entre la imagen y el cine, el postcine y su interpretación, acudimos aquí a revisar algunas claves proyectadas hipotéticamente en nuevas figuraciones y prácticas creativas y receptivas. En medio de ello, la política se nos muestra en forma más extensiva y relevante, como una politicidad que rompe la frontera que divide el espacio de representaciones mediatizadas de la política real, en donde el cine y el medio audiovisual juegan un papel fundamental. La politicidad se manifiesta en las imágenes móviles como un hacer y un valorar distribuido y expandido en el sujeto contemporáneo, vivido sensible y corporalmente, pero también reflexivamente, más allá de modelos, instrumentos o burocracias, creando horizontes y trazos potenciales e instalándose entre lo personal, lo colectivo y lo intersubjetivo, que vinculan al sujeto concreto con un mundo en convulsión.

Lizarazo nos ha llevado de la mano en este recorrido, permitiéndonos replantear los órdenes fundantes del cine como potencia, y provocando críticamente los eslabones indisolubles entre estética y política. En esta reflexión quedan abiertos los trazos que reconocen la idea de que el uso hace al medio, que el cine es de quien lo trabaja y de quien lo interpreta o reinterpreta, haciendo de la imagen un mundo, y de este, una imagen infinita.

REFERENCIAS

- BADIOU, ALAIN, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014.
- BENJAMIN, WALTER, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.
- DE KERCKHOVE, DERRICK, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- HINE, CHRISTINE, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004.
- MACHADO, ARLINDO, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- VIRILIO, PAUL, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Filmografía

- BARBOSA, SAMMY, DJ, *Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia, 30 de abril de 2021*, Facebook Live. [<https://www.facebook.com/djsammybarbosa/videos/482434929470547>].
- GONZÁLEZ, EVERARDO (dir.), *La libertad del diablo* [largometraje documental], México, Artegios / Animal de Luz Films, 2017, 74 min.
- HUEZO, TATIANA (dir.), *Noche de fuego* [largometraje], México, Pimienta Films / The Match Factory, 2016, 110 min.
- KUBRICK, STANLEY (dir.), *La naranja mecánica*, 1971.
- REYGADAS, CARLOS (dir.), *Japón*, 2002.
- SCHAMUS, JAMES, ÁLVARO CUIEL Y MARIANA CHENILLO (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films / Netflix distribución, 2021, 50 x 6 min.

LA PRAGMÁTICA DE LA IMAGEN GRÁFICA

ELOÍSA FUENTES MAYÉN

El presente escrito tiene como propósito esclarecer cómo apreciamos las imágenes gráficas, qué valoraciones incluimos en tal apreciación y cómo opera la experiencia de posarnos ante estas. De primer momento, diremos que es una experiencia doble: individual y social a la vez. Pues si bien la apreciación puede ser realizada por un solo sujeto, en ella se vierte la historia que le acompaña; lo que Diego Lizarazo define como horizonte cultural¹.

Esto nos conduce a una operación pragmática que dota de significación a las imágenes, dado que, cuando nos ubicamos ante una imagen gráfica, nos relacionamos con esta y con lo que el creador de dicha imagen pretende comunicarnos por un medio icónico. Por consiguiente, las imágenes gráficas no son meros artificios que muestran, sino que además ofrecen un mensaje: algo nos quieren decir y por ello son significaciones en potencia que se activan en el momento de su apreciación, es decir, cuando alguien interpreta lo que muestran.

La interpretación es una acción que ejecuta un sujeto o un grupo de sujetos, por ello implica la necesaria consideración de aquellos que apreciarán las imágenes gráficas desde la construcción misma del artificio icónico, para que el significado sea interpretado como pretende o pretendió el autor de dicho artificio. Esto hace necesario tener en cuenta la relación de los signos icónicos con sus intérpretes, o lo que Charles Morris definió como la dimensión pragmática de la semiótica.

¹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

En términos comunes, el pragmatismo es la articulación entre teoría y práctica, motivo por el cual es conocido como una práctica inteligente o sabiduría práctica, que nos remite a la *praxis* aristotélica. En términos de Immanuel Kant, pragmatismo significa «en relación con algún propósito humano definido»². La definición de Kant influyó en el planteamiento de la propuesta filosófica de Charles Peirce, a la cual se le conoce como pragmatismo –y que más adelante renombraría como pragmaticismo para desvincularse de William James y John Dewey–. De hecho, Peirce es considerado y reconocido como el fundador del pragmatismo, el cual data de finales del siglo XIX. Morris fue discípulo de Peirce y desde esta aproximación a la teoría de la significación desarrolla las tres dimensiones de la semiótica: sintáctica, semántica y pragmática.

Tanto la noción de pragmática de Morris³ como la propuesta teórica de los juegos del lenguaje del segundo Ludwig Wittgenstein⁴, que consiste en que el significado de las expresiones está en el uso que se hace en un determinado juego del lenguaje, son las dos fuentes teóricas que abrevaron a la pragmalingüística. Esta propuesta teórica tuvo como propósito dar respuesta a las cuestiones pendientes de la comunicación, tales como las relaciones entre los hablantes y la importancia del contexto. Desde este abordaje, este último es un elemento clave de la significación que opera en una determinada situación comunicativa. Con ello, la pragmalingüística se deslinda de un entendimiento meramente formal del lenguaje en el que las oraciones (formas gramaticales) comportan el contenido semántico, puesto que ello no puede ser suficiente para dar cuenta del significado que se pretende comunicar. Una misma oración, en distintos contextos, puede suscitar interpretaciones distintas porque los oyentes realizan inferencias sobre lo que perciben (tonos, gestos, ritmos) en la situación comunicativa, es decir, realizan operaciones interpretativas. Los procesos de codificación y decodificación (referencia) constituyen el territorio de la gramática, mientras que los procesos de inferencia corresponden

² Herman Parret, citado en Jesús Octavio Elizondo, *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*, México, Paidós, 2012, p. 45.

³ Véase Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Rafael Grasa (trad.), Barcelona, Paidós, 1985. (Obra original publicada en 1938).

⁴ Véase Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988. (Obra original publicada en 1945).

a la pragmática⁵. Entre las teorías pragmlingüísticas podemos ubicar la de los actos del habla (John Langshaw Austin en 1962 y John Searle en 1969), la teoría de la relevancia (Dan Sperber y Deirdre Wilson en 1994), el principio de cooperación (Herbert Paul Grice en 1975) y la teoría de la argumentación (Jean-Claude Anscombe y Oswald Ducrot en la década de los 80). Cabe mencionar que el conjunto teórico de la pragmlingüística se centra en la situación comunicativa interpersonal y conversacional.

Sin embargo, lo que nos interesa recuperar es lo común a toda materia significativa –como puede ser la imagen gráfica–, es decir, el proceso de inferencia que acompaña toda referencia y que, por ello, forma parte constitutiva del significado que comunica. En gran medida, se trata de hacer explícita la participación del intérprete, lo cual nos posiciona en una perspectiva semiohermenéutica ante la imagen gráfica.

Para dar cuenta de esta perspectiva, nos adherimos a la postura teórica de la pragmática de las imágenes que propone Lizarazo⁶, porque esta se desmarca de la esencialidad icónica y de la significación implícita en las imágenes, puesto que «sólo son posibles las imágenes cuando se miran, cuando se insertan en una práctica de observación que busca algo en ellas o que experimenta algo con ellas. Dicho de otra manera, se trata de una perspectiva que piensa las imágenes como *actos*»⁷.

LA IMAGEN GRÁFICA COMO ACTO ICÓNICO

Carece de sentido hablar de imágenes como meras estructuraciones gráficas, pues la imagen acontece cuando es mirada, observada por alguien. Este acontecimiento es lo que Lizarazo reconoce como la relación icónica primaria, y es indisoluble, así, la imagen es el resultado que se establece del vínculo entre

⁵ Véase M. Victoria Escandell, *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*, Madrid, Ediciones Akal, 2014.

⁶ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes, y «El dolor de la luz. Una ética de la realidad»*, en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.

⁷ Diego Lizarazo, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», p. 16.

la mirada y lo mirado. Esto coincide con la perspectiva pragmática en la que, como se mostró previamente, no es suficiente la materia significativa por sí misma, sino que requiere la agencia interpretativa para que adquiera sentido. Razón por la cual Lizarazo caracteriza a la imagen como un acto icónico, no como una cosa u objeto, ya que requiere la acción de mirar, es decir, que sea observada por alguien para que adquiera su estatuto imaginal.

En la acción de mirar una imagen incluimos nuestra condición histórica, esto es, no nos separamos de la situación particular en la que nos ubiquemos, pues nuestras creencias, juicios y valoraciones, así como nuestros intereses y preocupaciones, son partícipes de lo que miramos, es decir, no los anulamos cuando apreciamos una imagen. El acto icónico es el evento en el que coinciden un artefacto icónico (lo mirado) y un observador (la mirada), así la relación icónica primaria se establece entre un objeto-imagen y un sujeto-imaginal⁸.

Adquirir el estatuto de sujeto imaginal requiere de dos disposiciones: la perceptiva y la intelectual. Respecto a la primera disposición, no vemos las imágenes como vemos las cosas, dado que no nos centramos en las cualidades materiales de las imágenes, como pueden ser un mapa de bits o una serie de puntos impresos que nos resultan imperceptibles a simple vista, sino en la configuración icónica. En cuanto a la imagen gráfica, podemos ver impresiones litográficas que nos ofrecen un mundo distante al de nosotros y que permanecen, a manera de registro, para mostrarnos el retrato de un personaje histórico, el aspecto de una ciudad, etcétera. Respecto a la disposición intelectual, implica que portamos ciertos conocimientos ante las imágenes gráficas, esto es, requerimos conocer ciertas reglas sintácticas.

El objeto icónico puede existir por sí mismo en tanto su materialidad, pero para que adquiera significación requiere la agencia de un sujeto, pues «sin sujeto imaginal el artefacto icónico suprime su función significativa, y para ello debe hallarse en condiciones de ser reconocido por el sujeto»⁹.

Siguiendo a Lizarazo, para que el artificio icónico sea un objeto imaginal debe reunir tres condiciones, las dos primeras refieren a sus propiedades y la tercera a la institución cultural. La primera propiedad es su condición física, pues antes de ser objeto-imagen, debe ser objeto físico (impresión, haces de luz,

⁸ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

⁹ *Ibid.*, p. 227.

tallado sobre madera, relieve en piedra). La segunda propiedad es su condición icónica, ya que el objeto-imagen, además de físico, debe ser sensible; debemos ser capaces de aprehenderlo con la vista, por ejemplo, tenemos conocimiento de nuestra estructura ósea y de su existencia física, pero solo es aprehensible icónicamente en una radiografía. La tercera condición que enumera Lizarazo es la institucionalización en la cultura, porque, mientras las propiedades físicas e icónicas hacen visible al objeto-imagen, la institución de la cultura lo hace visible icónicamente, es decir, como parte del reino de las imágenes. Resumiendo, «la iconización de la imagen es un acto de asignación de valores plásticos y significativos a un objeto-imagen desde un sujeto-imaginal»¹⁰.

Si bien el acontecimiento icónico es una experiencia singular del observador, también es un acontecimiento social, dado que la mirada se forma en las tradiciones sociales, que comprenden maneras colectivas de ver.

LOS CONTRATOS ICÓNICOS DE LA IMAGEN GRÁFICA

Como vimos, el acto icónico es una relación entre imagen y observador, pero esta relación se funda en un convenio, un pacto, que Lizarazo ha llamado un contrato icónico. En la condición social de la mirada radica el contrato que establecemos con las imágenes, de tal manera que el contrato icónico condiciona el encuentro, pero no es el encuentro en sí. Justo por el carácter social de los contratos, estos no pueden ser definitivos, sino que se producen y acotan históricamente, pues es un asunto de índole pragmática, se usan de distintas maneras en distintas tradiciones socioculturales o en distintos momentos históricos.

Así, la cualidad contractual indica que se ha llegado a un acuerdo entre distintas partes que convienen algo, lo que supone que se adquieren compromisos y beneficios. Las partes que intervienen en el contrato icónico son el sujeto que observa e interpreta lo que muestra la imagen, es decir, la lee, y el objeto-imagen que funge como texto en potencial lectura. Aunado a ello, el texto icónico requiere una agencia productiva, pues existe en tanto que fue elaborado por una voluntad consciente y el observador hace una lectura

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

consciente de ella, de este modo, el contrato icónico posibilita el encuentro entre dos conciencias mediadas por el texto icónico.

En el contrato icónico, cada parte adquiere un compromiso, el observador imaginal adquiere un compromiso de observación, mientras que el texto icónico adquiere un compromiso de construcción. El compromiso de observación consiste en que adoptamos distintas actitudes de lectura ante distintos textos icónicos, no vemos de la misma manera una ilustración científica que un personaje de producto o *gimmick*. El compromiso de construcción implica que debe regirse según las reglas semánticas, sintácticas y pragmáticas de elaboración, o sea, debe considerar ciertas lógicas constructivas.

Lizarazo identifica tres elementos de las estrategias de construcción icónica y tres elementos de las estrategias de fruición icónica. Los que pertenecen a la construcción icónica son: fuerzas intertextuales, campo de producción icónica y horizontes culturales. Y los que pertenecen a la fruición icónica son: competencias icónicas, campos de fruición y el horizonte cultural en el que habitan.

Ahora, a estos elementos que enuncia Lizarazo los relacionaremos con las particularidades de los textos icónicos gráficos y con sus posibilidades de lectura. Por textos icónicos gráficos nos referimos a las imágenes que se muestran en medios gráficos como resultado de la agencia constructiva de un diseñador gráfico, en otras palabras, las imágenes elaboradas en el ámbito del diseño gráfico, que tienen particularidades comunicativas y son deliberadamente elaboradas.

Estrategia de construcción icónica

Los elementos de las estrategias de construcción icónica, desde la propuesta de Lizarazo, operan de la siguiente manera:

- a) Las fuerzas intertextuales apuntan a lo que Roland Barthes llamó anclaje, pues el texto escrito que por lo general está presente en los textos icónicos gráficos funge a semejanza de ancla del sentido que ha de interpretarse, esto es, que las fuerzas intertextuales operan a manera de sujeción del sentido para posibilitar el contrato.

- b) El campo de producción se entiende como «un complejo escenario de relaciones entre instituciones periodísticas, casas de publicidad, academias de artes plásticas, críticos de la imagen, galerías, museos, medios de comunicación y muchas otras instancias»¹¹. El campo de producción de los textos icónicos gráficos es el del diseño gráfico que puede relacionarse en primera instancia con las casas publicitarias, pero también con los medios de comunicación y con cualquier ámbito que solicite o requiera comunicación gráfica (difusión cultural, propaganda política, ilustración científica, etcétera). Sin embargo, como campo se rige por tendencias cromáticas, tipográficas, técnicas y mediáticas, ejemplo de ello es la reciente reincorporación del recurso caligráfico en el ámbito publicitario que funge tanto literalmente (las letras) como plásticamente (como imagen), o la recuperación del uso de técnicas tradicionales (acuarela, pastel) para ilustrar. Ambos casos serían impensables a inicios del presente siglo, por la incorporación y preponderancia del campo de producción que migró hacia lo digital. En gran medida, el campo de producción rige las producciones icónicas particulares.
- c) El horizonte cultural icónico está atravesado por diversas tradiciones imaginables, por ello, sostiene Lizarazo, «la historia de las imágenes es la interconexión y fusión recurrente de las culturas»¹². La figura que le parece más acertada a Lizarazo es la del coral porque este segrega la materia en la que vive, de la misma manera que el horizonte cultural icónico se nutre de la historia y, a su vez, la historia se nutre de las imágenes. Aunado a ello, encontramos las herencias icónicas; en el caso del diseño gráfico, este es un heredero de las formulaciones plásticas de vanguardias artísticas como el constructivismo y el neoplasticismo, entre otras.

¹¹ *Ibid.*, p. 235.

¹² *Ibid.*, p. 236.

Estrategia de fruición icónica

Respecto a las estrategias de fruición icónica, es decir, a las dinámicas de interpretación, estas tienen como implicación la idea de que buscamos diferentes cosas en las imágenes: información, placer, consuelo. En este sentido, la fruición sería una reconstrucción o regeneración de las imágenes cuando las miramos. Lizarazo lo reconoce como un trabajo icónico que posibilita al observador relacionarse con las imágenes.

Como habíamos mencionado, las estrategias de fruición icónica están conformadas por tres elementos:

1. Las competencias icónicas refieren a que ponemos en funcionamiento saberes y habilidades cuando miramos, lo cual nos permite apreciar, experimentar, significar y valorar lo observado. Esto nos ubica en el campo semiótico, pues «permite relacionarse con el esquema gráfico y realizar dos grandes operaciones semióticas: a) asignar valores (emocionales, sensibles, ideológicos) a las propiedades plásticas de la imagen (color, textura, línea, figura...), y b) atribuir denotaciones a dichos valores plásticos»¹³. Tales competencias son la evidencia de la memoria icónica que nos deja identificar (competencia taxonómica) y valorar (competencia axiológica) lo que miramos para iconizarlo.
2. Los campos de fruición son los diferentes espacios en donde ocurren las relaciones en que se hallan los agentes sociales y desde los cuales se ocupa una posición que define el consumo simbólico. Frente a los diversos textos visuales emitimos opiniones que contrastan con las opiniones de otros, por ejemplo, será distinta la opinión emitida sobre un cuadro de Mondrian en un campo artístico que la que se exprese en un campo de la moda. Tal vez en el primer caso se opine sobre el neoplasticismo y sus aportes a dicha vanguardia pictórica, mientras que en el segundo se aprecie su disposición geométrica y cromática para incluirla en el estampado de una tela. En resumen, el campo demarca la «mirada» con que habrá de verse.

¹³ *Ibid.*, p. 239.

3. El horizonte cultural icónico desde el cual se interpreta el texto icónico ocasionalmente coincide con el horizonte de producción, pero también puede ocurrir que haya una vasta distancia entre estos dos horizontes, lo cual generaría un conflicto interpretativo. En el caso de la imagen gráfica apunta a conectar los mundos de producción y los mundos de interpretación, es decir, el mundo del diseñador con el del usuario, pues el diseño gráfico es ante todo una práctica comunicativa.

TIPOS DE CONTRATOS ICÓNICOS

Lizarazo menciona que hay dos maneras de actuar ante los artificios icónicos, desde la verosimilitud que prima en las imágenes fictivas o desde la veracidad que prima en las imágenes constatativas. Cada una de estas maneras implica un compromiso entre lo mirado y la mirada que él denomina contrato icónico, así distingue entre el contrato icónico de verosimilitud y el contrato icónico de veracidad.

Lo que caracteriza a un contrato icónico de verosimilitud es que el espectador asume un compromiso de creencia en el cual suspende sus juicios de verdad y acepta la realidad interna de la ficción icónica. Y lo que distingue a un contrato icónico de veracidad es la correspondencia con la realidad que muestra y que no es inmanente al texto icónico, sino a la claridad con que podemos leerla, «preferimos un mapa a una fotografía aérea de una ciudad porque plantea con más claridad las relaciones y formaciones del territorio»¹⁴. En este sentido, nos referimos a alguien que mira el mapa para ubicarse, pero posiblemente un geógrafo o topógrafo preferirá la fotografía aérea porque su mirada es otra, que hace manifiesta la relación con la realidad que muestra dicho texto icónico. En el contrato icónico de veracidad, quien ve asume un compromiso en el cual acepta la imagen como una referencia satisfactoriamente denotativa.

El caso de la imagen gráfica es peculiar, porque si bien en gran medida son imágenes fictivas, también pueden ser constatativas, como en el caso de una fotografía que ilustra al autor en la portada del libro que escribió o al personaje

¹⁴ *Ibid.*, p. 246.

sobre el cual se escribe una biografía. En otras palabras, puede suscitar uno u otro contrato icónico (de verosimilitud o de veracidad) y esto a su vez conlleva las dos lecturas (interpretaciones) que menciona Lizarazo: estética e informativa por el cariz implícitamente comunicativo de la imagen gráfica, pues, aunque hay una mirada apreciativa, también hay una mirada informativa sobre lo que muestra el texto icónico gráfico.

ACTO Y CONTRATO ICÓNICO DE UNA IMAGEN GRÁFICA

Mostraremos un ejemplo que ilustra la pragmática de la imagen gráfica en la siguiente figura, que es un cartel promocional para la obra de teatro *Romeo y Julieta*, del diseñador polaco-alemán Lex Drewinski.

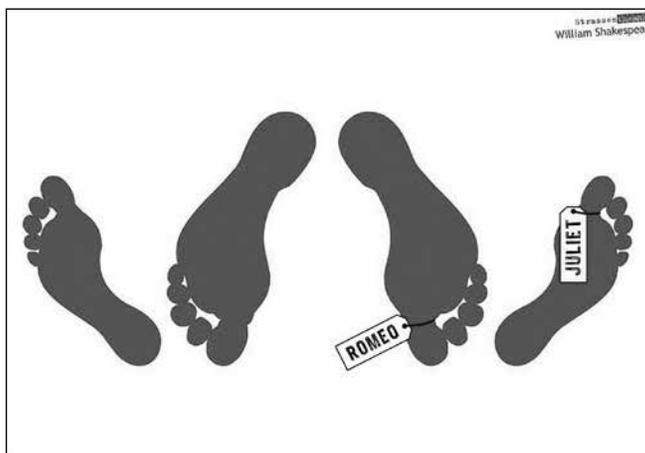


Imagen tomada de [<https://cdn.cnngreece.gr/media/news/2017/08/02/91658/photos/full/160405140303-shakespeare-posters-romeo-and-juliet-super-169.jpg>].

El artificio icónico (el cartel) revela su significado en el momento en que es mirado, pues, como hemos visto, el acto icónico ocurre cuando se establece una relación icónica primaria entre un objeto-imagen y un sujeto-imaginal. Las condiciones para que sea un objeto imaginal son tres, y en el ejemplo son

las siguientes: *a*) física, porque permite observarlo como cuatro manchas rojas con dos letreros sobre un fondo blanco; *b*) icónica, por el contraste cromático que posibilita un fácil discernimiento entre figura (manchas rojas, texto rojo y texto negro) y fondo (sólido blanco), es decir, es aprehensible con la vista, y *c*) la institución de la cultura, puesto que permite iconizarlo como cuatro plantas de pies, dos más grandes dispuestas hacia abajo con el letrero de «Romeo» y dos más pequeñas dispuestas hacia arriba con el letrero de «Juliet» y la leyenda «William Shakespeare» en la parte superior del cartel. La manera colectiva de ver, en este cartel, radica en que a los cadáveres se les coloca un letrero para identificar a las personas, entonces la disposición de los pies sugiere que se trata de dos sujetos cuyos nombres son Romeo y Juliet.

El contrato icónico en este cartel es de verosimilitud, ya que se trata de una imagen construida que sugiere ser interpretada de manera creíble por una voluntad consciente. En este caso, Drewinski (el constructor) ofrece la posibilidad de ser leído por otra conciencia (el fruidor) para que adquiriera significación. Los elementos de la estrategia de construcción icónica y los elementos de la fruición icónica que se relacionan en el contrato icónico, es decir, el acuerdo que se establece entre las dos conciencias, son los siguientes:

- a*) Fuerzas intertextuales y competencias icónicas se relacionan, así, la competencia icónica del fruidor permite valorar plásticamente a las manchas rojas como plantas de pies y por la disposición de estas y los letreros colocados en las manchas rojas, que reconocemos como dedos pulgares del pie, podemos decodificar, por la competencia lectoescritora del alfabeto, los textos escritos «Romeo» y «Juliet» en las manchas negras y «William Shakespeare» en las manchas rojas colocadas en la parte superior.
- b*) El campo de producción y el campo de fruición se relacionan en las propiedades plásticas que corresponden a un cartel que promociona la obra de teatro *Romeo y Julieta*, pues el cartel es un formato que debe ser leído en un tiempo muy corto de lectura –uno a dos segundos, según Joan Costa¹⁵– y, por ello, debe tener pocos elementos y comunicar de una manera muy sintética la información correspondiente, así, el fruidor, en ese tiempo

¹⁵ Véase Joan Costa, *Diseñar para los ojos*, La Paz, Bolivia, Grupo Editorial Design, 2003.

- que mira la composición icónica, será capaz de entender el sentido de este artificio concreto.
- c) Los horizontes culturales, tanto de producción como de fruición, se fusionan y posibilitan el contrato icónico que dota de significación al artificio icónico, en este caso, el «cartel promocional de la obra de teatro *Romeo y Julieta*», por la tradición cultural que permite al fruidor entender el sentido de esta manera, pues la competencia cultural permite reconocer en las plantas de los pies y por la disposición de estas, el cadáver de Romeo sobre el cadáver de Julieta, lo cual sugiere una posición sexual que enuncia la premisa de la obra de Shakespeare: dos amantes (Romeo y Julieta) que se mueren. Así, el fruidor que tenga conocimiento de la trama y el autor de dicha obra convendrán el contrato icónico de verosimilitud, es decir, les resultará creíble que sea un cartel sobre la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*. Aquí, cabe mencionar que, aunque los horizontes culturales tanto del productor como del fruidor son distintos geográficamente, es posible establecer el contrato icónico. En específico, en los textos escritos «Romeo» y «Juliet», propios del idioma inglés y que corresponden al título de la obra literaria de Shakespeare, casi cualquier hispanoparlante entiende que el sentido es Romeo y Julieta, por dos razones: el parecido entre los términos en sendos idiomas, y por la familiaridad tanto con el idioma inglés, aunque no sea la lengua materna, como con una de las obras más conocidas de Shakespeare en el mundo.

Con el ejemplo anterior, mostramos cómo la pragmática de la imagen, que propone Lizarazo, guía la producción de la imagen gráfica para que pueda ser suficiente el acto icónico y suscite el contrato icónico que pretende se adquiera entre productor y fruidor.

REFERENCIAS

- COSTA, JOAN, *Diseñar para los ojos*, La Paz, Bolivia, Grupo Editorial Design, 2003.
- ELIZONDO, JESÚS OCTAVIO, *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*, México, Paidós, 2012.

ESCANDELL, M. VICTORIA, *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*, Madrid, Ediciones Akal, 2014.

LIZARAZO, DIEGO, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

———, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.

MORRIS, CHARLES, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Rafael Grasa (trad.), Barcelona, Paidós, 1985. (Obra original publicada en 1938).

WITTEGENSTEIN, LUDWIG, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988. (Obra original publicada en 1945).

EL GIRO ESTÉTICO EN LA OBRA DE DIEGO LIZARAZO¹

EDILBERTO AFANADOR
DONA ARRIETA BARRAZA

El trabajo de Diego Lizarazo en las disciplinas de la comunicación, la filosofía, los estudios de la cultura, la educación, los estudios de arte y literatura, así como los de cine y política, e incluso los de sociología y antropología, muestra un autor sensible y multifacético, capaz de aportar conceptos y perspectivas de comprensión en áreas diversas de la realidad contemporánea. Lizarazo es de aquellos autores que el campo académico se ha tomado mucho tiempo en asimilar y aquilatar sus conceptos². Este artículo no es sobre la totalidad de su obra, solo es un esbozo respecto a una de sus líneas, en la que se produce el giro que

¹ La primera versión de este texto fue en coautoría con Luis Razgado, de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), y fue publicada con el título «Mirar y sentir. La estética de la mirada de Diego Lizarazo» en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 146-147/Invierno 2020-2021. Véase [<http://mexicanadecomunicacion.com.mx/mirar-y-sentir-la-estetica-de-la-mirada-de-diego-lizarazo/>].

² Lizarazo ha sido premiado con los siguientes galardones: el Premio Orlando Fals Borda en 2005 (en su natal Colombia) por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura (Instituto de Comunicación y Cultura, Bogotá); el Premio 2007 a las áreas de Investigación (UAM); el Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades por la UAM (en México), el Premio Internacional de Filosofía Estética 2009 y el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021. En México es reconocido con el nivel II del Sistema Nacional de Investigadores –algunos pensamos que hace tiempo debió recibir el reconocimiento de nivel III, dada la relevancia de sus publicaciones y conceptos. Enigmas de los sistemas de evaluación en nuestra región–.

el trabajo de Lizarazo presenta entre sus estudios de hermenéutica visual y sus nuevos trabajos sobre estética de la mirada.

Es célebre la respuesta que Gilles Deleuze y Félix Guattari dan a la pregunta «¿Qué es la filosofía?»: «la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos»³. Dicen allí que la sabiduría trabaja con figuras, mientras que la filosofía con conceptos. Pero los límites entre «figuras» y «conceptos» son difíciles, y poco claros. Las metáforas se vuelven conceptos, como Lizarazo apuntó: «La metáfora en la ciencia y la filosofía, al igual que en la poesía, nos permite nombrar y comprender algo que resultaba insondable, algo que nos parece enigmático»⁴, y varios de los buenos conceptos de sus trabajos son metáforas a las que da un riguroso contenido argumentativo. Si tenemos esa guía, Lizarazo forma parte del campo de nuestros buenos filósofos, como reconoce Carlos Pereda cuando lo incluye en su obra *La filosofía en México en el siglo XX* (2013). Entre los conceptos que nos ha aportado, podemos nombrar espacio lúdico, fractura simbólica, sociedad atroz, exmanencia e inmanencia textual, fruición fílmica, códigos de iconización, epistemología erótica y epistemología de la luz, memoria poética, semantización fílmica, campos de recepción o de fruición, emanación fotográfica, competencia fílmica, mirada matriz, estética de la mirada, mirada de alteridad, fuerza de retorno y fuerza de alteridad.

Dos condiciones se requieren para que los conceptos propuestos en una vida filosófica alcancen su objetivo de ser «herramientas del pensamiento» (Ludwig Wittgenstein); *a*) como dicen Deleuze y Guattari: «El filósofo es un especialista en conceptos, y, a falta de conceptos, sabe cuáles son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación incluso perturbadora o peligrosa»⁵; la consistencia filosófica de los conceptos que recién citamos de la obra de Lizarazo tiene como base su pertinencia y su capacidad crítica; *b*) que la comunidad a la que hablan acoja dichos conceptos,

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 8.

⁴ Diego Lizarazo, «¿Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela», en Mauricio Andián, Elsie McPhail y Patricia Ortega (eds.), *Comunicación y educación: enfoques desde la alternividad*, México, UAM-Unidad Xochimilco/Miguel Ángel Porrúa, 2010, p. 188.

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 9.

en un esfuerzo por comprenderlos y aprovechar su fuerza. En eso, la aprehensión de la obra de Lizarazo ha sido parcial, pero hay incontables referencias a sus estudios en artículos y libros, especialmente de los cruces entre estudios de la imagen y estudios culturales. Esta aprehensión parcial responde a ciertas debilidades institucionales y de la comunidad de estudios de nuestro medio. Este libro es, de alguna forma, una invitación a esas instituciones universitarias, y a su propia comunidad, a reparar en la mina teórica de gran valor que tienen a su disposición. Hay otro elemento presente: la dependencia colonial de nuestros sistemas de pensamiento. Una obra como esta, escrita en francés, desde la Sorbona, o en inglés, desde Oxford, correría con otra suerte. En mora están muchos colegas en leerlo, en mora están las instituciones correspondientes en incorporar su trabajo en los programas de estudio –en la actualidad, cerca de veinte programas de licenciatura y posgrado incluyen sus libros, cifra obtenida luego de una rápida revisión en línea que no incluyó instituciones fuera de México–⁶.

FASE HERMENÉUTICA EN LOS ESTUDIOS DE LA VISUALIDAD

Esta fase consiste en las explicaciones que Lizarazo presenta para superar lo que considera las visiones «inmanentistas de la imagen»⁷, y su apertura a una perspectiva que reconoce el proceso social y las capacidades de reformulación icónica. Para evitar confusiones, hemos de señalar que la «inmanencia» que caracteriza Lizarazo no se refiere a lo que Gilles y Deleuze⁸ entienden al respecto.

⁶ Como señal de esa dificultad de nuestras instituciones en reconocer suficientemente el trabajo de sus mejores académicos, la UAM, Unidad Xochimilco, su adscripción institucional, no ha incluido ninguno de sus libros en sus programas curriculares.

⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

⁸ El lugar de Deleuze en la obra de Lizarazo es escaso. No es un filósofo que haya incorporado en su trabajo, aunque lo conoce bien, como constaté en un curso al respecto que tomé con él. Valora su capacidad de articular buena parte de la teoría crítica contemporánea, especialmente en el *Anti-Edipo*, pero discrepa de la sanción que hace casi por completo a la obra de Jacques Lacan. Lizarazo no comparte del todo la concepción

Es especialmente conocida su noción de «plano de inmanencia» para hablar de la ética y la política –recordemos que describe el capitalismo como «sistema inmanente»–. «Inmanencia» no tiene un solo significado en Deleuze, pero sí se dirige a una dimensión ontológica del mundo. Lizarazo, en cambio, concibe la inmanencia como un grupo de epistemologías del texto que se oponen a lo que él llama, eventualmente, la «exmanencia». Esta última categoría le sirve como recurso para dirigirse hacia la hermenéutica de los textos visuales.

Los enfoques inmanentes de la imagen son los que la caracterizan como una entidad propia, autónoma. Creen en la imagen como unidad que tiene sus propias reglas y que puede aislarse para ser estudiada. Varias perspectivas y autores caerían en esta visión de las imágenes, en particular algunos de los que han desarrollado estudios semióticos y estilísticos muy formalistas. Lizarazo plantea que la imagen necesita, para comprenderse, miradas exmanentes, es decir, las que reconocen que la imagen siempre depende de las circunstancias en que se produce y las relaciones entre sus creadores y usuarios en tiempos determinados. Pero hay más. Lizarazo muestra que parte de los procesos de producción de la imagen están predefinidos por las condiciones de interpretación, y las dinámicas de cocreación visual que provocan. El sentido y la experiencia de las imágenes dependen de la manera en que las colectividades, las redes de fruidores, perteneciendo a mundos sociales e históricos distintos, les dan un sentido⁹. Es decir, incluso antes de que la imagen se produzca, las condiciones de interpretación ejercen un efecto sobre ella. Algo así como una preimagen. En contextos rituales, por ejemplo,

del deseo deleuziana, en especial en lo que respecta a sus pretensiones de superación de la representacionalidad y la carencia. Las dos cosas forman parte del deseo y se relacionan mutuamente. Por otra parte, tiene cierta distancia, más que frente a Deleuze, a los deleuzianos de hoy, quienes lo han convertido, dice, en un pensamiento-para-todo. Casi un autor litúrgico que brota en todo estudio y genera un sistema que pretende explicarlo todo. En un trabajo de 2018, Lizarazo cuestiona el célebre abordaje que Deleuze y Guattari realizan de la obra de Franz Kafka (véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 2008).

⁹ Carlos Pereda, «Diego Lizarazo y la cultura de la imagen», en *La filosofía en México en el siglo XX: apuntes de un participante*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 246-251.

las imágenes están ya bastante predefinidas y ocupan el lugar que los mitos y ceremonias culturales les otorgan, e incluso parte de su significado está ya orientado. No es que las imágenes de este tipo carezcan de ciertas propiedades en sus contenidos, sus estilos o formatos, es que las prácticas culturales en las que se insertan les confieren muchos de sus valores¹⁰. Por eso, por ejemplo, una mancha en la corteza de un árbol, que no tiene en sí misma ninguna propiedad en común con un icono religioso del siglo XVIII, se vuelve objeto de adoración¹¹.

Hermenéutica de la imagen sagrada

En el caso de la imagen sagrada, como explica Lizarazo en su texto «Imagen sagrada: sendas de interpretación», esta porta para los devotos –tanto si es un icono religioso como si es una representación en la corteza de un árbol– la sustancia divina; el símbolo sagrado es para el creyente una manifestación de la deidad en este plano terrenal¹². La imagen sagrada, entonces, no es la representación real de un ente, sino la representación del mito que contiene y cuya operación rebasa las pasiones humanas, la «realidad cárnica» para habitar en la cósmica, desde donde influye, protege, transforma; es el poder mismo de la divinidad transfigurado.

Desde la perspectiva antropológica de Bronislaw Malinowski, el mito es fundamental en tanto que es una fuerza activa, una «carta de fe primitiva y sabiduría moral» que está presente en y desde la cultura primitiva expresando

¹⁰ Diego Lizarazo, «La hermenéutica en la disyuntiva del pensamiento contemporáneo», conferencia dictada en la Universidad Pedagógica Nacional, México, diciembre de 2020.

¹¹ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

¹² Lizarazo explica también que hay varias características de la imagen sagrada y que en ella, a diferencia de otro tipo de imágenes en las que hay un consenso social para entender su significado, «la sustancia del signo le confiere sus propiedades de significación» que hay en una metonimia que impregna la sustancia divina en la superficie del significante; en distintas sociedades, la resustancialización se ha conferido a objetos o a personas, como en el caso de la sociedad mesoamericana. Diego Lizarazo, «Imagen sagrada: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 12, abril de 2002, p. 37.

y codificando las creencias, la moralidad y la orientación sobre el deber ser del humano¹³. La aproximación, por lo tanto, no se da por medio de la racionalidad, sino a través, como también explica Lizarazo, de una actitud ascética para que la significación de la existencia, el sentido de esta, sea revelada. Malinovski explica que la expresión del mito no es solo un símbolo, sino la expresión directa de su tema: «No es una explicación que satisfaga un interés científico sino la resurrección de una realidad primitiva mediante el relato para satisfacción de profundas necesidades religiosas, aspiraciones morales, convenciones sociales y reivindicaciones; inclusive para cumplimiento de exigencias prácticas»¹⁴.

Por esa razón, Lizarazo ve en las imágenes sagradas y poéticas profundas reflexiones sobre aspectos de la vida humana que no se pueden reducir a modelos científicos: la cuestión de una vida limitada por el agotamiento de la edad, la cuestión de la pérdida del amor, la cuestión de la dificultad para entendernos, la cuestión del significado de estar vivos. De ahí la escisión. A diferencia de Malinowski, quien observa los mitos como modelos paradigmáticos de las instituciones sociales, recreados ritualmente una y otra vez, para Lizarazo los mitos no se agotan en ellas, incluso ciertos mitos tienen la capacidad de cuestionar determinadas instituciones. Tomando como referente al filósofo Mircea Eliade, nos plantea que los mitos remiten a un tiempo originario, un punto de contacto entre lo sobrenatural y lo terreno, en el que seres superiores se encarnan y nos sirven como guía:

El mito, dice Eliade, es 'siempre un relato de una creación; se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser'; su heurística es divina: la creación es sagrada, lo sagrado es creación. El mito se orienta a revelarnos el tiempo crucial en que lo sobrenatural se posa sobre el mundo, el punto nodal en que los seres sobrehumanos crean la realidad, y con ella sustentan todo lo que existe. Sus acciones se repetirán en un eco infinito, en una espiral que guiará nuestros movimientos más inspirados, nuestras acciones más significativas¹⁵.

¹³ Bronislaw Malinowski, *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Altaya, 1994, p. 27.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Diego Lizarazo, «Imagen sagrada: sendas de interpretación», p. 36.

Según el antropólogo y mitólogo Joseph Campbell, la importancia del mito reside más en su función que en la línea de aproximación a ella.

La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar al individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios hacia sus hijos (la Iglesia)¹⁶.

Dicho en palabras de Lizarazo:

El mito no habla de aquello que a la ciencia le preocupa, su comprensión genuina exige deshacer la mirada reductiva que supone en el mito una explicación pre-lógica de las cuestiones que le interesan a la ciencia. Nos exige rebasar esa mirada peyorativa e ingenua que supone que el mito explica mal y fantasiosamente lo que la ciencia explica bien y realistamente¹⁷.

Por ello la imagen sagrada alude a sentidos cruciales de la experiencia humana, responde a una herencia de pensamiento que no está sujeta a la voluntad racionalista y resustancializa el espacio-tiempo al sacralizar el lugar del que emerge. Así, funda un tiempo paralelo al nuestro, un tiempo superior, cósmico, primordial, que está siempre latente y al cual accedemos por la vivificación del mito mediante la acción ritual y a través de la contemplación de la imagen sagrada como representación de la divinidad.

El elemento particular que Lizarazo aporta a la hermenéutica de la imagen sagrada, a diferencia de los mitólogos e historiadores de las religiones (desde Eliade hasta Gilbert Durand), es el siguiente: el punto de vista hermenéutico no coincide ni con la posición del escéptico positivista o posmetafísico que

¹⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 336.

¹⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 186.

piensa que ese tipo de imágenes son falsas –falsa conciencia, dirían los marxistas–, ni con la posición del creyente que piensa que con ellas «realmente» se manifiesta una divinidad –que también «realmente» es positiva–. El punto de vista de la hermenéutica que Lizarazo desarrolla consiste en ver las dos posiciones, y otras, como parte de una producción social de la imagen, que permite hacer cosas y que está en el orden de un conflicto. Por eso en su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004) hay una insistencia en que las imágenes son hechas por la sociedad para provocar que la sociedad haga cosas. Por lo tanto, la visión epistemológica no es ni la del creyente ni la del escéptico respecto a la numinosidad de las imágenes míticas o sagradas, sino la de quien quiere comprender los procesos sociales e históricos que construyen tales interpretaciones, y lo que ello hace a la propia sociedad.

Fruición infantil y espacio lúdico

Es importante entender que Lizarazo no está apoyando un determinismo icónico. No es que el significado de las imágenes ya esté decretado. Para Lizarazo siempre hay una fuerza de creación e innovación en la imagen. Esto también es una cualidad de la fruición de las representaciones icónicas. Los trabajos que nuestro autor desarrolló sobre la recepción infantil de los medios muestran que niñas y niños están lejos de solo repetir las historias que los programas les presentan, y que su relación con los personajes de la televisión, el cine o las plataformas va más allá de los límites impuestos por las pantallas. Quienes creen lo contrario, señala Lizarazo, son los adultos. Al adoptar las historias y los personajes, los infantes adecúan la diégesis a sus necesidades de identidad. Es decir, crean un contexto de juego a partir de las historias que ofrecen los medios, para incluirse y con ello reelaborar las historias como formas de expresar y resignificar su propia vida¹⁸. El concepto clave al respecto es el de *espacio lúdico*, una noción muy interesante que permite hablar de la capacidad infantil para convertir el espacio físico en espacio imaginario mediante el juego. Este juego es el de la reelaboración de la historia –o diégesis– que

¹⁸ Diego Lizarazo, *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Televisión Educativa, 2006.

cuentan los medios –en el contexto de hoy, las historias de las plataformas gozan de preponderancia–.

El espacio lúdico, dice Lizarazo, es un territorio nuevo, producto de un pacto implícito entre niñas y niños que participan en un juego. Una vez que crean un espacio lúdico y entran en él, los infantes se convierten en personajes fantásticos, los objetos alrededor suyo se transforman en referencias del relato imaginario y la historia misma se rehace según el dictado común entre juego y fantasía. Es en ese espacio en el que se extiende el potencial de los infantes para reticular y resustancializar, para «construir dinámicas simbólicas a partir de los elementos y signos que les proporciona su experiencia televisiva», ya sea que estén delante o no de la televisión¹⁹. El asunto que Lizarazo propone es que el espacio lúdico forma un territorio que permite a niñas y niños transformarse a sí mismos por medio del *performance*. Hay más. Lizarazo hace una afirmación importante: este *performance* es uno de los contextos transformadores más idóneos para los mejores procesos de aprendizaje. Lo es porque se conjugan tres cosas: la vivacidad e interés de los infantes por el juego, la posibilidad de ejercer una capacidad analítica del propio relato que ahora juegan y la capacidad de imaginación que permite hacer descubrimientos y transformaciones. En otros términos: es importante que los adultos comprendamos que el aprendizaje infantil se produce en el espacio lúdico, que no es necesario separar categóricamente la realidad de la fantasía, sino que la educación infantil debiera estar orientada a liberar la imaginación en tanto que esta «encuentra sus materiales en el mundo vivo social y natural en el que se gesta»²⁰, y que procuremos generar vínculos entre la realidad y la fantasía que les permitan a las infancias transitar entre una esfera y la otra, de modo que exista un enriquecimiento dialógico, una mutua construcción.

En su siguiente libro, *La fractura simbólica* (2007), el autor trabaja en torno a las condiciones y los procesos que obstruyen al espacio lúdico. El análisis se dirige a revisar la manera en que se produce un cisma de sistemas imaginarios entre los infantes y el mundo adulto, es decir, la manera en que los adultos corrompen ese espacio lúdico. Los adultos no entendemos el espacio lúdico que los infantes construyen, no lo aprovechamos para sus aprendizajes, al

¹⁹ *Ibid*, p. 87

²⁰ *Ibid.*, p. 174.

contrario, lo destruimos. Lo que descubre es que, en los dos ámbitos principales de la vida infantil (la familia y la escuela), hay una *incomprensión* de la vida lúdico-imaginaria de los infantes y una violencia adulta que deshace sus sistemas de imaginación. Los adultos tienden a juzgar el interés y el juego infantil con personajes de la televisión –o de las plataformas, videojuegos y redes, diríamos hoy– como enajenación y pura dependencia. Sin que sus obras nieguen el carácter mercantilista, banal y estereotipador de tales contenidos, Lizarazo dice que donde los adultos ven pura alienación, hay también procesos de creación y «afirmación de sí» que son importantes. Los adultos critican la enajenación infantil que ellos mismos propician, a la vez que su juicio es incapaz de reconocer las potencialidades plásticas, cognitivas y creadoras del juego infantil. La conclusión a la que llega en ese libro es devastadora: niños y niñas *aprenden a pesar de la escuela* y de la indolencia adulta.

En 2010, Lizarazo escribe un artículo llamado «¿Una pedagogía fantástica?», en el que muestra que el videojuego no puede pensarse únicamente como un medio de enajenación, también hay que atender su capacidad de entusiasmar la inteligencia y la imaginación infantiles:

La pregunta que ahora me formulo no es ¿cómo el videojuego logra capturar de tal forma el interés infantil?, sino ¿por qué no ha podido la escuela hacer esto con ningún niño? No se trata de que la escuela sea difícil y el video juego fácil [...] la escuela está en desventaja total con esta fuerza de la tecnología informática: la dureza de los rituales institucionales, la parsimonia y formalización ostrizante con que se inculcan los saberes, la ruptura entre los universos simbólicos infantiles y los referentes de los maestros [...] la separación de los contenidos y las formas de comunicarlos con los intereses y pasiones vivas de los infantes, constituyen algunos de los escollos que soporta el saber escolar. El videojuego es, en cambio, un juguete. Un juguete electrónico, simbólico e informático. Aquí se halla quizá la clave del asunto: es un juguete de información, articulado en la red de dispositivos de información que la cibernética contemporánea ha convertido en el centro de los procesos definitorios de lo económico, lo cultural y lo social²¹.

²¹ Diego Lizarazo, «¿Una pedagogía fantástica?: el replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela», p. 168.

Probablemente uno de los asuntos más importantes que este artículo plantea es el derecho de niñas y niños a su «autonomía intelectual», y en el camino de alcanzarla, los videojuegos tienen un papel: «con la entrada que el videojuego ofrece al niño al ámbito informático general, se da un giro crucial, dado que él es el protagonista de dicho proceso, define las rutas de lo que jugará, articula las búsquedas que ambiciona, plantea qué quiere aprender y focaliza sus energías en aquello que le interesa»²².

Lizarazo aclara que la autonomía intelectual infantil no significa que los adultos les abandonemos a su suerte, sino que, acompañándolos, entendamos que ellos tienen sus propios intereses y necesidades de saber. Las escuelas no han sido capaces de «abarcar esta potencia epistemológica natural», no han podido intensificar sus deseos de saber y no han desarrollado una educación «desde las interrogantes espontáneas y ciertas de [los] niños».

Después de un análisis de las dificultades de la escuela –especialmente la pública– para incorporar un sistema de aprendizaje centrado en proyectos infantiles, apoyado por sistemas informáticos, y organizado en trabajo en equipos, Lizarazo plantea:

Lévi-Strauss indicó que la actividad lúdica, a diferencia de los modelos clásicos del juego en Occidente, tiene una finalidad conjuntiva. Los juegos que mayoritariamente conocemos son actividades regladas en las que se producen victorias y derrotas de unos sobre otros, su eje es la disyunción. Los gahukugama de Nueva Guinea aprendieron a jugar fútbol, pero sus torneos tenían una diferencia sustancial con la de sus colonizadores: la finalidad del juego no era la de ganar, sino la de realizar tantos partidos como fuese necesario hasta que los equipos, al final, empataran²³.

Con esto, señala:

Sólo la urdimbre de neuronas genera los sistemas encefálicos. La finalidad no será entonces enfatizar la diferencia victoriosa del que sabe sobre los que no saben, sino empatar las posibilidades de descubrimiento, comprensión y placer compartido.

²² *Ibid.*, p. 169.

²³ *Ibid.*, p. 175.

Porque el conocimiento es una forma de hacer vínculos, y los vínculos son un principio sustancial para construir conocimientos. Santo Tomás decía ‘...no se puede amar lo que no se conoce’, pero San Agustín indicaba que ‘...No se puede conocer lo que no se ama’. Se puede conocer lo que nos resulta indeseable, incluso reproachable, pero la sentencia de San Agustín sugiere una correlación del conocimiento y del amor que podría replegarse sobre el propio proceso epistemológico, y no sólo sobre el objeto epistémico²⁴.

De allí, el autor pasa a un planteamiento muy interesante, en el que introduce un concepto clave:

Las redes humanas y afectivas constituyen un soporte fundamental para propiciar el conocimiento en toda su fortaleza y profundidad. Estamos en mora aún de una epistemología erótica que podría comenzar por mostrar el motor afectivo vivo desde el cual los seres humanos hemos producido conocimientos. Esto que vale con tanta fuerza para el mundo científico y artístico de los adultos vale también (y quizá con mayor intensidad) para el mundo infantil. El filósofo Edgar Morin sacaba una conclusión lúcida de su experiencia como estudiante: ‘no fue aquello que aprendí en la escuela lo que significó algo importante para mí, sino los amigos que hice en ella’. Hemos de aspirar a una escuela que reconcilie amor y conocimiento²⁵.

El concepto de *epistemología erótica* no en el sentido de un conocimiento sobre el sexo, o de un tipo de psicoanálisis, sino en este sentido fuerte de una estrecha relación entre conocimiento y amor, que define el proceso mismo de conocer. Lo que encamina las cosas en la recomprender de las relaciones entre epistemología y emotividad, que puede hoy ofrecernos ilimitadas posibilidades. Tres asuntos más destacamos de este trabajo:

1. Lizarazo piensa, en términos radicales, que la resignificación del sentido del maestro en la sociedad informatizada debe desplazarse a la posición del sabio:

²⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁵ *Idem.*

[...] aquel donde los maestros den un salto cualitativo a un modelo quizás extrañamente premoderno o ultramoderno: su lugar en la escuela no radicaría en que contasen con grandes bancos de datos, o en que fuesen especialistas en computadoras, sino en que fuesen capaces de orientar significativamente, de estimular la pasión viva por el conocimiento, de llevar a las cuestiones importantes frente a lo accesorio y lo banal. Ese salto cuántico apenas soñado, casi como una alusión poética, sería la ruta por la que nuestros maestros devinieran ya no en expertos, sino en sabios [...] El experto funda su lugar en la información que detenta, el sabio en el sentido que puede dar a la información, incluso aunque carezca de ella. La nueva realidad sociotécnica parece tender las circunstancias progresivas para un aprendizaje sin maestros y tal vez sin escuelas [...] ¿qué sentido tendrán los maestros en ese nuevo territorio?; ¿qué lugar podrán ocupar en un escenario social con los procesos de aprendizaje guiados por patrones con flujos cibernéticos de seguimiento y evaluación automatizados, con andamiajes inteligentes de gestión de la información y con acceso a poderosas bases y sistemas de todo tipo de datos? Para las sociedades más recientes sabio no es quien detenta interminables informaciones, quien posee enciclopedias voluminosas o conocimientos innumerables. Para este decantado conocimiento social, sabio parece ser quien puede distinguir lo esencial detrás de las apariencias, quien reconoce en cada acontecimiento específico lo en verdad importante, quien cuenta con una mirada sensible, honda, capaz de hallar los aspectos nodales de la experiencia, las razones valderas de la vida, lo nuclear de los problemas humanos, la ruta para encontrar salidas verdaderas [...] Sabio es quien por su sensatez, por su profundidad ética y humana, comprende las implicaciones de lo que ocurre, tiene serenidad para tomar decisiones y busca y orienta el aprendizaje en un horizonte significativo. Distingue entre las acciones y las inclinaciones dirigidas a fines efímeros, y las que buscan las finalidades perdurables. Frente a las metas engañosas e irrelevantes, elige lo crucial²⁶.

Por esto, se puede imaginar, en la ruta del sabio, una escuela donde

[...] el maestro no tiene miedo, no carga el peso de no saber, el vínculo creativo, cognoscitivo con sus alumnos es la fuente de su fuerza. El asunto es que las con-

²⁶ *Ibid.*, pp. 178-179.

diciones sociotécnicas contemporáneas plantean la extraordinaria posibilidad de que el maestro pueda reconocer ante sus alumnos, con toda humildad, pero también como una verdadera liberación, que hay cosas que no sabe, y que no está mal que no las sepa [...] Entonces el conocimiento puede hacerse un trabajo emocionante y vital para todos: un trabajo de la comunidad que aprende²⁷.

2. Ese nuevo sentido escolar depende también de lo lúdico:

Alguna vez Leibniz dijo que las matemáticas son cuestión del cuerpo, que en él se deposita el placer de los números y que se define el sentido de las magnitudes y las distancias. El juego de las matemáticas, pensaba, comienza en la sorpresa del propio cuerpo. Algo que de seguro sabía muy bien Leonardo Da Vinci, pero que en nuestras escuelas se desconoce casi por completo. Por eso se les obliga a los niños a que no cuenten con los dedos, ni con los dientes [...] a que cuenten sin cuerpo, sin mundo. El placer de las cuentas, el placer de las identidades lógicas y las tautologías, el placer de las matemáticas empieza en el juego. Pero no es un juego descomprometido y ajeno. Comienza, por decirlo así, en un juego serio [...] para los niños, todo en el conocimiento puede ser una celebración intensa de la condición vital: enterarnos de la vida de las flores, de la razón de la lluvia, de por qué las hojas de los árboles son verdes, como alguna vez me preguntó Alejandro. De si fuese posible, que, en algún lugar, 3×2 no fuera 6. Es éste el sentido que implica plantearse una educación para el juego, o el juego posible de la educación [...] Aun nuestra estructura y nuestras modalidades escolares se articulan en la distinción entre el juego y el conocimiento, entre la disciplina y la dispersión, entre la fiesta y el orden. Tiempo y espacio en la práctica pedagógica definen con precisión esta retícula: salón de clases, por un lado, y patio para juegos por el otro; días y horarios de escuela, frente a días de fiesta y horario de 'recreo', ¿por qué las horas de clase no son también horas de re-crear?²⁸.

3. Por último, los jugadores del videojuego pueden crear un espacio de apropiación de los relatos posibles y, particularmente, de los personajes. De esa manera, quien juega proyecta en el juego sus frustraciones y deseos. En los

²⁷ *Ibid.*, pp. 181-182.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

videojuegos nos incluimos con nuestras preocupaciones y necesidades, pero también con el videojuego podemos vivir y proyectar formas imaginarias de dar solución a parte de nuestras propias cuitas²⁹.

Sociedad digital y educación

La sociedad digital ha traído nuevos desafíos a la educación escolar, las nuevas posibilidades de niñas, niños y adolescentes para producir sus propios contenidos, combinadas con las ansiedades adultas, particularmente de docentes que se sienten aventajados por sus alumnos en conocimientos y destrezas digitales³⁰, han mermado la autoridad pedagógica de los docentes. La relación con sus alumnos se ve trastocada también por el acceso a grandes cantidades de información; no son ellos la única fuente de obtención de conocimientos ni tienen el control sobre estos. El docente debe adaptar su papel en el proceso educativo siendo un acompañante eficaz de los alumnos en los procesos de aprendizaje. En este tenor, en su artículo «El sentido de la educación en la era digital» (2021), Mauricio Andión propone ante los nuevos retos de una era pos-humanista, una *praxis* educativa alternativa extramuros, que precisamente no esté encerrada en la institución escolar, sino que prepare por distintos medios a los alumnos en saberes y habilidades adquiridos sin que requieran de una acreditación o certificación; que se aproxime más al concepto de «aprendizaje a lo largo de la vida» según, los parámetros de la UNESCO³¹.

En la sociedad digital, la escuela se vuelve porosa: la atraviesan narrativas y referentes provenientes de esa sociedad que modifican sus prácticas y sus saberes, sin que los docentes ni las instituciones siquiera se den cuenta. El libro *La ansiedad cibernética: docentes y TIC en la escuela secundaria* (2013) parte de una comprensión crítica de la tecnología:

²⁹ Véase *ibid.*

³⁰ Diego Lizarazo y Yois Paniagua, *La ansiedad cibernética: docentes y TIC en la escuela secundaria*, México, UAM, Unidad Xochimilco, 2013.

³¹ Mauricio Andión, «El sentido de la educación en la era digital», en Diego Lizarazo, Mauricio Andión y Eduardo Andión (coords.), *Horizontes digitales: Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración sociodigital contemporánea*, México, Gedisa/ UAM, 2021.

La tecnología [...] siempre está urdida en la cultura, en la forma de pensar, en las redes de lo simbólico [...]. Toda decisión en política tecnológica para la educación debe contar con que el asunto no termina con colocar aparatos en las aulas y definir un conjunto de didácticas que deben aplicarse para su adecuado uso. Por más avanzados y potentes que sean los dispositivos, y por más precisas y completas que sean las estrategias didácticas previstas, serán mediadas, resignificadas, apropiadas por los docentes según sus formas de ver, según sus horizontes de sentido³².

El estudio de base en ese libro reveló una cuestión importante, que está ausente en los modelos de tecnologización que los gobiernos de toda Latinoamérica han aplicado en sus sistemas escolares:

Los docentes se encuentran en un estado de incertidumbre en el que anticipan posibilidades y constantes limitaciones: de un lado imaginan mejoras dada la potencia de los nuevos recursos, pero del otro reconocen sus carencias: su desconocimiento de los dispositivos tecnológicos, de sus formas de operación y de la manera en que deben involucrarse en el aula. ¿Cómo caracterizar este estado? Hemos decidido llamarlo ansiedad cibernética, porque el término, llevado más allá del reporte de un estado subjetivo, permite comprender una dinámica social de nuestro magisterio: el deseo de estar en condiciones (infraestructurales y simbólicas) de recuperar el poder técnico de las TIC, pero a la vez el malestar, el sentimiento de hallarse limitado y sin mayores posibilidades de remontar la situación³³.

Por eso la «ansiedad cibernética» va

[...] desde el análisis de las concepciones que los profesores y profesoras tienen de las TIC, pasando por la definición de su lugar en este nuevo escenario (¿seguiremos siendo maestros?), o de la elaboración del rezago que sienten ante sus alumnos, hasta llegar al núcleo de la cuestión: la ansiedad cibernética que se articula como formas de temor tecnológico, y como una triple tensión: la técnica, en cuanto deben ser guías de aquellos que probablemente usan los recursos mejor que ellos; la cognoscitiva, porque los ambientes informacionales propician

³² Diego Lizarazo y Yois Paniagua Guzmán, *La ansiedad cibernética...*, pp. 10-11.

³³ *Ibid.*, p. 13.

una autonomía de los estudiantes a la que los profesores han de ajustarse; y por último, una tensión sinérgica, porque las relaciones y los esquemas del poder en el aula se redefinen radicalmente³⁴.

En el libro se ha definido una importante posición ante la tecnología:

Optamos por desmarcarnos tanto de las ideas del determinismo tecnológico que suponen que las tecnologías determinan los cambios sociales, como de las visiones que reducen los recursos cibernéticos a puros instrumentos o herramientas. Reconocemos que los dispositivos informacionales contribuyen a reconfigurar esquemas básicos de comunicación entre los seres humanos, redefinen buena parte de la experiencia del espacio y resignifican el tiempo, es decir, estructuran mundos de vida en los que nos constituimos y actuamos, pero dichos mundos de vida son construcciones humanas. La tecnología no es una fuerza autónoma, es el resultado de decisiones históricas que en la mayoría de los casos provienen de quienes tienen el poder de tomarlas y así actúan sobre los modos de vida de todos³⁵.

Lo que desemboca en un planteamiento programático en el que Lizarazo ha insistido hace tiempo: «la tecnología requiere un proceso de democratización que va más allá de la demanda de equipos para todos y refiere al derecho social de discutir sobre las implicaciones de las elecciones tecnológicas, y por supuesto, al derecho de participar en dichas decisiones»³⁶.

Por este camino, Lizarazo desarrolla un libro más, aunque por razones de espacio, no lo vamos a comentar de manera amplia aquí: *Símbolos digitales. Representaciones de las TIC en la comunidad escolar* (2013), en el cual se reporta una investigación nacional sobre las representaciones de las tecnologías digitales en las comunidades escolares de México. En él se realizan aportaciones sustanciales a la comprensión de las implicaciones de dichas tecnologías en los procesos socioculturales escolares.

Después de explicar la necesidad de pensar los recursos cibernéticos en la escuela a partir de lo que llamó «la innovación desde abajo», es decir, procurar

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶ *Idem.*

invertir el esquema y no guiar la solución tecnológica por lo que suponen las cúpulas institucionales, sino por las soluciones diversas que las comunidades escolares crean para resolver sus problemas concretos, Lizarazo señala:

[...] el desarrollo de programas de inclusión digital de la escuela debe, aunque suene paradójico, acompañarse de un esfuerzo institucional y social por desencantar el discurso actual de la tecnología... dejar la idolatría técnica y llamar la atención sobre el fondo social que define los alcances, los logros, las posibilidades y también los equívocos que la tecnología puede acarrear³⁷.

Lizarazo muestra cómo en distintas iniciativas oficiales se ha presentado la tecnología informática como recurso clave para «superar los rezagos más importantes del desarrollo nacional [...] acotar las disparidades entre los más pobres y los más beneficiados en materia de salud, educación y acceso a oportunidades económicas»³⁸ al punto de que las tecnologías se han pensado como «respuesta ante nuestros problemas más graves»³⁹. Pero la cuestión, dice Lizarazo:

[...] no sólo es que se trata de una promesa que no puede cumplirse porque la pura tecnología no resuelve ninguna de las dificultades planteadas, sino que además contribuye a visualizar la educación sólo como una tarea técnica de operación de computadoras y programas informáticos [...]. La presencia de las [tecnologías de la información y de la comunicación (TIC)] no mejora automáticamente los niveles de lectura, el aprendizaje de conceptos y habilidades matemáticas, la cultura medioambiental o el conocimiento histórico y social⁴⁰.

Por último, Lizarazo plantea allí también otro sentido, valioso, del desencantamiento de las TIC:

³⁷ Diego Lizarazo y Mauricio Andión (coords.), *Símbolos digitales. Representaciones de las TIC en la comunidad escolar*, Siglo XXI/UAM, 2013, p. 170.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

Frente al sentido puntero y a la vez dominante –pero no aplicado– de que las TIC se despliegan en el ámbito del aprendizaje más que en el de la enseñanza, creo que ahora lo que tenemos que hacer es precisamente *re-encantar* [...] la enseñanza. Hemos de pensar nuevamente en la relevancia del papel de educar, en la irreducibilidad del docente como un ingrediente clave en el desarrollo del proceso de cibernización escolar⁴¹.

Hermenéutica de las imágenes artísticas

Otro campo abordado por Lizarazo ha sido el de la imagen artística de nuestro tiempo, bien sea en medios como el cine⁴² o la fotografía⁴³. En el primer caso, Lizarazo despuntó en el 2004 la vía para una hermenéutica del cine, aún no producida en el campo académico internacional. Llama la atención que los estudios sobre cine estén copados por las corrientes formalistas y estructuralistas –incluso hoy, décadas después de la declinación del estructuralismo–. Lizarazo abrió hace tiempo una ruta alternativa, centrada en la comprensión del cine más que en su explicación. *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica* (2004) ofrece cuatro aportaciones:

1. Una discusión sobre la teoría de la imagen en la que aparecen dos grandes paradigmas: el de las teorías analógicas y el de las teorías convencionalistas. El primero señala que los signos icónicos radican en su capacidad de ofrecer una imagen del objeto real por sus características de «transparencia»; el segundo dice que tales signos son el resultado de códigos culturales que producen la ilusión del objeto. Lizarazo establece una mediación productiva entre ambos paradigmas, mostrando los límites tanto del convencionalismo como del anticonvencionalismo:

⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

⁴² Diego Lizarazo, *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.

⁴³ Diego Lizarazo, «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008.

En cierta medida, todas las semióticas de la imagen aceptan que sobre ésta interviene la convención que supone entonces la presencia constitutiva de ciertos códigos culturales. Todas las exploraciones semióticas aceptan que la imagen es *signo icónico* en tanto su formación y percepción implican reglas culturales, no siendo así un fenómeno natural de semejanza simple objeto-imagen e implicando códigos, aunque laxos de información, en aquellas imágenes que no refieren nada. Pero en algunas imágenes no todo es convencional, como no todo en ellas implica (ingenuamente) una correlación de *semejanza natural*⁴⁴.

Ante ello, Lizarazo propone una concepción intermedia, capaz de superar las limitaciones de ambos paradigmas:

La construcción de las imágenes obedece a múltiples sistemas o códigos convencionalizados y su percepción implica códigos que seleccionan ciertos rasgos y les otorgan ciertos significados, pero no todos ellos son una operación de traducción de un elemento gráfico a un elemento semántico de forma convencional. Algunos de los elementos de los signos icónicos se ven como *se ven los objetos*, pero en el marco de una selección y una conformación convencional⁴⁵.

Esto quiere decir que las visiones semióticas que buscan reducir la imagen a puro código –como ocurre con la escuela de Umberto Eco– fallan al desconocer la dimensión estética que implica la vinculación con las propiedades sensibles y materiales de las imágenes. Lizarazo dice:

Cuando observamos una imagen sus aspectos materiales son fuente de información y no sólo remiten a las claves semánticas de tipo ideogramático. La operación de percepción de la imagen implica entonces códigos de iconización de carácter *móvil*, ya que se modifican y enriquecen en las experiencias concretas de observación y apreciación de las imágenes. La experiencia paradigmática de esta movilidad es la experiencia estética. En ella la actividad de apreciación permite su reajuste códico⁴⁶.

⁴⁴ Diego Lizarazo, *La fruición filmica...*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

Es decir, los signos icónicos no solo son semióticos, sino también son signos estéticos.

2. *La fruición filmica* aporta una visión de las principales concepciones de la obra filmica y del trabajo artístico de producción del cine. En especial, ordena el panorama mostrando dos visiones polares: realismo y formalismo. Sunya Itzia Madrigal Álvarez Ungena lo plantea así:

Diego Lizarazo [...] dedica un capítulo a explicar las visiones o matrices formalista y verista. Plantea en términos generales al cine como manifestación estética y semiótica que se adentra en el terreno de la comprensión, dejando expuesta la experiencia, indagando en la historia, las experiencias del mundo, lo humano y la subjetividad⁴⁷.

Por otro lado, se trata de un libro que recupera las discusiones más relevantes de la semiología del cine. Se interesa en «comprender la lógica analítica en la que se pretende acceder al cine como una estructura de significados, haciendo un especial énfasis en las dimensiones del relato y la imagen»⁴⁸.

3. Además de explicar los aspectos más importantes de la estética de la recepción –especialmente en Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss–, Lizarazo propone una intersección fundamental para el pensamiento contemporáneo: la de la estética y la política. No al modo en que lo hace Jacques Rancière, sino al mostrar que en las formas estéticas están las relaciones de lo social, y en las formas sociales actúan las fuerzas estéticas. Por eso desarrolla las conexiones entre sociología de la cultura y estética de la recepción para dar una explicación más cabal del fenómeno cinematográfico. El antecedente principal de este esfuerzo es el de Jan Mukarovsky, quien planteó una concepción del signo semiótico como signo social y quien intentó superar las diferencias entre el formalismo y el marxismo. Lizarazo dedica una parte de su libro a recuperar los aportes que Mukarovsky hace a esta nueva visión del cine.

⁴⁷ Sunya Itzia Madrigal Álvarez Ugena, «Conceptualizaciones de lo filmico», 2011, p. 1. [https://www.academia.edu/20363274/Coceptualizaciones_de_lo_f%C3%ADlmico].

⁴⁸ Diego Lizarazo, *La fruición filmica...*, p. 59.

4. Por último, el libro sienta las bases de una teoría de la fruición cinematográfica, que da cuenta de los procesos realizados por el «intérprete» del filme –que es mucho más que un puro «espectador»–, y en los cuales están las dimensiones estética y social de ver el cine:

[...] apreciar el cine, divertirse comprendiendo y participando en el filme no es un acto espontáneo, ajeno a toda socialización, comprender y co-construir un filme implica poner en funcionamiento una competencia, realizar un trabajo que es a la vez semiótico y estético. La relación con el texto filmico no se resuelve sólo en las vinculaciones de gran envergadura (como las de juzgar o criticar el filme). No se refiere sólo al juicio final que podría erigir el espectador sobre lo visto, sino que involucra incluso la formación misma de la imagen. Ver el cine comprendiéndolo, involucra el conocimiento y la acción de capacidades de diverso estatuto por parte del intérprete con las cuales no sólo descifra los códigos en que el texto está constituido, sino que interviene en su conformación. El filme se constituye [...] en la expectación, en la fruición estética y semiótica, se resuelve entonces en un acto. De forma esquemática, el acto filmico implica un *texto* y una *competencia filmica* por parte del intérprete⁴⁹.

Desarrolla la *competencia filmica* como un conjunto de capacidades con las que contamos los fruidores del cine: capacidad pragmático-recepcional, capacidad de reconocimiento del medio cinematográfico, capacidad de reconocimiento de clases textuales, capacidad textual y capacidad axiológica; y respecto al texto, ingresa a través de la cuestión del espectador implícito en el propio *film* –recuperada no de los planteamientos de Francesco Casetti o Gianfranco Bettetini, sino de la estética de la recepción y de la semiótica literaria–. El libro concluye con la reunión de lo social con la experiencia estética del ver el cine. El intérprete, plantea Lizarazo, pertenece a campos de recepción filmica o de fruición. Campos estructurados en semióticas, gustos, intereses de clase o gremio, identificaciones simbólicas:

[...] la competencia y la *actuación* de la recepción filmica se producen en campos recepcionales. Nunca una expectación es solipsista, nunca una interpretación, una

⁴⁹ *Ibid.*, p. 282.

apreciación, un gusto, emerge solitario. Lleva las huellas de sus orígenes sociales, anuncia y realiza apreciaciones estructuradas y estructurantes, y se produce en el seno de relaciones configuradas y móviles. Aunque prefiramos la expectación solitaria a la apreciación pública, en nuestra expectación participa el mundo simbólico que hemos incorporado (querámoslo o no)⁵⁰.

En 2020, Lizarazo escribe un trabajo que merece también especial atención: «Delirios postfotográficos: apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso sobre la postfotografía», donde realiza una importante crítica a la popular concepción de Joan Fontcuberta que supone que toda la fotografía digital de nuestro tiempo es una forma de escritura –en la que cada usuario manipularía pixel a pixel la imagen para generarla de cero–⁵¹. Lizarazo muestra las inconsistencias de esta idea ya que, entre otras cosas, el uso social mayoritario de la fotografía digital es la captura y, en ciertas condiciones, su retoque en programas y aplicaciones para diversos usos. Fontcuberta confunde el código técnico matriz de la fotografía con el código cultural de su uso. Lizarazo refuta también otra de las tesis de Fontcuberta, según la cual la postfotografía rompe las relaciones entre imagen y memoria, validando solo un orden instantáneo –algo que también aparece en José Luis Brea⁵²–. Fontcuberta sintetiza y simboliza tal tesis en la imagen de los replicantes de *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), quienes cargan fotos de familia para recordar antepasados que no tuvieron, y así tener, mediante la fotografía, una ilusión de lo que no fue. Lizarazo responde:

Si los replicantes requieren de fotografías para construir a partir de ellas una ficción de pasado, un artificio que les permita sustentar una experiencia de sí, aunque no haya acaecido en el tiempo; lo que allí se indica no son sólo las conexiones posibles entre la imagen y la ilusión de tiempo, sino también, y quizás con igual

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 321-322.

⁵¹ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015.

⁵² Véase José Luis Brea, «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia», en *Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, núm. 5, enero de 2000.

o más fuerza, la necesidad de recuerdo fincada en las imágenes. La necesidad de recuerdo imaginal para la sustentación del sujeto. Dos asuntos resaltan entonces aquí frente a dicha pretensión: que la relación de la memoria con la fotografía no puede simplemente descartarse, no obstante, la circunstancia del replicante; y que la imagen fotográfica no se agota sólo en la experiencia del replicante⁵³.

Con ello, Lizarazo restablece las relaciones entre memoria y fotografía y las relaciones entre imaginación y memoria. Ambas, sintomáticamente, habían sido sancionadas y expulsadas en el trabajo de Fontcuberta, aunque la crítica celebratoria del catalán no haya advertido sus implicaciones y fallas⁵⁴.

⁵³ Diego Lizarazo, «Delirios postfotográficos: apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso sobre la postfotografía», en Diego Lizarazo Arias, Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro (coords.), *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato, 2020, p. 62.

⁵⁴ Los aportes de Lizarazo desbordan el horizonte de la imagen. Por ejemplo, su ensayo sobre Kafka confronta la ya clásica interpretación de Deleuze y Guattari sobre el escritor checo, mostrando la potencia minadora de una literatura que pone en jaque todos los sueños de arrogancia y autoperpetuación de la modernidad (véase Diego Lizarazo, «Los signos oscuros de Kafka», en Diego Lizarazo Arias y Alberto Sánchez Martínez (eds.), *Kafka, las escenas de lo humano*, México, Siglo XXI, 2018, pp. 19-44); igualmente, ofrece interesantes aportaciones en torno a Walter Benjamin (véase Diego Lizarazo, «Estética y violencia en la *politización del arte* de Walter Benjamin», en *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Benjamin y las encrucijadas de la violencia / Dibujar a McLuhan*, núm. especial, diciembre de 2012, pp. 141-202), Ludwig Wittgenstein o Gianni Vattimo (véase Ambra Polidory y Ricardo Mier (eds.), *nicht für immer! ¡no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco/Gedisa, 2017, pp. 1493-1501 y 1453-1460). En un ensayo reciente reflexiona sobre la capacidad de la política contemporánea de generar una maleabilidad en el contrato social, que implica cubrir y descubrir poblaciones enteras según las necesidades del poder –asunto que sincroniza con el planteamiento de Giorgio Agamben sobre la politización/despolitización del *homo sacer*–, con lo cual propone una crítica al poder soberano que no renuncia, como ocurre en Agamben, a las posibilidades de aspiración racional del contrato social de la cultura moderna (véase Diego Lizarazo y Yois Paniagua, «La sociedad atroz. Violencia y pacto

FASE ESTÉTICA DE LOS ESTUDIOS DE LA MIRADA

En una serie de conferencias impartidas en los últimos cinco años, y en varios artículos que pueden rastrearse desde el 2013, pero especialmente en su importante ensayo *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno* (2022), encontramos una línea nueva: el problema de lo visual se organiza en torno a la cuestión de las formas en que vemos, con el concepto de *la mirada*, elaborado principalmente como *mirada matriz*. Con ello trasciende el enfoque hermenéutico hacia una discusión estética en la que se encuentran la sensibilidad, lo político y las técnicas de la visión. No nos parece que Lizarazo deprecie con esto a la hermenéutica, más bien creemos que tiene que ver con hacer un énfasis mayor de las relaciones entre el poder y la mirada para gobernar nuestras visiones de la realidad, o para revelarnos ante ellas. Lizarazo busca clarificar la manera en que se relacionan el poder y la técnica en la definición de la sensibilidad y las posibilidades históricas del ver. Entiende la mirada como el proceso anterior y condicionante de las formas concretas en que se gestiona lo visual. La mirada no es el acto concreto de ver, sino el esquema histórico-social que condiciona tales actos: *mirada* refiere entonces al marco social amplio, de carácter histórico, en el que se organiza lo visible, el cual define los criterios y los parámetros de lo que puede verse y de la manera en que se ve.

La mirada es de esta manera una matriz cultural y social, definida históricamente, pero también definitoria de la historia, en la que se construyen los objetos, las relaciones y las diferencias de valor entre tales objetos a la luz de su posibilidad de ser vistos y de ser invisibles. Es una matriz porque no sólo es un horizonte o un campo de delimitación y encuadramiento, es, especialmente, un *sistema de generación*: la mirada engendra formas de ver⁵⁵.

social», en Diego Lizarazo, José Alberto Sánchez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2018, pp. 17-52).

⁵⁵ Diego Lizarazo, «La hermenéutica en la disyuntiva del pensamiento contemporáneo».

Antecedente: el acto de mirar

El acto de mirar es un complejo entramado de interacciones históricas, culturales, sociales y estéticas que influyen en el que mira y produce una imagen; este elige qué mirar y qué no, desde qué ángulo, de qué manera lo va a representar formalmente hablando, de qué da cuenta en la imagen (lo visible) y qué está suprimiendo (lo invisible). Así lo expresa nuestro autor en su libro *Iconos, figuraciones, sueños* (2004):

[la mirada] se construye históricamente y las formas de ver son prácticas sociales [...]. Si algo es semejante entre objeto e imagen, será el resultado de la selección cultural de elementos fijados en signos icónicos y no una especie de generación espontánea de semejanzas naturales [...]. La semejanza es producida culturalmente y aprendemos a establecerla en el contexto de una educación social en la que adquirimos las claves de correlación entre códigos visuales de reconocimiento de los objetos y formas de representación gráfica⁵⁶.

De ahí que la imagen se constituya en un «texto icónico» que expresa haciendo uso de ciertos códigos y cuya expresión visual es interpretada según las competencias del intérprete en el acto de observar. Lizarazo usa la perspectiva de Mukarovsky por su labor conciliadora entre semiótica, estética y filosofía del arte, presentando la articulación entre la obra y su intérprete, la conexión entre la obra y sus horizontes sociohistóricos: del que emerge (en donde algo es mirado y registrado o reproducido por las configuraciones que influyen en el que mira); en el que circula y es distribuido; y en el que es interpretado (por el actante que mira e interpreta con las configuraciones que influyen en el que mira, y sus capacidades interpretativas).

Así, es posible hallar el antecedente de la estética de la mirada de Lizarazo en estos planteamientos y, en particular, en el desarrollo que realiza, también en *La fruición filmica*, respecto al «acto icónico» (donde se encuentran la mirada del observador y el texto visual) que progresivamente se va convirtiendo en un *acto de ver* (donde se encuentran las miradas de quien produce la imagen y de quien la ve).

⁵⁶ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

La mirada como cuerpo, otredad y tiempo

En su artículo «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento» (2013)⁵⁷ explica que el perspectivismo inaugurado en el Renacimiento definió la manera en que la primera modernidad organizó el campo de lo visible. Pero, a diferencia de lo que piensa el célebre historiador del arte Erwin Panofsky⁵⁸, Lizarazo plantea que dicha perspectiva no está fundada en una concepción racionalista matemática del espacio (Giordano Bruno), sino en las categorías del humanismo renacentista que logran sobreponerse a los criterios de la Edad Media. Para Lizarazo, la mirada renacentista, antes que elaborada con criterios ilustrados, se formula bajo los principios de la autonomía del sujeto –frente a la heteronomía de otros seres– y la transparencia. La mirada renacentista experimentará una nueva forma al configurarse en el contexto ilustrado de la modernidad y luego en el mundo industrial y mediático.

En «Poética de lo invisible» (2016)⁵⁹ elabora con mayor profundidad la noción de *mirada*, a propósito de su análisis de la obra del fotógrafo ciego Evgen Bavčar. La mirada es una matriz de formas de comprensión y de alcances de lo visible; no es su captación óptica, es aquello que constituye su marco. Lo visible está definido por algo invisible. Por esta razón, clarifica Lizarazo, el fotógrafo ciego *tiene mirada aunque no vea*⁶⁰. Ello muestra que la mirada es más amplia que lo visible; que nuestro ver está sometido a los límites que marca la mirada en que habitamos, pero también que quizá podemos redefinir sus términos. Tres trabajos más desarrollan otros aspectos importantes de la estética de la mirada: sus relaciones con el tiempo, la otredad y el cuerpo.

⁵⁷ Diego Lizarazo, «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento», en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 24, núm. 39, junio de 2013, pp. 13-38.

⁵⁸ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.

⁵⁹ Diego Lizarazo, «Poética de lo invisible», en *Reflexiones marginales*. Dossier #34. Estética de la mirada, 31 de julio de 2016. [<https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/poetica-de-lo-invisible/>].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

«Memoria y mirada» (2015)⁶¹ aborda las relaciones entre mirada y tiempo, reconociendo tanto que la mirada es el resultado del hacer del tiempo como que el tiempo es reconocido en una mirada que le otorga una imagen. El objeto de análisis de este ensayo es el conflicto de miradas entre tres perspectivas del pasado sobre el genocidio del pueblo armenio perpetrado por el imperio turco-otomano a comienzos del siglo XX, a propósito del filme *Ararat* (2002) del realizador egipcio-canadiense Atom Egoyan⁶².

En «Señales de una epistemología de la luz» (2018)⁶³, Lizarazo aborda la obra de los fotógrafos Musuk Nolte, Yael Martínez y Karina Juárez. El concepto desarrollado es el de la imposibilidad de la mirada propia sin la mirada del otro. Ante los recurrentes conflictos de la mirada, el artículo muestra que solo vemos por la relación y las aportaciones de la mirada de los otros: la mirada indígena de los pueblos amazónicos del Alto Perú o la mirada herida de los deudos de los desaparecidos en México a raíz de la «guerra contra el narcotráfico».

En «Una mirada que interpela al cuerpo» (2017)⁶⁴, con respecto a la obra del pintor irlandés Francis Bacon, el autor esclarece la relación mirada-cuerpo en «las tensiones entre su singularidad cárnica y su necesidad de lenguaje»⁶⁵. La mirada da cuenta del cuerpo a partir de algún lenguaje de la percepción y la representación, pero en la resistencia de dicho cuerpo a la convencionalización: «la lucha con las reglas de la imagen, con las reglas del retrato, es ardua, porque el lenguaje no puede eliminarse en su totalidad [...] Por eso la visibilidad que lucha contra el fondo invisibilizante de lo visible está a contrapelo, en paralelo:

⁶¹ Diego Lizarazo, «Memoria y mirada: el sentido del tiempo en *Ararat* de Atom Egoyan», en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 28, junio de 2015, pp. 119-133.

⁶² Véase Diego Lizarazo, «La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica», en *deSignis: Lo fotográfico: entre analógico y digital*, núm. 28, enero-junio de 2018, pp. 101-124.

⁶³ Diego Lizarazo, «Señales de una epistemología de la luz», en Diego Lizarazo y Mauricio Andi6n (coords.), *Hermen6utica de la producci6n simb6lica*, Ciudad de M6xico, UAM-Unidad Xochimilco, 2018, pp. 48.

⁶⁴ Diego Lizarazo, «Una mirada que interpela el cuerpo: la mirada corp6rea de Francis Bacon», en *Versi6n. Estudios de Comunicaci6n y Pol6tica*, núm. 38, abril-octubre de 2017, pp. 47-59. [<http://version.xoc.uam.mx/>].

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

nombrando y no, usando el lenguaje y retirándose»⁶⁶. El trabajo muestra que la pintura de Bacon esclarece algunas de las condiciones del cuerpo histórico construido por la modernidad:

[...] el cuerpo que se desfigura, que ha perdido su unidad [...] que ya no tiene matriz, como la tenía en Miguel Ángel, en Bernini; incluso como la que deviene en el cine o la televisión; ese cuerpo sin matriz no es la excepción, no es la desfiguración del pariente enfermo o que muere como sugiere Kundera [...] en Bacon es una condición del cuerpo moderno. La dubitación de los límites del ser es la sinestesia de la pérdida de su unidad, y el impacto de sus transfiguraciones⁶⁷.

La estética de la mirada no está centrada solo en problemas del arte, rebasa la visualidad para pensar la forma en que una sociedad organiza y jerarquiza la experiencia vital y las posibilidades de imaginar y pensar de otra manera:

Quizás desde esa lóbrega mirada [...] [aparece] una vía para repensar la posibilidad del juego entre el vacío y el sentido, ya no en el refugio de una simbólica celeste, al estilo de Corbin o el Círculo de Eranos, sino desde la insistencia de una mirada que encara esta condición interminable, y en ella, insiste, en divisar la posibilidad de la existencia⁶⁸.

En estos términos, podríamos señalar que la estética de la mirada no solo habla de la manera en que el poder y la técnica coartan la mirada, sino también, de la manera en que la sensibilidad –dado que la mirada no responde solo al pragmatismo utilitario o al racionalismo del conocimiento– muestra las posibilidades creativas que hay en ella, y su capacidad de crear sentido. La mirada también da cuenta de aquella fuerza social que pugna por transformar las referencias y valores de nuestra visualidad. Este sentido puede rastrearse claramente en un artículo del 2017, que encontrará su complemento y realización en el ensayo del 2021 sobre la fotografía y la *fuerza de retorno* –publicado en 2022–.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 34-35.

La estética de retorno

«El eterno retorno de la violencia en el arte» (2017)⁶⁹ trata de la relación de amistad creativa entre Herman Wallace y Jackie Sumell. El primero, preso de por vida de la Penitenciaría del Estado de Luisiana en Estados Unidos, la segunda, una artista de Nueva York, que inició correspondencia con quien perteneciera a las Panteras Negras a comienzos de los años setenta, y por cuya causa fuera encarcelado. El activista negro estuvo treinta años encerrado en confinamiento solitario en una celda de menos de seis metros cuadrados. Sumell, plantea Lizarazo, recibe la mirada de Herman y construye el proyecto arquitectónico de la casa soñada por una persona en esas condiciones. La imaginación y la creación poéticas como formas de sobreponerse a la condición inhumana. El análisis muestra la forma en que es posible tal transferencia y la fuerza con que el individuo se sobrepone a tan terribles condiciones de opresión.

Estos interesantes planteamientos respecto a la capacidad estética para dar lugar a una reparación existencial es lo esencial del concepto *estética de retorno* propuesto por Lizarazo. Una estética que se inserta en el campo de la sensibilidad y sus experiencias en la cultura, que contribuye a realizar tanto un acto de justicia en el tiempo como un acto de re-creación, donde los deudos, los cercanos, los pertenecientes a las víctimas de poderes atroces experimentan un regreso creador de lo expulsado. De inmediato, tenemos que plantear que esto no significa que la estética de retorno o la estética de la mirada solo se refiera a los casos de obras y experiencias estéticas que hablan exclusivamente de la violencia o de la negación histórica. Es una de sus dimensiones, pero es un concepto con mucha mayor fuerza y alcance el que Lizarazo está proponiendo. En nuestra opinión, el concepto permite comprender que la cuestión estética siempre involucra otras dimensiones además de la política –como hoy se ve–, dimensiones como la memoria, pero no en su estado de añoranza –solamente–, sino justamente la memoria como regreso; la memoria como actualidad, en la que la fotografía recupera la sustancia de lo arrebatado,

⁶⁹ Diego Lizarazo, «El eterno retorno de la violencia en el arte», en Antonio Sustaita, José Alberto Sánchez Martínez y Diego Lizarazo Arias (coords.), *Al límite: estética y ética de la violencia*, Ciudad de México, Editorial Fontamara, 2017, pp. 27-58.

de lo perdido, de lo cárnico y material. Con ello, al darle presente al pasado, es también una cuestión de reparación existencial, incluso ontológica.

Su más reciente ensayo, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno* (2022), aborda «la relación entre la fotografía y la alteridad como forma estética y política capaz de vincularse con el dolor de los otros y tomar posición y sentido frente a ello»⁷⁰, pero especialmente la capacidad de la relación entre técnica y mirada, para permitir el retorno de lo que el poder ha devastado o expulsado: «La mirada no sólo es el punto en que se reúnen la técnica y las leyes de lo simbólico, sino también el lugar en el que se articula la imaginación, el acceso a la otredad, y el cuerpo»⁷¹. Es la fuerza de alteridad la que elimina esa distancia surreal, social y temporal, que Susan Sontag plantea como imposición de la propia fotografía⁷².

En una senda similar, Ryszard Kapuscinsky explora el bello planteamiento del padre Tischner con respecto del encuentro con el Otro:

La reflexión en torno a la alteridad lleva al padre Tischner a detenerse en la naturaleza y la esencia del encuentro entre el Yo y el Otro, el cual, como a menudo subraya, debe ser un acontecimiento importante. De manera que hay que prepararse, pues debe ser lo contrario a nuestro habitual comportamiento de cruzarnos, indiferentes, en medio de la multitud. El encuentro es una experiencia –que puede llegar a ser muy profunda– digna de ser recordada [...] ¿En qué radica, sin embargo, la esencia del encuentro? En el diálogo [...] cuya finalidad [...] no es otra que la comprensión mutua, la cual, a su vez, lleva a un acercamiento mutuo...⁷³.

⁷⁰ Diego Lizarazo, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022, p. 2.

⁷¹ *Ibid.*, p. 116.

⁷² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 68.

⁷³ Ryszard Kapuscinski, *Encuentro con el Otro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007. En este ensayo el autor explora las posibilidades histórico-antropológicas y sociales ante el encuentro con el otro, que básicamente se resumen en tres: pelear (conquista/guerra), aislarse/protegerse (murallas) o entablar un diálogo.

Para Lizarazo, dicho diálogo se lleva a cabo mediante las miradas. La mirada del fotógrafo que, desvinculado de la mirada matriz, es capaz de observar el dolor del otro, sin ajustarse a las posibilidades impuestas en las que se organiza lo visible y lo omisible, y la mirada de quienes observan la fotografía.

En el caso de la fotografía, el *quid* es la manera en que «la fotografía elabora la tensión entre una técnica que captura la singularidad de una existencia y un lenguaje que busca convencionalizarla para hacerla comunicable. La tensión entre la concreción existencial del tiempo, y el encuadramiento del lenguaje»⁷⁴. Es decir, la fotografía como tiempo capta un trozo de realidad que por sí mismo aparece en la imagen y que es, digamos, pura existencia.

La fotografía como gramática convencionaliza lo que se denota para hacerlo comunicable. Entonces, lo que Lizarazo propone es algo muy importante: los dispositivos tecnológicos de la imagen pueden captar partes de lo real que el lenguaje –dominado especialmente por los medios y las industrias– no logra dominar. Esa porción, que no es gramática, es existencia que puede hablarnos si nosotros estamos en el lugar de mirada adecuado. Es decir, si no estamos atrapados por la mirada matriz:

Propongo el concepto de mirada matriz para dar cuenta de la organización histórica y social de la mirada, en tanto responde a esquemas y modelos generativos de visibilidad e invisibilidad, de estructuración de jerarquías, de definición de ontologías y de sus valoraciones. La mirada matriz como encuadramiento, reticulación y modalización de las formas de ver. La mirada concreta, del fotógrafo o de su espectador, convertida por la mirada matriz en una suerte de máquina de sustancialización y reticulación. La mirada está allí capturada, y a la vez opera como captura (como una red de caza o pesca). Pero la mirada puede abrirse a su desfonde permanente, a su desencuadramiento, a su desmarcamiento continuo. Puede apuntar a su posibilidad estética de liberación y desustancialización sin fin. En ello se juega lo que llamo una estética de retorno⁷⁵.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 3.

En ese magnífico ensayo, Lizarazo desarrolla la tensión, la lucha entre la mirada matriz y las miradas de liberación estética a partir del trabajo de algunas fotografías y fotógrafos latinoamericanos. Esas miradas de liberación son una fuerza de retorno. Uno de los más hermosos conceptos en su obra; esa potencia heurística que recupera, visibiliza, afirma y redignifica, que nos convoca a un compromiso con las existencias coartadas: con el cuerpo que falta, con los cuerpos que el dolor fragmenta.

Ayer, maravilla fui Llorona.
Y ahora ni sombra soy⁷⁶.

REFERENCIAS

- ANDIÓN, MAURICIO, «El sentido de la educación en la era digital», en Diego Lizarazo, Mauricio Andión y Eduardo Andión (coords.), *Horizontes digitales: Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración sociodigital contemporánea*, México, Gedisa / UAM, 2021.
- BREA, JOSÉ LUIS, «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia», en *Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, núm. 5, enero de 2000.
- CAMPBELL, JOSEPH, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 2008.
- FONTCUBERTA, JOAN, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015.

⁷⁶ Fragmento de «Llorona», canción popular mexicana originaria del istmo de Tehuantepec, Oaxaca, e interpretada por Lila Downs. Retomada en Diego Lizarazo, conferencia virtual: «Estética del retorno: fotografía del cuerpo que falta», Instituto de Estética UC, 2021. [[https://www.youtube.com/watch?v=\]wUSG2dryD8](https://www.youtube.com/watch?v=]wUSG2dryD8)].

- LIZARAZO, DIEGO, «Imagen sagrada: sendas de interpretación», en *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, vol. 5, núm. 12, abril de 2002, pp. .
- , *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.
- , *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Televisión Educativa, 2006.
- , *La dislocación del sentido. Percepción e imaginación docente ante la tele*, México, Secretaría de Educación Pública, 2007.
- , «El dolor de la luz. Una ética de la realidad», en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.
- , «¿Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela», en Mauricio Andión, Elsie McPhail y Patricia Ortega (eds.), *Comunicación y educación: enfoques desde la alternatividad*, México, UAM-Unidad Xochimilco / Miguel Ángel Porrúa, 2010, pp. 167-195.
- , «Estética y violencia en la politización del arte de Walter Benjamin», en *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Benjamin y las encrucijadas de la violencia / Dibujar a McLuhan*, núm. especial, diciembre de 2012, pp. 141-202.
- , «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento», en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, vol. 24, núm. 39, junio de 2013, pp. 13-38.
- , «Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan», en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 28, junio de 2015, pp. 119-133.
- , «Poética de lo invisible», en *Reflexiones marginales*. Dossier # 34. Estética de la mirada, 31 de julio de 2016. [<https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/poetica-de-lo-invisible/>].

- _____, «El eterno retorno de la violencia en el arte», en Antonio Sustaita, José Alberto Sánchez Martínez y Diego Lizarazo Arias (coords.), *Al límite: estética y ética de la violencia*, México, Editorial Fontamara, 2017, pp. 27-58.
- _____, «Gianni Vattimo», en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2017, pp. 1453-1460.
- _____, «Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889-Cambridge, Reino Unido, 1951. Nacionalizado inglés). Wittgenstein y la crítica radical del lenguaje», en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa, 2017, pp. 1493-1501.
- _____, «Una mirada que interpela el cuerpo: la mirada corpórea de Francis Bacon», en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre de 2017, pp. 47-59. [<http://version.xoc.uam.mx/>].
- _____, «Los signos oscuros de Kafka», en Diego Lizarazo Arias y Alberto Sánchez Martínez (eds.), *Kafka, las escenas de lo humano*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2018, pp. 19-44.
- _____, «Señales de una epistemología de la luz», en Diego Lizarazo y Mauricio Andiñ (coords.), *Hermenéutica de la producción simbólica*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco, 2018, pp. 48-8.
- _____, «La fotografía como existencia: Apropriación y reinterpretación fotográfica», en *deSignis: Lo fotográfico: entre analógico y digital*, núm. 28, enero-junio de 2018, pp. 101-124.
- _____, «Delirios postfotográficos: apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso sobre la postfotografía», en Diego Lizarazo Arias, Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro (coords.), *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato, 2020, pp. 36-75.
- _____, «La hermenéutica en la disyuntiva del pensamiento contemporáneo», conferencia dictada en la Universidad Pedagógica Nacional, México, diciembre de 2020.

- _____, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022.
- _____, *Musuk Nolte: El otro nos mira*, Ciudad de México, Myl Arte Contemporáneo. [<http://www.musuknolte.com/el-otro-nos-mira>].
- LIZARAZO, DIEGO Y MAURICIO ANDIÓN (COORDS.), *Símbolos digitales. Representaciones de las TIC en la comunidad escolar*, Siglo XXI/UAM, 2013.
- LIZARAZO, DIEGO Y YOIS PANIAGUA, *La ansiedad cibernética: docentes y TIC en la escuela secundaria*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2013.
- _____, «La sociedad atroz. Violencia y pacto social», en Diego Lizarazo, José Alberto Sánchez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco/Gedisa, 2018, pp. 17-52.
- MADRIGAL ÁLVAREZ UGENA, SUNYA ITZIA, «Conceptualizaciones de lo filmico», 2011. [https://www.academia.edu/20363274/Coceptualizaciones_de_lo_f%C3%ADlmico].
- MALINOWSKI, BRONISLAW, *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Altaya, 1994.
- PANOFSKY, ERWIN, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.
- PEREDA, CARLOS, «Diego Lizarazo y la cultura de la imagen», en *La filosofía en México en el siglo XX: apuntes de un participante*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 246-251.
- SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

Filmografía

- EGOYAN, ATOM, *Ararat*, Canadá, 2002.
- SCOTT, RIDLEY, *Blade Runner*, Estados Unidos, 1982.

LAS POLÍTICAS DE LA INTERPRETACIÓN: PAUTAS PARA ABORDAR LA RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA, POLÍTICA Y COMUNICACIÓN

ALINA PEÑA IGUARÁN

*¡Cómo se le pudo ocurrir a alguien
que las personas pueden comunicarse
entre ellas mediante cartas!*

*En una persona que está lejos uno puede pensar,
y a una persona que está cerca uno puede agarrarla –
todo lo demás va más allá de la capacidad humana.*

*[...] La humanidad percibe esto y lucha contra ello
y para eliminar lo más posible el elemento fantasmal
entre las personas y crear una comunicación natural,
la paz de las almas,*

*se ha inventado el ferrocarril,
el automóvil, el aeroplano.*

Franz Kafka, *Cartas a Milena*.

El presente ensayo es más bien una glosa sobre dos textos de Diego Lizarazo: «El poder de la interpretación» y «Los signos oscuros de Kafka», ambos publicados en 2018.¹ La glosa supone un ejercicio de apropiación de un texto a partir de anotaciones, comentarios que se escriben al margen de la

¹ Diego Lizarazo, «El poder de la interpretación», en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, vol. XV, núm. 29, julio-diciembre de 2018, pp. 193-201, y «Los signos oscuros de Kafka», en Diego Lizarazo y J. A. Sánchez Martínez (eds.), *Kafka: las escenas de lo humano*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2018, pp. 19-44.

página ya escrita, entre los renglones, interviniendo el texto con subrayados, circulando palabras. El diccionario define la glosa como la explicación de *una palabra oscura*. La explicación supone la acción de desplegar, desenvolver para hacer visible algo. En este sentido, propongo este ejercicio de escritura también como una forma de poner en juego las ideas que devienen de la escritura de un próximo para crear otra escritura; inscribir una palabra cómplice que surge de la lectura atenta. La glosa como una oportunidad de diálogo y variaciones; una suerte de interpretación y, por lo tanto, de apropiación activa.

Lizarazo pone en la misma mesa a los estudios de comunicación con la estética y la política. Con ello articula posibilidades que detonan el trabajo con los textos literarios desde una dimensión sociocultural, es decir, problematizando las disputas sociales del sentido y las relaciones de poder enmarcadas en historicidades situadas. Con esto me refiero a que el campo de la comunicación como disciplina y los trabajos de análisis literario se van a encontrar en una ruta de indagación que vincula en un eje teórico y analítico tres herramientas epistemológicas claves: estética, política e interpretación.

Para los propósitos de esta escritura sirve, primero, pensar el lenguaje no solo como práctica y rastro de la existencia, sino como terreno de la interacción social que está configurada por una gramática de sentido, un orden para entablar una suerte de plataforma hacia la sociabilidad. El lenguaje se produce dentro de marcos interpretativos que hacen reconocible la vida, y con esto vale afirmar que no es posible comunicarnos fuera de esos marcos. Podemos hacerlo desde el cuestionamiento, la aceptación, o la resistencia, pero siempre orbitamos en ellos, en el mejor de los casos, con una relación de extrañeza que permite un distanciamiento crítico.

El lenguaje, en cierta medida, tiene una función utilitaria, como una herramienta por medio de la cual nuestras relaciones, roles y configuraciones son dadas, transmitidas, consolidadas. Transmite un mensaje. Sin embargo, la comunicación es un acto fundamentalmente dialógico y temporal que genera un excedente de sentido. Una metáfora, por ejemplo, se fuga de la concepción del lenguaje «objetivo», en cuanto relación mediata con el objeto al que hace referencia, y permite otras significaciones siempre en movimiento.

Pero más aún, esa condición dialógica del lenguaje se inscribe forzosamente en el interior del conflicto social, de los bagajes históricos que han sedimentado jerarquías, modos de mirar, desigualdades sociales que han

invisibilizado cuerpos o historias y han supuesto la predominancia de ciertas formas de nombrar, pensar y decir lo posible sobre la vida. Por lo anterior, el lenguaje no solo nombra en su sentido más referencial al objeto, sino que construye un mundo simbólico que hace aprehensible de alguna manera la existencia. Pero la construcción de «un mundo» está bajo disputa. No puede ser de otra manera, porque es en la disputa donde se legitima una gramática dominante. A partir de esta complejidad, Lizarazo aborda el problema de la interpretación y el modo de trabajo con la literatura. Aquí, es pertinente identificar el puente entre el régimen de lo sensible, las prácticas comunicativas y la práctica literaria como una apuesta estética anclada a su situacionalidad.

En «El poder de la interpretación», Lizarazo distingue primero dos posturas frente a la interpretación. La primera es aquella que sostiene que el significado se extrae directamente del texto como si hubiera una relación inmanente entre este y su sentido. Esta postura, generada por los trabajos del estructuralismo francés, excluye la dimensión histórica, el lugar de producción y enunciación, y las variantes de la recepción de los textos. La segunda postura se inclina por la proliferación del sentido en un devenir infinito y completamente abierto. Ninguna de estas dos se hace cargo de la tensión que a Lizarazo le interesa: una vía en doble sentido que sostenga al mismo tiempo los marcos históricos de donde se arraiga la interpretación, es decir, construcciones objetivas, situadas, dominantes, y, por el otro lado, la creación de significados que exceden la textualidad de la literatura.

La significación está ligada a su tiempo y a los tiempos que se cruzan en diferentes momentos, como sostiene el autor al recordar que todo sentido es témpico. Esto supone que la significación está sujeta a cambios, resistencias, imposiciones, contextos específicos, procesos sociales. Lo cual no implica una suerte de relativismo absoluto donde la significación está a merced de un voluntarismo desatado, ni que, por el contrario, sea inmutable, anclada a tradiciones de un momento anterior. Continuando esta línea, los procesos de interpretación son una manera de abordar al texto, pero tal vez, y más interesante aún, de mirar lo que hay entre el texto y esas prácticas de recuperación e interpretación, pues en alguna medida los modos de recepción hablan más de un «nosotros» que se implica con el objeto literario que del objeto literario por sí mismo.

Hay, sin embargo, una tercera posición: la moderada, que identifica en la obra literaria la apertura a lo indeterminado porque la escritura nunca satura

por completo sus definiciones y en ello interviene la participación del lector, siendo esto la base de la experiencia estética. Lizarazo recupera la formulación de Wolfgang Iser al plantear que: «La lectura es un acto de gestación de significado, en ella convergen dos polos: el artístico, consistente en el texto creado por un autor; y el polo estético, consistente en la concreción realizada por el lector. La obra no es ninguno de los polos sino la oscilación entre ellos»².

Ahora, vale la pena preguntar cómo se producen esos significados y, más todavía, cómo abordar en términos analíticos esa experiencia estética. Es aquí en donde se hace relevante plantear la dimensión política e histórica de la interpretación como acto estético.

Antes de pasar a dos nociones que me parecen muy potentes en el trabajo del autor –me refiero al poder de la interpretación–, quisiera traer a cuenta el aporte de Jaques Rancière para incorporar a la reflexión la relación entre estética y política. En su texto *Política de la literatura* (2011), el filósofo francés precisa que la actividad política radica en el conflicto que supone distinguir entre la palabra y el grito, es decir, consiste en el trazo de la frontera de lo sensible y la significación de ello. En otras palabras: «Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, conforman lo que llamo el reparto de lo sensible»³. A cada cuerpo le corresponde un espacio y un tiempo, a cada identidad, un modo de visibilidad y reconocimiento. Esto supone una gramática de sentido social que configura los terrenos simbólicos a disputar. Por ello, para Rancière:

La expresión política de la literatura implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes⁴.

² Diego Lizarazo, «El poder de la interpretación», p. 196.

³ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros el Zorzal, 2011, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

La politización de los signos tendrá que ver justamente con la turbación del sentido dominante que se genere entre la obra literaria y las posibilidades de interpretación. En esta disputa se juega *el poder de la interpretación* y para rastrearla hay que acudir a la historia de esos terrenos sociales en los que la discusión de lo político se anima. Lizarazo advierte que toda interpretación es política, y esto lo podemos entender a partir del reparto de lo sensible como lo sostiene Rancière, es decir, la gestión no solo de lo que es decible, pensable y mirable, sino los marcos de reconocimiento de ello. Lo político de la literatura tendría que ver con aquello minoritario, que Nelly Richard explica como el gesto que, desde los bordes, atenta el entramado monolítico del quehacer literario, generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido⁵.

Lizarazo cierra el texto enunciando cuatro escenarios donde el campo de la comunicación pone al centro el problema de la interpretación: el problema de las mediaciones, los debates que señalan los estudios poscoloniales, la crisis epistemológica del discurso científico y la racionalidad moderna en cuanto a su promesa civilizatoria, y la ruptura con el canon del arte moderno y los regímenes estéticos de las bellas artes. Estos cuatro escenarios se relacionan entre sí, aunque correspondan a órdenes diversos. Poner en jaque las apuestas civilizatorias supone develar los entramados que sostienen el poder de la interpretación de lo dado. Las mediaciones son esas prácticas de apropiación y configuración, perturbaciones de sentido que se realizan desde un aquí que puede ser politizado desde la disputa por lo sensible. Me resulta provocador e interesante pensar el trabajo literario, como cualquier práctica artística, en clave de ejercicio de mediación, siendo ya una labor de interpretación de una red de discursos que configuran nuestra realidad. Pensada así la literatura, es posible decir que no se define solamente por el género y las reglas del campo, que sin duda la condicionan, legitiman y validan. La literatura también puede ser razonada no como un reflejo de la realidad, pues no transporta un referente inmediato que podamos constatar, no plasma lo que hay en un afuera, sino que interviene, devela los entramados sógnicos que configuran la vida social para contravenirlos, cuestionarlos, interrumpirlos, implosionarlos trayendo al terreno de la mediación otras maneras de estar en el mundo.

⁵ Nelly Richard, 1993, p. 133.

La producción artística literaria ya es un primer trabajo de interpretación que se concreta en el texto. Un texto está en conversación con otros textos, surge con o a pesar de ellos. Podríamos decir que en el texto ya hay un juego ante el tiempo. El terreno de la recepción es donde se articula y construye el proceso de interpretación del lector. Y es en esta suerte de interacciones de primer y segundo orden donde la pregunta por la estética, desde mi punto de vista, se hace relevante.

También en el año 2018, Lizarazo, casi a manera de díptico con el texto que hemos comentado ya, produce un ensayo maravilloso por su riqueza en imágenes y densidad reflexiva. Se trata de «Los signos oscuros de Kafka», que forma parte del libro *Kafka: las escenas de lo humano*, que, como su nombre lo indica, trata sobre la obra del autor checo Franz Kafka (1883-1924). En este texto, Lizarazo, como veremos más adelante, problematiza las preguntas que ha venido trazando como ejes para pensar en los límites de la interpretación, su relación con la política y la dimensión estética del lenguaje.

Como cada lectura es un encuentro dialógico con otras lecturas, o con aquellas con las que estamos en convivencia, en este caso, el texto de Lizarazo cohabita en mi experiencia lectora con *¿A quién le pertenece Kafka?*, de Judith Butler, publicado por la editorial chilena Palinodia en 2014. Se trata de una antología de cuatro ensayos en los que la filósofa comenta el trabajo de Kafka, Primo Levi, Walter Benjamin y Simone de Beauvoir a propósito de la pregunta por la literatura, la política y la vida. En *¿A quién le pertenece Kafka?*, Butler, de otra manera, piensa en las estrategias de la interpretación con el objetivo de generar una estrategia de apropiación para fines de una política nacional. Butler explora cómo es que Kafka llegó a convertirse en una mercancía, en una suerte de «activo» para el pueblo judío. Hay una distancia entre los deseos del escritor, sus posiciones críticas frente al sionismo y lo que ha pasado con la recepción de su obra. El itinerario de esto comienza, tal vez, cuando Kafka le deja a Max Brod toda su obra para que la quemara una vez que él haya muerto. Brod no atiende a la solicitud. El ensayo de Butler devela las muchas tensiones que tienen lugar si se abre una conversación entre interpretación (apropiaciones) de Kafka, su obra (no solo novelas, sino diarios, cartas, apuntes, ensayos, parábolas) y su vida con relación a una suerte de *judaicidad* estable, rentable, identitaria, capitalizable para el «estado israelí en sus actuales luchas en muchos frentes contra

la deslegitimación cultural»⁶. Lo que la filósofa hace es problematizar estas tensiones basada en lo que identifica como una *poética de la no-llegada* en tres dimensiones: la geográfica o de una tierra prometida; la construcción de una esencia común en términos de identidad judía y los mandatos de un deber ser social, y la del lenguaje en tanto construcción completa de sentido.

Kafka contrasta con un sionismo que construye una Palestina como esperanza del lugar propio. Plantea, desde sus tomas de posición, la imposibilidad del lugar como destino, como meta salvadora de una peripecia. Para Butler, esto supone un viaje infinito, que se manifiesta también en la fuga del autor al asumirse excluido de cualquier comunidad espiritual por su judaísmo no-sionista, por no ser practicante, ni asumir en Palestina una tierra que concreta las promesas de los libros sagrados; Palestina no es un lugar al final del camino donde descansar. La autora del ensayo traza el camino de lo no apropiado –y en este sentido recupera la mirada de Gilles Deleuze respecto a la escritura desterritorializada de Kafka y que, más adelante, veremos cómo Lizarazo discute–. En la parábola «La llegada del Mesías», Kafka desarrolla esta poética de la no-llegada: «El Mesías llegará solamente cuando ya no haga falta; llegará solamente un día después de su llegada; llegará, no el último día, sino mucho después del último día»⁷. Explica que la esperada venida del redentor está fuera del calendario cronológico de la vida social, pues sucederá después del último de los días, lo mismo que Palestina, lo mismo con la posibilidad del mensaje y su destino. Esto plantea una suerte de sentido diferido, de imposibilidad de arraigo concreto. En esta medida, pareciera que la escritura de Kafka abraza el lugar de la incompletud como posición desfasada. Por ello mismo, apunta Butler, pide que sus textos sean quemados sin leerse. Pareciera que Kafka, desde la interpretación de Butler, pone en duda la llegada no solo como arribo a una promesa, sino a un sentido claro, preciso, lineal, completo, como ya decíamos. Entonces, se pregunta la autora si hay en Kafka una suerte de autosabotaje al pedir, a través de una carta, que Brod quemara su trabajo, cuando sabe que la recepción de su mensaje puede no ser escuchado; la carta misma como parte de una obra que no será leída.

⁶ Judith Butler, *¿A quién le pertenece Kafka?*, Santiago de Chile, Palinodia, 2014, p. 11.

⁷ Franz Kafka, «La llegada del Mesías», en *Catalias-Tegalarius*. [<http://castalia-tegalarius.blogspot.com/2014/01/la-llegada-del-mesias.html>].

Ahora vuelvo al epígrafe de este texto: «¡Cómo se le pudo ocurrir a alguien que las personas pueden comunicarse entre ellas mediante cartas!». ¿Cuál es, entonces, el gesto de la literatura en la materialidad de su escritura y en el trabajo político de su estética si el sentido pareciera un perpetuo desvío? Se trata del problema de la interpretación y sus usos, que siguen en una disputa constante. Pero también, quizá, tiene que ver con un momento de vitalidad, un encuentro de la vida con una experiencia ética como la describe Simon Critchley en *La demanda infinita* (2011): «La experiencia ética es más bien una actividad mediante la cual surgen nuevos objetos para un sujeto que está involucrado en el proceso de su creación [...] la experiencia ética comienza con la experiencia de una demanda a la que doy mi aprobación»⁸. ¿Cuál será la demanda frente a la que Kafka comparece y nos hace comparecer? Esta dimensión es la que me interesa explorar en el trabajo de Lizarazo a continuación.

Hacia el final de su escrito, Butler enfatiza: «La pregunta misma por la pertenencia de Kafka ya es algo escandaloso dado el hecho de que la escritura traza las vicisitudes de no pertenecer o de pertenecer demasiado»⁹. A la filósofa le molesta la captura identitaria del autor checo y, con ello, la producción de una marca cultural judía. La señala como una ironía, pues, finalmente, los escritos de Kafka se vuelven a apilar en una bodega o en un armario como icono de pertenencia nacional o, simplemente, como dinero¹⁰.

En «Los signos oscuros de Kafka», su autor atiende a una preocupación similar a la de Butler, pero desde otro abordaje. A Lizarazo le interesa develar las «tácticas» estéticas de Kafka para generar una antigramática frente al *ethos moderno*. A diferencia de Butler, quien se siente apelada a los problemas de las políticas nacionales de lo judío y las rebate con la poética de la no-llegada, Lizarazo aportará a esta discusión sosteniendo que en Kafka hay un signo de la oscuridad que turba los signos luminosos de la modernidad y esquivo una política pedagógica de programa, un argumento similar a lo que Butler descubre al subrayar la crítica que Kafka hace a la cuestión sionista como reivindicación y programa de identidad nacional.

⁸ Simon Critchley, *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2011, p. 25.

⁹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

Decía, líneas arriba, que el segundo texto de Lizarazo se puede leer como el segundo panel de un díptico donde «El poder de la interpretación» ha colocado dos ideas claves: que toda interpretación es una interpretación política, y que la interpretación como proceso de recepción está amarrado a la comunicación y al lenguaje, llevando consigo arraigos históricos. Podríamos decir, entonces, que la interpretación siempre es ante el tiempo y quizá, más aún, ante el cruce de tiempos heterogéneos y las tensiones que hay entre sí desplegadas.

De «Los signos oscuros de Kafka» podemos destacar dos ejes relevantes para colocar las líneas de exploración que se pueden desarrollar con la literatura, en este caso, la de Kafka. El primero tiene que ver con aquello que se denomina política; el segundo, con discutir el argumento que Deleuze y Félix Guattari desarrollan al acuñar el término de literatura menor y la posición desterritorializada de una lengua. Lizarazo sostiene que hay una reducción en este aporte, y de ahí plantea una política de los signos que permite ver una dimensión crítica y en resistencia, no solo contra el orden social desde la vasta y diseminada escritura kafkiana, sino también, y quizá con mayor intensidad, contra el lenguaje como tecnología que im-posibilita la construcción del sentido en términos de una representación que dé cuenta.

Lizarazo desambigua muy pronto en el ensayo lo que podemos entender por política a partir de la lectura que hacen Deleuze y Guattari en *Kafka: por una literatura menor* (1978). Se soslaya la política de sus acepciones pedagógicas, pragmáticas. La literatura, como el arte, no asegura el avance social en términos de una terapéutica que restituya el orden, ni de un proceso curativo o redentor de nuestra condición humana, como expresa Suely Rolnik hablando del arte contemporáneo. La dimensión política del arte, propone Rolnik, emerge como el ejercicio que libera la mirada de la reproducción del mapa oficial del medio, para ofrecer un campo trabajado por la vida como potencia de variación¹¹. La política del arte tampoco se refiere a una explicación de esta en términos ideológicos-partidistas, sino a la apuesta por una *escritura política* que implica la estética de la política y, a su vez, la política de la estética. Si pensamos que todo orden organiza el sentido común basado en una interpretación del mundo sensible, y con ello hay factores que catalizan una gramática

¹¹ Véase Suely Rolnik, *¿El arte cura?*, Barcelona, MACBA (Quaderns portàtils), 2006, p. 7. [<https://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-suely-rolnik>].

de lo social que naturaliza, explica, dota de significado y certidumbre a la vida, entonces en la relación entre estética y política tiene que ver con cómo es.

Con esto se habla de su vitalidad en cuanto experiencia¹². En Kafka, esta vitalidad se va a concretar como una manera de enfrentar el mundo desde una lengua marginal. Deleuze y Guattari lo expresan de esta manera:

Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono, coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal y no cabe duda de que a fuerza de sobriedad¹³.

Para continuar y poder abordar el trabajo de Lizarazo con respecto a la escritura de Kafka, es conveniente traer a cuenta unos apuntes acerca de la interpretación como un lugar de tensión entre el texto y el intérprete, que el autor desarrolla en «El signo social: el conflicto por la interpretación»¹⁴. Lizarazo puntualiza que la interpretación no se puede llevar a cabo fuera de nuestro horizonte de concepciones previas porque es a partir de ellas que podemos conocer. Sin embargo, esto no supone que cada sujeto pueda proyectar en el objeto de conocimiento una relación «dominada por la arbitrariedad»¹⁵, pues esas reformulaciones están también condicionadas por nuestro acceso al sentido del texto. Es solo con la «genuina actitud comprensiva» que podemos «salvar los errores» y, agrega más adelante, «[c]omprender un texto implica *disponerse a escuchar* lo que nos quiere decir»¹⁶. A esto se suma lo que otros han dicho del texto. La discusión entre objetivismo (el sentido está en el texto) y subjetivismo (cada una puede interpretar según su entendimiento) no se resuelve inclinándose por una u otra postura, sino en la tensión entre las dos. Esto es porque «la interpretación se

¹² Diego Lizarazo, «Los signos oscuros de Kafka», p. 20.

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México. Ediciones Era, 1978, p. 17.

¹⁴ Diego Lizarazo, «El signo social: el conflicto por la interpretación». [https://www.academia.edu/36873604/Art%C3%ADculo_el_signo_social_doc].

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

encuentra tejida entre la familiaridad y la extrañeza»¹⁷, asumiendo así una distancia inevitable: la del tiempo. La recepción no siempre es la misma que la del tiempo en la que el objeto fue producido. En el proceso de interpretación hay un ejercicio de reconstrucción que dialoga con diferentes marcos de referencialidad histórica y otras comprensiones que han entablado una conversación. En suma, se funden en lo que el autor llama «dos horizontes»: el del sujeto que busca comprender y el del objeto textual. Por ello mismo, «[c]omprender un texto es desplazarnos a un nuevo horizonte desde nuestro horizonte propio para alcanzar un estadio que supere tanto nuestro punto de partida como el lugar en el que inicialmente se encuentra el texto»¹⁸.

En esta recuperación de las pautas que Lizarazo hace de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer se plantean, entonces, tres advertencias, que subrayo como claves para el trabajo con el texto: la primera es salir de los polos entre objetivismo y subjetivismo para plantear un lugar de fricción desde el cual se produce el poder de la interpretación; la segunda es asumir la disposición del ejercicio de comprensión como un acto productivo, incluso creativo, en el que se dialoga entre diferentes horizontes de sentido para generar otro momento del conocimiento, es entonces un desplazamiento del lugar propio; y la última es dar cuenta de las disputas de sentido que han sostenido la pertinencia del objeto. Es una suerte de cruces de miradas situadas donde se pone en juego el poder de la interpretación y, con él, una «batalla semiótico-política»¹⁹ de proyectos de recontextualización.

Este ejercicio se despliega cuando Lizarazo habita en su texto la trayectoria escritural no solo de Kafka, sino de los modos como el autor ha sido creado en los términos en los que hemos explicado la interpretación. Cuando Lizarazo propone la noción de «signos oscuros», se revitaliza una escritura a contrape-
lo de *las ilusiones de la modernidad*, como las nombraba Bolívar Echeverría en 1987, y sus dispositivos: el *ethos* de un yo individualizado, acotado en una política de las identidades esencialistas, el dominio de la lógica de la razón como promesa de sentido y la construcción de un relato lineal del proceso histórico.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

Lizarazo discute la identificación que Deleuze y Guattari hacen del silbido en *La metamorfosis* (1966). Los autores lo piensan como el vaciamiento del significado del lenguaje imperial, es decir, del poder institucional, y «con ello casi el final de la lengua»²⁰. Lizarazo encuentra en el silbido una intensificación del devenir animal, como otro lugar de territorialización de la existencia que, yo añadiría, burla la gramática dominante y fuga el sentido en otras posibilidades:

El padre le acosaba implacablemente y daba silbidos como un loco. Pero Gregorio todavía no tenía mucha práctica en andar hacia atrás, andaba realmente muy despacio. Si Gregorio se hubiese podido dar la vuelta, enseguida hubiese estado en su habitación, pero tenía miedo de impacientar al padre con su lentitud al darse la vuelta, y a cada instante le amenazaba el golpe mortal del bastón en la espalda o la cabeza. Finalmente, no le quedó a Gregorio otra solución, pues advirtió con angustia que andando hacia atrás ni siquiera era capaz de mantener la dirección, y así, mirando con temor constantemente a su padre de reojo, comenzó a darse la vuelta con la mayor rapidez posible, pero, en realidad, con una gran lentitud. Quizá advirtió el padre su buena voluntad, porque no sólo no le obstaculizó en su empeño, sino que, con la punta de su bastón, le dirigía de vez en cuando, desde lejos, en su movimiento giratorio. ¡Si no hubiese sido por ese insoportable silbar del padre!²¹.

Lizarazo explica que «[e]l silbido, el aullido, en las figuras de Kafka, dice que el lenguaje humano es también animal o quizá incluso que solo es animal»²². Esto apunta directamente a una suerte de emancipación de lo real, dado que el autor pone en relación con el «Cuadrado negro sobre fondo blanco» (1915) de Kazimir Malévich. El agotamiento de una razón abre otras posibilidades de sentido: una contragramática que para Lizarazo no se encasilla en una literatura menor en cuanto a su resistencia con la lengua dominante, o en cuanto a una enunciación marginal desde la minoría política. En lugar de estas dos ideas, Lizarazo propone la noción de *derrama* para invocar un entramado de

²⁰ Diego Lizarazo, «Los signos oscuros de Kafka», p. 26.

²¹ Franz Kafka, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1966, p. 58.

²² Diego Lizarazo, «Los signos oscuros de Kafka», p. 27.

discursos, sensibilidades, marcos de interpretación, repertorios de imágenes, experiencias, movimientos que apuntan a una estética otra, una forma de lo sensible a contrapelo de la modernidad. De alguna manera, Lizarazo encuentra en esa multiplicidad de signos oscuros una suerte de constelación entre el tiempo de Kafka y nuestro tiempo. La derrota del lenguaje de la razón no es, entonces, la imposibilidad de otra producción de sentidos. Me parece importante notar que la construcción sociohistórica de los sentidos es siempre producto de su relación con lo que confrontan y nunca al margen de ellos. Es el gesto de una interrupción que entra como cuña en el *continuum* del progreso y la modernidad.

COMENTARIOS FINALES

Esta glosa busca hacer eco y resonar con los aportes de Lizarazo, en primer lugar, para incorporar las narrativas literarias dentro de este desafío que supone la construcción social de los sentidos asumiendo, de entrada, que la producción comunicativa de la literatura tiene la potencia de no ceñirse a un pragmatismo de eficiencia, inmediatez «realista» respecto a sus referentes siendo explicativa o un reflejo de la realidad en términos ilustrativos. Y, en segundo lugar, para explicar que la escritura literaria se produce dentro de un campo y desde todas las condiciones que eso supone, pero también en relación dialógica con otros discursos frente a los que comparece y con los cuales reta los modos de convocar una realidad. En este sentido, es sumamente provechoso para los estudios de la literatura con una perspectiva sociocultural asumir un eje de intelección entre política, estética y comunicación. Esto nos permite abordar con los objetos artísticos –y no solo con ellos– producciones interpretativas que desafían las capturas utilitaristas del lenguaje.

Lo anterior también es una llamada de atención y una ruta posible para los estudios que trabajan con las narrativas en el sentido de salir de los análisis que constatan, diagnostican o comprueban en los textos una verdad, como si de un duplicado del referente se tratara, sino como mediaciones del mundo, la vida, los acontecimientos para reventar el sentido que naturaliza el orden social. Si la literatura, o la experiencia estética –sea artística o no en términos formales–, no están al servicio de la pedagogía terapéutica –siguiendo

de nuevo a Rolnik– sino de la posibilidad de una demanda ética que explora otros modos de lo sensible.

REFERENCIAS

- BUTLER, JUDITH, *¿A quién le pertenece Kafka?*, Santiago de Chile, Palindia, 2014.
- CRITCHLEY, SIMON, *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2011.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI, *Kafka: por una literatura menor*, México. Ediciones Era, 1978.
- KAFKA, FRANZ, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1966.
- , «La llegada del Mesías», en *Catalias-Tegalarius*. [<http://castalia-tegalarius.blogspot.com/2014/01/la-llegada-del-mesias.html>].
- LIZARAZO, DIEGO, «El poder de la interpretación», en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, vol. XV, núm. 29, julio-diciembre de 2018, pp. 193-201.
- , «Los signos oscuros de Kafka», en Diego Lizarazo y J. A. Sánchez Martínez (eds.), *Kafka: las escenas de lo humano*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2018, pp. 19-44.
- , «El signo social: el conflicto por la interpretación». [https://www.academia.edu/36873604/Art%C3%ADculo_el_signo_social_doc].
- RANCIÈRE, JACQUES, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros el Zorzal, 2011.
- RICHARD, NELLY, *Masculino-femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993.
- ROLNIK, SUELY, *¿El arte cura?*, Barcelona, MACBA (Quaderns portàtils), 2006. [<https://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-suely-rolnik>].

UN EJERCICIO A LA INTEMPERIE: DIEGO LIZARAZO Y LA FOTOGRAFÍA

ROSSANA REGUILLO

*La fotografía es subversiva, no cuando asusta, repugna
o incluso estigmatiza, sino cuando es reflexiva.*

Roland Barthes

La fotografía de lo atroz se ha vuelto un ejercicio necesario y urgente. En una sociedad que asiste cada día a los horrores de las violencias, a la degradación del planeta con bosques y selvas arrasados sin remordimientos, a la aniquilación sistemática de poblaciones «excedentes», de comunidades que no importan; en una sociedad que atestigua –con resistencias a aceptarlo– el desmantelamiento de los pactos sociales y la implosión de las instituciones, la fotografía es, debiera ser, un dispositivo de restitución de la capacidad de empatizar «frente al dolor de los demás», un dispositivo de preservación de una memoria activa y, sobre todo, un instrumento capaz de hacerse cargo del colapso de las palabras que enmudecen o pierden su sentido frente a la barbarie de un cuerpo mutilado, una ciudad incendiada, el rostro de pánico de quien está a punto de ser decapitado.

Puede la fotografía hoy convertirse en un «principio estructurador de los acontecimientos», como señala Diego Lizarazo en *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, libro que hoy nos confronta, nos interpela, nos obliga a una reflexividad –pensar el pensamiento con el que pensamos– sobre las dimensiones éticas, incluso, ontológicas de las imágenes de eso atroz que los poderes quisieran depurar. La escritura de Lizarazo en este ensayo es intensa, certera, dolorosa, no se permite concesiones.

En *La fotografía y el otro*, libro organizado en tres ejes, Lizarazo nos acerca a un análisis estremecedor que documenta no solamente mediante su capacidad de «hacernos ver», sino, además, con la rigurosidad de quien entiende que la teoría debe estar al servicio de la comprensión, de la elucidación de lo real. No se trata del dominio de fuentes asépticas que se citan para adornar un texto estéril; por el contrario, se trata de un diálogo crítico, profundo, una interpe-lación a autores que nos preceden en el acto de arrojar luz sobre el mundo que es, que fue, que está siendo.

Al leer este extraordinario ensayo, no pude dejar de pensar en Paul Virilio y su libro *Un paisaje de acontecimientos*, en concreto, en su planteamiento en torno a lo que de manera simplificada llamaré «la técnica». Dice Virilio que inventar el navío es inventar el naufragio, inventar la locomotora es inventar el descarrilamiento, la catástrofe como el rostro complementario de esa técnica: un accidente, un peligro¹.

Puede decirse entonces que, parafraseando a Virilio, la invención de la fotografía, como dispositivo «capturador» de la realidad, es también la invención de una contratécnica, una contramáquina², capaz de interrumpir el relato ordenado de una modernidad de aparador. Frente a la regulación de los modos visuales, del férreo control sobre lo que puede o debe ser fotografiable, mirable, representable, la fotografía es también una línea de fuga, un espacio de tensión que disputa las categorías convencionales que tienden a fijar el sentido de lo que vemos e interpretamos.

Indudablemente, Lizarazo se interesa justo por esta dimensión de la fotografía, esa capaz de narrar el dolor de las y los otros o el mío propio, como en el caso de Yael Martínez y su serie *La casa que sangra* (2013), que el autor analiza con agudeza y un gran sentido hermenéutico y respeto absoluto. Esa fotografía que apela al derecho de narrar el sufrimiento y reclamar no solo la restitución de una memoria, sino además la exigencia de rasgar, develar, traer, e-vi-den-ciar a través de la imagen capturada la insoportable gravedad de acontecimientos y experiencias al límite de lo humano.

¹ Paul Virilio, *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 32.

² Véase Rossana Reguillo, *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, Barcelona, Ned Ediciones, 2021.

Los trabajos fotográficos que Lizarazo analiza en *La fotografía y el otro* se inscriben decididamente en lo que Georges Didi-Huberman llama «conocimiento sensible»³; se trata del ingreso de lo que es mirado a una dimensión emocional que conmociona y transforma. Escenas, rostros, paisajes de desolación al límite, que trastocan lo cotidiano.

Quizás en un sentido afín a lo que Walter Benjamin –ampliamente citado por Lizarazo– llamó «fuerza fuerte», la que es, la que reafirma y pretende comandar la interpretación de lo real, y la «fuerza débil», que, sin dominar el presente, puede traer el pasado negado, oponerse⁴. Michel de Certeau propuso una telúrica distinción entre «estrategia» y «táctica»⁵. Para este autor, la estrategia es el juego de los fuertes, de los que –usando una metáfora futbolera– son los dueños del balón, con cancha propia y árbitro a favor, mientras que la táctica es el arte de los débiles, de quienes juegan con todo en contra y aun así resisten. Tal vez, en ese sentido, podemos afirmar con Lizarazo que la fotografía, la que a él le interesa, opera como «fuerza débil», como táctica, en tanto hace hablar lo negado, lo invisibilizado, mediante una «estética del retorno», ese potente concepto acuñado por Lizarazo para nombrar, para traer, para visibilizar ese pasado negado, gestionado por la «fuerza fuerte».

Dice Miguel Benasayag que «resistir no es solo oponerse, sino crear situación por situación, otras relaciones sociales»⁶, crear la situación para que sea posible oponerse a la «fuerza fuerte», eso es lo que hacen los fotógrafos cuyo trabajo táctico analiza Lizarazo: Yael Martínez y la serie fotográfica *La casa que sangra* (2013); Lucila Quieto y la serie *Arqueología de la ausencia* (1999-2001); Erika Dittes y la serie *Sudarios*; Jesús Abad Colorado y las fotografías

³ Georges Didi-Huberman, *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Argentina, Capital Intelectual, 2016, p. 32.

⁴ Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

⁵ Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, UIA/ITESO, 1996.

⁶ Véase Amador Fernández-Savater, «Benasayag, Miguel: ‘Resistir no es solo oponerse, sino crear, situación por situación, otras relaciones sociales’», *elDiario.es*, 24 de abril de 2015. [https://www.eldiario.es/interferencias/miguel-benasayag-resistir-situacion-relaciones_132_2703351.html].

sobre Bojayá (Colombia), además de otros fotógrafos o fotografías que Lizarazo trae al centro de su discusión para fortalecer su argumentación.

Cada una de las situaciones, en el sentido de «situación» definida por Benasayag como la «unidad que permite volver a territorializar la vida, el pensamiento y la acción»⁷. Así, Martínez y Colorado, desde perspectivas distintas, nos hablan de lo que Lizarazo llama la «fuerza de retorno» de la fotografía: una casa que sangra por la desaparición, por la ausencia, y un pequeño barco transportando un cadáver son imágenes que reterritorializan el dolor, la pérdida, lo absurdo y, especialmente, eso atroz que de otro modo queda mudo, silenciado o espectacularizado por los grandes medios de comunicación o por la fotografía del dolor convertida en apropiación pornográfica, como la del fotoperiodista suafriano Kevin Carter, tomada cerca de un puesto de alimentación en Sudán y publicada por el *New York Times*. Oyó un ruido y vio el cuerpo de una pequeña niña, en los huesos, incapaz de caminar o arrastrarse hasta el puesto; el ruido lo hacía un buitre que acechaba el cuerpecito agotado de la niña. La historia cuenta que Carter esperó veinte minutos para tomar la foto que le valió el premio Pulitzer en 1994. Al cabo de unos meses, la culpa lo llevó al suicidio.

En las imágenes analizadas por Lizarazo vemos la operación contraria, miradas capaces de restituir la pérdida, de provocar ese conocimiento sensible del que nos habla Didi-Huberman. Como nos dice el propio Lizarazo, a propósito del concepto de dispositivo de Giorgio Agamben y refiriéndose al trabajo de Martínez:

A diferencia de lo que Agamben pudiese pensar, el dispositivo de control ha sido aquí torcido. Este tatuaje-cuerpo-casa profana la lógica institucional y retorna la fotografía de la persona amada a su sentido afectivo crucial: reafirma la conexión con ella, incluso y especialmente aquí, cuando el paradero de esa persona es incierto⁸.

Si la desaparición hace colapsar la certidumbre, el anhelo de verdad y de justicia y opera un vaciamiento de la presencia, la fotografía con su fuerza de

⁷ *Idem*.

⁸ Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022.

retorno se convierte en un instrumento de litigio, en una controversia que instaura conflictividad, de ahí su potencia para abrir el tiempo y crear otro espacio, un locus en el que el cuerpo ausente regresa como presencia amada. Llamo «producción de presencia»⁹ a la capacidad individual o colectiva de hacerse presente, de irrumpir en el relato monocorde de la dominación por medio del contrarrelato.

Retomo aquí la fotografía de la silla vacía en un cuarto de la serie *La casa que sangra* (2013) de Martínez. Sombra y luz se intersectan en esta imagen, la silla no está recargada contra la pared, es como si la persona ausente que debiera ocuparla mirara la sombra de una persona proyectada sobre la pared. Dice Lizarazo: «El objeto, que ordinariamente no dice nada sobre la presencia, ahora dice, ruidosamente, que alguien no está. La fotografía enfatiza la vaciedad de la habitación. En la pared sólo está la sombra de una persona»¹⁰. Producción de presencia, hacer hablar al cuerpo ausente.

Me interesa especialmente detenerme en el habla de las imágenes, en el sentido que otorga Ferdinand de Saussure¹¹ a la noción de habla como la realización de la lengua, si esta es un sistema finito de códigos y es estable, el habla es la movilización infinita de esos códigos para generar sentido, para comunicar, para interpretar y es siempre. Así, las series estudiadas por Lizarazo constituyen un habla poderosa y afectiva.

Entonces, de acuerdo con los planteamientos de Lizarazo, la fotografía puede constituirse en un gran movilizador de emociones. De afectos o afecciones, según la filosofía de Baruch Spinoza, movilizan lo que el filósofo llama «pasiones tristes»¹². La mirada que se detiene en una de las fotografías de Abad Colorado, en la que el cuerpo inerte de Hubertina Martínez, dentro de un féretro en un bote que navega en lo que suponemos es un río, experimenta un estremecimiento, una tristeza compartida con el hombre –devastado– sentado junto al féretro, no hay escapatoria posible. No hay pasión más triste que la

⁹ Véase Rossana Reguillo, *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*, Barcelona, Ned Ediciones, 2017.

¹⁰ Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*

¹¹ Véase Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2012.

¹² Véase Baruch Spinoza, *Ética. Tratado teológico-político*, México, Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1977.

que provoca la pérdida de un ser querido. Hubertina, nos hace saber Lizarazo, muere asesinada en un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército colombiano. Ella muere en un ataque de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) con un cilindro bomba arrojado a la iglesia de Bojayá, ese poblado incrustado en una geografía de dolor y terror, en el departamento del Chocó, en Colombia, que ha provocado un exilio masivo, un desplazamiento forzado y muchas muertes. En ese ataque mueren cien personas. Una cita de Iósif Stalin: «un muerto es una tragedia, un millón, una estadística». Por ello, el sacudimiento que produce la muerte de Hubertina, humanizada por la fotografía o presentificada –un término de Lizarazo–, hecha presente, es capaz de hacer legible el horror de la guerra colombiana. Abad Colorado nos transporta a una zona de turbulencia y no podemos escapar invictos.

Lizarazo se pregunta si la fotografía puede acercarnos al dolor de los otros y, por medio de Virginia Woolf, nos dice: «puede hacerlo, en tanto no sólo muestra su dolor, sino que provoca una sensibilidad y una emoción que nos exige una respuesta contundente». Añado que, además de exigir una respuesta contundente, la fotografía, este tipo de fotografía, introduce politicidad en el pacto de miradas: la mirada de la persona fotografiada, la mirada del fotógrafo y la mirada del que mira la fotografía, devenido ya testigo de lo atroz. Entiendo por *politicidad* volver visible el poder difuso que ha instituido la muerte, la desaparición, que ha provocado el dolor; hay en todas estas imágenes escenas previas que intuimos por el arte del fotógrafo. La politicidad nos emplaza y al mismo tiempo nos desplaza hacia una zona de responsabilidad moral.

Quiero ahora moverme al productivo debate que Lizarazo sostiene con tres enormes pensadoras: Woolf, Susan Sontag y Judith Butler. En la primera parte del libro, que el autor define como una conversación *entre* estas mujeres sobre «dolor y fotografía», subrayó «entre», porque los ejes o ideas fuerza que Lizarazo retoma de cada una de ellas para su propia argumentación construyen un tejido, un fino y elocuente bordado de conceptos, problemas, ideas, escalofríos.

Qué es la guerra, cómo evitar la guerra, qué es el mal y, sobre todo, qué es la fotografía de lo atroz. Formular la pregunta por la imagen del horror a estas tres autoras le permite a Lizarazo construir un cuarto registro en el que va hilando lo que será su apuesta teórica y heurística más fuerte: la fuerza de retorno, la fuerza de alteridad. Nos dice Lizarazo: «la imagen puede, en cierto punto, tener la fuerza de permitir el retorno de una vida ocluida o negada por

la propia trama de su visibilización. A veces regresa de forma inadvertida y con una potencia no imaginada»¹³.

Quisiera en este punto parafrasear el título del extraordinario libro de Enrique Díaz Álvarez: la imagen que aparece despliega toda su potencia, «apabulla, se recuerda, persiste»¹⁴, dirá Díaz Álvarez a propósito de la palabra. La imagen-testigo operará entonces una transformación en el *sensorium*, esa sensibilidad tecnosocial que interesará a Benjamin para estudiar la relación entre la técnica y la estética. La imagen-testigo insta una tensión entre los modos de regular lo fotografiable y las fugas-tácticas que irrumpen para mostrar aquello que los poderes quieren invisibilizar.

La forma genérica en la que Woolf entiende la guerra resulta un problema sustantivo para Sontag y para Butler. No todas las fotografías atroces provocarían el rechazo, puede ser que la fotografía de guerra –lo hemos visto claramente con la invasión de Rusia a Ucrania–, pueden despertar las simpatías o las antipatías hacia uno de los lados en conflicto. Las fotografías no solo registran la guerra, son también «un instrumento de lucha», nos dice Lizarazo. Volver a la idea de la imagen como testigo que trae lo marginal al centro, dirá Monsiváis¹⁵, lo obturado por un orden que no quiere ver, sino hacernos ver que las fotografías de lo atroz, como las analizadas por Lizarazo, retratan vidas que no importan, vidas no llorables.

En un esclarecedor debate con Sontag, Lizarazo asume una posición muy crítica a propósito del trabajo del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. La posición de Lizarazo es demoledora y acertada. Sontag critica a Salgado por considerar que su trabajo es demasiado «estético». Ella lo considera un fotógrafo, señala Lizarazo, especializado en la miseria del mundo, cuyo foco «se concentra en los indefensos, reducidos a su indefensión». Los indefensos de sus imágenes, subraya Sontag, no se nombran en los pies de foto; entonces, al deshacer su nombre, sólo quedan como esencias o generalidades: no es la historia de una persona, sino de la calamidad»¹⁶.

¹³ Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*

¹⁴ Enrique Díaz Álvarez, *La palabra que aparece. El testimonio como acto de sobrevivencia*, México, Anagrama, 2021.

¹⁵ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Ediciones Era, 2000.

¹⁶ Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*

Considero que, en esta controversia, Lizarazo muestra toda su potencia como analista y como intelectual, es uno de los momentos epifánicos del libro. La crítica de Sontag, descontextualizada e injusta, no encaja en lo que ha venido haciendo este fotógrafo a lo largo de su trayectoria. Con agudeza, Lizarazo enfatiza que lo que retrata la lente de Salgado no son individuos aislados que deberían ser nombrados a pie de foto –según Sontag–, sino sujetos que pertenecen a mundos comunitarios.

La comunicabilidad en la fotografía de Salgado estriba en su capacidad de relatar la catástrofe y su impacto en poblaciones enteras. El drama que muchos experimentan sin perder la singularidad de la experiencia límite. Para contestar a Sontag, Lizarazo propone algunas series que han captado con nitidez el descarrilamiento de lo humano. No me detengo en la profundidad con la que Lizarazo coloca la perspectiva que devuelve a la fotografía su fuerza de retorno. Ya las y los lectores podrán adentrarse en esa controversia.

Finalmente, quiero referirme al trabajo de la fotógrafa con la que cierra este extraordinario ensayo, Lucila Quieto y su serie *Arqueología de las ausencias* (1999-2001). La imagen de la figura ausente (el padre, un hermano, la madre), arrebatada por la violencia, es proyectada en una pared o en otro sitio, luego los familiares o el familiar se coloca junto a esa imagen proyectada y la operación reúne, deshace la dislocación, trae al presente esa ausencia. La fotografía como sutura, una reparación necesaria que Lizarazo compara con el *kintsugi*, la forma japonesa de reparar la cerámica rota. Una vez pegada la pieza, se le rocía polvo de oro al sitio donde fue reparada, de tal suerte que queda la evidencia de que hay ahí una herida, muestra la huella de la rotura. «No niega la grieta, pero muestra, con fuerza, el trabajo de reconciliación y resignificación»¹⁷, dice Lizarazo.

La fuerza de apelación de la fotografía, incómoda, sacude. Y da cuenta del conflicto en un tiempo y en un locus precisos y concretos. Pero quizá lo que he logrado aprender de *La fotografía y el otro*, es que la potencia fotográfica de lo atroz, en el sentido propuesto por Lizarazo, es la de la invención en su sentido etimológico más profundo *in venire*, hacer venir de otro modo lo perdido, lo ignorado. Hacer venir el dolor de los demás.

¹⁷ *Ibid.*

REFERENCIAS

- BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- DE CERTEAU, MICHEL, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, UIA/ITESO, 1996.
- DE SAUSSURE, FERDINAND, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2012.
- DÍAZ ÁLVAREZ, ENRIQUE, *La palabra que aparece. El testimonio como acto de sobrevivencia*, México, Anagrama, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Argentina, Capital Intelectual, 2016.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, AMADOR, «Benasayag, Miguel: ‘Resistir no es solo oponerse, sino crear, situación por situación, otras relaciones sociales’», *elDiario.es*, 24 de abril de 2015. [https://www.eldiario.es/interferencias/miguel-benasayag-resistir-situacion-relaciones_132_2703351.html].
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO. *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Ediciones Era, 2000.
- REGUILLO, ROSSANA, *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*, Barcelona, Ned Ediciones, 2017.
- , *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, Barcelona, Ned Ediciones, 2021.
- SPINOZA, BARUCH, *Ética. Tratado teológico-político*, México, Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1977.
- VIRILIO, PAUL, *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

LA EXPERIENCIA NARRATIVA Y ESTÉTICA EN EL ÁGORA AUDIOVISUAL DE DIEGO LIZARAZO

BEATRIZ SOLÍS LEREE

Escribir algo acerca del trabajo de Diego Lizarazo Arias es, sin duda, tarea difícil que, no obstante, es asumida por los colegas partícipes de este libro. Cuando me entero del enfoque que me corresponde, debo confesar que no pude negarme, a pesar de la gran responsabilidad que representa comparar y, ¿por qué no?, inducir y contagiar a los lectores para ver, rever y gozar la obra audiovisual de Lizarazo, como un ágora moderna para la reflexión de lo social y lo cultural. Eso sí que entusiasma. La profundidad de su trabajo conceptual es digna de reconocimiento –y de esto da cuenta esta obra–; llevarlo de manera creativa y estética lo traslada al campo audiovisual para el espacio público.

Aunque lo intente, me resulta sumamente difícil ubicarme en la objetividad necesaria para decir algo sobre su obra y las multifacéticas formas de exposición que tiene Lizarazo para transmitir sus conocimientos y reflexiones. Lo que comparto aquí pasa por el respeto y la admiración que le tengo, que se mezclan con el gran cariño a lo largo del tiempo: primero, como destacadísimo estudiante, con quien me tocó en suerte compartir aula, y que ha crecido como colega, cómplice de causas y de quien he logrado aprender mucho en el camino.

Me corresponde acercarme al trabajo creativo, gozoso, inteligente y provocador de gran valor audiovisual presente en sus obras, en las que descubrimos una admirable faceta más de Lizarazo que, con una gran pasión, entusiasmo y creatividad, asume los retos de su esencia intelectual, además de su permanente necesidad y generosidad para compartírnos y hacernos gozar del pensamiento filosófico y las artes.

Su trabajo audiovisual demuestra el valor del conocimiento y la experiencia, en vías no solo multifacéticas, sino también multimedia, que se hacen patentes en las dos series televisivas de las que me ocuparé: *Interferencias. Irrupciones al sentido común y sobre la teoría crítica contemporánea* (2017)¹ y *Pensar el arte* (2018)², transmitidas en distintos canales de la televisión pública mexicana: Canal 22, TV UNAM y Canal 14. Espero que pronto lo haga en muchas otras pantallas más en México y toda Latinoamérica.

En *Pensar el arte*, Lizarazo nos plantea que investigar es escuchar al otro: «La investigación resulta vacía si no se compromete con aquello que pretende comprender». Y así opera Lizarazo en la serie *Pensar el arte* cuando nos expone el pensamiento de Orlando Fals Borda. No puedo más que coincidir y, con ellos, reforzar lo que considero de la investigación y el conocimiento: que no es útil si su finalidad es el autoconsumo o la complacencia burocrática. La investigación y el conocimiento son útiles solo cuando se integran y forman parte de la acción con los investigados.

En las dos series televisivas que me ocupan, se plasma tanto el conocimiento como la magistral capacidad de comunicación de Lizarazo, que generosamente nos ofrece en su idea original y dirección de ambos productos comunicativos, los cuales nos permiten, como debe hacer un producto comunicativo de calidad, acercarnos a la filosofía y al arte.

En estas producciones, reitero, se destaca el trabajo de Lizarazo en la idea original y dirección, pero, sobre todo, la pasión, un generoso regalo al público televidente. En este ensayo pretendo compartir algunas características y el valor estético de estas obras, esperando sirva para que, quienes ya las vimos, podamos gozarlas de nuevo y aprender nuevas cosas, y para que quienes aún no los han visto, queden invitados a acercarse a esta faceta de Lizarazo.

¹ Toda la serie puede verse en [<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIxPg-FZR8-Dd5c-YHPRCCTl9fcNWnU-dU>].

² Los trece capítulos que conforman esta serie pueden verse en [<https://mxplus.tv/series/pensar-el-arte>].



SERIE *INTERFERENCIAS*. *IRRUPCIONES SOBRE EL SENTIDO COMÚN*

Es una serie conceptual de trece capítulos, de siete minutos de duración cada uno, que permite la comprensión por parte de las audiencias, de los sentidos y las visiones complejas del pensamiento de la teoría crítica, logrando la vinculación y convergencia del valor del diseño estético y la investigación conceptual. Como el propio Lizarazo lo expresa, en «Interferencias se plantea que solo la confluencia entre el valor estético, el simbólico y el cognitivo puede generar un discurso televisivo capaz de respetar la densidad del pensamiento teórico y convocar una experiencia narrativa y estética en su público». Esto se consigue a partir de una frase significativa de un autor o una autora contemporáneos que, como desencadenante, es relatada mediante animaciones cortas.

En la enumeración y las frases detonadoras seleccionadas para cada uno de los capítulos se asoma ya el valor del contenido. Así, tenemos la experiencia visual y narrativa de un magistral curso multimedia y estético de filosofía en tan solo noventa minutos de duración de la serie completa. Con especial cuidado discursivo y estético (textual, visual y sonoro), esta serie hace comprensible y memorable el contenido de cada programa para un público amplio, con el objetivo de que, después de experimentarlos, se quede con interrogantes y conceptos para su reformulación y conocimiento.

Los capítulos nos proponen conocer al personaje y la sentencia teórica (frase) detonadora seleccionada por su realizador, no se hace síntesis, ya que la propia frase detonadora nos ofrece pistas para esperar su abordaje. A continuación las enumero:

1. «Jacques Lacan: el lenguaje nos habla», frase: «El sujeto es hablado por el otro».
2. «Theodor Adorno: el arte lucha contra el olvido», frase: «En una época de horrores incomprensibles, solo el arte puede resistir al olvido».
3. «María Zambrano: el diálogo poético con la filosofía», frase: «Filosófico es el preguntar y poético el hallazgo».
4. «Orlando Fals Borda: la verdad sentipensante», frase: «El lenguaje que dice la verdad es el lenguaje sentipensante. El que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando».
5. «Bolívar Echeverría: la imposición de la blanquitud», frase: «El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la blanquitud».
6. «Boaventura de Sousa Santos: saberes del Sur», frase: «La comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo».
7. «Mikhail Bakhtin: la risa del carnaval», frase: «La llama única del carnaval es la llamada a renovar el mundo».
8. «Boris Groys: el mundo se vuelve imagen», frase: «La totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición».
9. «Judith Butler: la persistencia del cuerpo», frase: «Lo que constituye la persistencia del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, es lo material; pero la materialidad debe pensarse como un efecto del poder, su efecto más productivo».
10. «Jacques Derrida: la huella», frase: «Sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido parecería».
11. «Hannah Arendt: la trivialidad del mal», frase: «El mal radical ha emergido en relación con un sistema en el que todos los hombres son igualmente superfluos».
12. «Eduardo Viveiros de Castro: un punto de vista», frase: «Es sujeto quien tiene alma y tiene alma quien es capaz de tener un punto de vista».
13. «Paulo Freire: pedagogía del diálogo», frase: «Enseñar exige saber escuchar».



SERIE *PENSAR EL ARTE*

La segunda serie que invita a ser mirada es *Pensar el arte*, que, como el propio Lizarazo menciona en el *brochure* de su presentación:

[...] es una serie de televisión que hace visible, a través de una mirada interdisciplinaria (filosofía, psicoanálisis, sociología, ética, antropología), la formulación reflexiva, crítica e imaginativa que las artes visuales plantean a nuestro tiempo. En el abordaje de un grupo de obras de la cultura visual contemporánea emergen preguntas sobre nuestra sociedad, sobre el significado y crisis del mundo moderno, sobre la relación entre la razón y la locura, sobre el extravío de sentido del hombre contemporáneo, sobre la dislocación entre tecnología y naturaleza, entre otros asuntos cruciales que han sido abordados por el arte. *Pensar el arte* no es una serie de crítica o de historia del arte, sino un abordaje reflexivo y dinámico que muestra la forma en que el arte piensa y nos permite cuestionar y comprender el mundo en que vivimos.

En esta serie, Lizarazo nos presenta trece capítulos, de diez minutos cada uno, en los cuales, a manera de documental visual, se desarrollan los asuntos más importantes de la vida del artista elegido y de su obra, con base en una exhibición iconográfica. Asimismo, se acompaña del análisis de especialistas invitados y del propio Lizarazo como especialista anfitrión. Aquí presento una breve reseña de cada uno de los capítulos:

1. «Evgen Bavčar: fotografiar lo invisible». Fotógrafo esloveno que perdió la vista en la infancia. Con su trabajo fotográfico desafió los cánones y presupuestos culturales sobre la imagen. Queda expresado en este capítulo su trabajo con una gran fuerza conceptual y reflexiva de historiador y filósofo. En el análisis de sus obras provoca emociones estéticas de su obra, cuyos títulos invitan a la reflexión. Así, tenemos la oportunidad de ver y pensar: «Vista táctil», «Caricias de la luz», «Nostalgia de la luz» y «Eslovenia».
2. «Andréi Tarkovsky: nostalgia del tiempo». El cineasta Tarkovsky nos muestra la ruptura con los modelos tradicionales de la narración cinematográfica o del documental, ubicando la centralidad de la historia y dejando paso a la significación profunda del mundo interior de sus personajes y la reflexión poética sobre temas capitales como la memoria, el dolor, la separación o la muerte. En este programa, Lizarazo nos permite conocer al cineasta ruso, que de niño estudia música, pintura y escultura y aprende lenguas orientales y ya de joven estudia cine. Con su primer largometraje, *La infancia de Iván*, obtiene el premio León de Oro del Festival Internacional del Cine de Venecia (1963). A partir de este hecho comienza una conflictiva relación con el Estado soviético, que lo vigila y presiona para ajustarse a los principios del Partido Comunista, por lo que se exilia en Europa occidental.
3. «Marina Abramović: comunicar la vida». Abramović estudia arte en Belgrado y en Zagreb, Croacia. En 1976 se muda a Ámsterdam. La artista trabaja la compleja relación entre el cuerpo del artista y el público, planteando interrogantes existenciales y éticas profundas. Su obra consiste principalmente en *performances*, como «Rhythm», que es la intervención sobre su cuerpo de 72 objetos montados sobre una mesa a disposición del público, o en «La artista está presente», donde permaneció 736 horas y 30 minutos sentada a la mesa, ante un público que ocupaba por turnos la silla contraparte y a partir de la cual Diego Lizarazo nos lleva a la reflexión crítica desde una perspectiva filosófica.

4. «Diane Arbus: una mirada disidente». La fotógrafa neoyorquina crece en un entorno sin carencias económicas, pero con padres prácticamente ausentes. Sin embargo, su gran aliado fue su hermano mayor, Howard Nemerov, destacado poeta estadounidense. El trabajo fotográfico de Arbus produjo la otra cara de la moneda del mundo en el que creció: no buscaba retratar la belleza estereotipada, sino aquellas formas que se producían al margen del canon. Arbus hacía visible lo anómalo, lo grotesco, lo transgresor, pero no para advertir lo exótico ni la rareza, sino la diversidad de la condición humana. El programa nos presenta su obra «Identical Twins» (1967), trabajo fotográfico en que retrata gemelos de distintas edades con enanismo. Analizado por los especialistas como Daniel González (UNAM) y su reflexión crítica fundada en la mirada de la sociología y la antropología. Otra obra que se presenta es «Transvestite on a couch» (1966), trabajo fotográfico que captura la vida de los travestis en un contexto marginal. La artista se suicidó en 1971.

5. «León Ferrari: citas a la violencia». Ferrari, artista plástico nacido en 1908 en Argentina y exiliado en Brasil durante la dictadura militar, produce una serie de obras críticas del régimen militar, de sus relaciones con la Iglesia y del imperialismo norteamericano. Como experto invitado, Néstor García Canclini realiza un análisis sociocultural de la trayectoria y la obra de Ferrari, haciendo énfasis en la dimensión política de su obra.

6. «Francis Bacon: carne y mirada». Nacido en Dublín, pasa su infancia, marcada por el asma crónica, entre Irlanda e Inglaterra, y desde 1925 vive en Londres. Conflictuado por una adolescencia homosexual reprobada por el padre, es expulsado del hogar y enviado a Europa continental. En Alemania, Bacon se libera e inicia su propia trayectoria vital. En 1944, con *Tres figuras al pie de una crucifixión*, despunta una búsqueda personal de estilo y sentido pictórico, que se convertirá en uno de los más severos e influyentes cuestionamientos sobre la imagen y la condición de la subjetividad en la vida moderna. Raymundo Mier (UAM-X) participa en el análisis, descripción y documentación de diversos autorretratos del artista en momentos diversos de su trayectoria estética, desde una perspectiva antropológica

e histórica. Asimismo, Lizarazo reflexiona desde un punto de vista filosófico sobre el tríptico de 1973 en el que Bacon realiza una capital obra sobre los instantes finales de la vida de su amante George Dyer.

7. «Atom Egoyan: existencia y memoria». Cineasta armenio con nacionalidad canadiense, nacido en 1960. Inició su trayectoria como cineasta con *Next of Kin* (1984). Su trabajo versa sobre el tiempo y la historia, poniendo especial énfasis en la construcción subjetiva de sus personajes. Entre sus obras más destacadas se encuentran *El dulce porvenir* (1997), *El viaje de Felicia* (1999) y *Ararat* (2002), en la que reconstruye el drama de los sobrevivientes del genocidio armenio perpetrado por los turcos en 1914. En su obra *El dulce porvenir* explora la traición, el dolor y la culpa, que es analizada desde la poesía con la experta invitada Sandra Lorenzano.
8. «Marcel Duchamp: la antiestética». Artista francés nacido en 1887. Sus hermanos, Raymond y Jacques, le transmitieron el gusto por la creación artística. Duchamp fue considerado dadaísta y pintor en sus inicios, pero con el tiempo trabajó sobre la idea de que el arte se hallaba, más que en su forma y contenido, en la defensa del discurso estético. Entre sus obras más importantes se encuentran las pinturas *Desnudo bajando una escalera* (1912), *Los novios desnudando a la novia* (1915), *Bicycle Wheel* (1913) y *La rueda* (1951), obra que expone la rueda de una bicicleta en el contexto del Museo de Arte Moderno (MoMA), en Nueva York, causando una reflexión controversial en torno al arte y al concepto mismo de obra.
9. «Luis Buñuel: un sueño fallido». Nació el 22 de febrero de 1900; se formó en Filosofía y Letras. Su encuentro en Madrid con Salvador Dalí y Federico García Lorca redefine su proyecto vital y lo orienta hacia el cine. Buñuel tomó clases como técnico cinematográfico y más tarde codirigió con Dalí *Un perro andaluz* (1929), obra filmica que se convertiría en un legado capital de la historia del arte contemporáneo. En la década de los 40 se establece en México y en 1950 crea *Los olvidados*, largometraje filmado en la Ciudad de México, que Xóchitl Ramírez (ENAH) analiza desde la antropología, señalando que revela la cara oculta de un México que había sido negado: la pobreza, la violencia, el abandono oficial y, al mismo tiempo, un

viaje onírico de los personajes que no lleva a la esperanza, sino que se asocia al horror y al egoísmo. Por otra parte, el largometraje *Nazarín* (1959), analizado desde la perspectiva filosófica por Lizarazo, nos narra la historia de un sacerdote que vive en los tiempos de Porfirio Díaz e intenta ser fiel a la imagen de Cristo y, en esa fidelidad, decide proteger a una prostituta.

10. «Ingmar Bergman: la interrogación por el sentido». Cineasta sueco que ejerció como dramaturgo en Estocolmo, donde se formó en Historia de la Literatura. Posteriormente, comenzó su carrera como director de cine, en la cual aborda, con gran profundidad filosófica y con inusitada belleza estética, problemas éticos capitales y temas existenciales como la muerte y la precariedad de la vida. Elsa Muñiz (UAM-X) analiza desde una perspectiva ética esta historia, cuyo protagonista es una actriz que pierde la voz en una de las representaciones que hace de *Electra* y que, tiempo después, establece un vínculo profundo y cuestionador con la enfermera que la cuida en su recuperación. Por su parte, Lizarazo reflexiona en torno a la obra *Gritos y susurros* (1972), historia de tres hermanas que se encuentran en la víspera de la muerte de una de ellas; cuando la mujer que va a morir entra en estado de agonía, les revela el pasado que la atormenta.
11. «Henri Cartier-Bresson: en el silencio del mundo». Artista y fotógrafo francés nacido en 1918, cuyos padres estaban muy vinculados e interesados por el arte, razón por la cual él estudió literatura y pintura en Cambridge. Su carrera como fotógrafo inicia en la década de los 30. Durante la Segunda Guerra Mundial fue hecho prisionero por los alemanes por más de dos años. Recorre todo el mundo y produce innumerables fotorreportajes. El programa integra el análisis de su serie fotográfica realizada en China en 1958, con Raymundo Mier (UAM-X), que nos presenta una reflexión crítica desde la ética y la política.
12. «Sebastião Salgado: una ética del tiempo». Fotógrafo nacido en 1944 en Brasil. Originalmente estudia derecho, pero después lo cambia por economía. En 1968, tras el golpe militar en Brasil, se instala con su esposa, en París, donde estudió un doctorado en Economía, mientras que su esposa Lélia Wanick estudió arquitectura. Wanick se compra una cámara fotográfica

para capturar imágenes de edificios. Ese fue el acontecimiento que le reveló a Salgado su pasión por la fotografía. Hacia 1971 se mudaron a Londres, donde él trabajaba como economista en comisiones en África para el Banco Mundial. Ahí iniciaron sus primeras obras fotográficas. Salgado encuentra en cada fotografía una comunión con aquello que retrata. Los analistas, Xóchitl Ramírez (ENAH), desde la antropología, y Lizarazo, desde la filosofía, reflexionan sobre las distintas condiciones de vida de las sociedades fotografiadas.

13. «Francisco Toledo: los zoohumanos». Artista autodidacta oaxaqueño nacido en 1940. Se inicia en el estudio del grabado. Posteriormente, ingresa al Taller Libre de Grabado de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Más tarde viaja a Europa, donde continúa su formación; a su regreso a México, ya no solo hace grabado, sino también litografía y cerámica. Trabaja muy de cerca con artesanos de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Toledo ha sido una figura que ha rebasado el contexto del arte, pues se ha involucrado con las problemáticas del país, particularmente con los conflictos políticos y sociales de Oaxaca. Toledo sigue construyendo un gesto particular en su creación artística, que en este programa es analizada por Saúl Millán (ENAH) y Lizarazo (UAM-X).

El trabajo audiovisual ejemplificado con estas dos series televisivas revisadas nos presenta, casi sin percibirlo, en tan solo tres horas con cuarenta minutos en total, una especialidad en cultura contemporánea sustentada en miradas interdisciplinarias y con una estética visual y narrativa inéditas.

Las exploraciones audiovisuales de Lizarazo son claramente documentadas con estas dos series y, ya que personalmente disfruto y aprendo de ellas, cada vez que las re veo, les descubro nuevas reflexiones o nuevas miradas. Sin duda, esto es muestra de lo que la calidad en la producción, la realización y el valor de los contenidos inteligentes pueden lograr. A quienes no las han visto, y a los que ya las vieron, les recomiendo ampliamente vivan o revivan la experiencia.

Debo compartir que las obras audiovisuales y la reflexión a la que invitan no han sido, ni son, el único trabajo que en esta vertiente de creador, director, conductor y realizador nos ofrece Lizarazo. Todo esto tiene como antecedente las series realizadas para la Dirección General de Televisión

Educativa: *Interpretaciones icónicas* (trece capítulos); *Sociedad de la información y el conocimiento* (trece capítulos); *Comunicación y cultura* (trece programas). A su vez, podemos contar las series televisivas y radiofónicas elaboradas para la Universidad Autónoma Metropolitana: *Violencia, sociedad y cultura* (cuatro capítulos); *Sociedad digital* (cuatro programas); treinta programas de radio para el proyecto editorial de la *Revista Versión*, al que también incorporó la mirada audiovisual con *Política, sociedad y violencia*, serie radiofónica de treinta episodios, y *Cultura y sociedad digital*, serie radiofónica de quince episodios. Además, está la serie de videos *Cultura contemporánea: microvideos de crítica a la cultura de nuestro tiempo* (cinco videos), coproducción de la UAM, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano (SPR), realizada de 2015 a 2016, entre muchas otras producciones y las que vengan.

SEGUNDA PARTE

ENTREVISTAS

EXÉGESIS DE SU TIEMPO

MAURICIO ANDIÓN GAMBOA

Nos encontramos en la casa del maestro Diego Lizarazo Arias, distinguido Académico de la Universidad Autónoma Metropolitana, para platicar largo y tendido sobre su tiempo. Queremos conocer su trayectoria en el mundo, desde su infancia en Colombia hasta su vida en México y su presencia en América Latina. Nos interesa saber sobre sus pasiones por el conocimiento, el lenguaje y la comunicación y, especialmente, sobre su profundo interés por la imagen como una forma cultural fundamental en la comunicación humana, en el contexto de la sociedad contemporánea. Quisiéramos que nos contara sobre su ser maestro y su amor por la docencia y la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones, y que nos hablara también sobre sus logros como investigador y creador de obras escritas y audiovisuales.

Pero, antes que nada, quisiéramos agradecerle Diego, la amabilidad de recibirnos en tu casa y brindarnos este espacio de tiempo para conversar contigo. Sinceramente, muchas gracias, lo apreciamos mucho.

ORÍGENES

Mauricio Andión (M. A.): *Para iniciar esta conversación nos gustaría que nos contaras un poco sobre tus orígenes, es decir, el contexto en el que naciste, tu historia familiar, tu experiencia de vida durante la infancia y adolescencia.*

Diego Lizarazo (D. L.): Nací en Bogotá, Colombia, y pasé mi infancia durante los años setenta en el contexto de la sociedad colombiana marcada por la aplicación de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional, que derivó en un proceso en el que el gobierno norteamericano aplicó una serie de estrategias legales e ilegales, tácitas y explícitas, de control político sobre la región, debido a que estaba el fantasma de que América Latina se convirtiese en una región comunista. En aquellos años existía en Colombia un clima de tensión entre políticas muy conservadoras y autoritarias, y, por otra parte, una serie de movimientos sociales y culturales progresistas.

En esa coyuntura, crecí en el seno de una familia numerosa. Mis padres tuvieron nueve hijos. Yo soy el menor de una familia que respondía a los modelos ancestrales y tradicionales de las familias latinoamericanas. Pero, debido a que era el más pequeño, podríamos decir que me ubico entre esa herencia de las formas tradicionales y las lógicas más contemporáneas de la cultura colombiana. Al estar inmerso en este ambiente, tuve una dinámica de convivencia infantil y social muy rica, por lo que fue un periodo muy feliz, pues me la pasé en medio de juegos y relaciones múltiples con amigos, amigas, primos y una familia extensa nutrida por muchos amigos y amigas cercanas, dentro de un clima de mucha solidaridad.

Mi padre fue una persona admirable, no tuvo mucha educación; sólo pasó seis meses en la escuela, fue todo lo que tuvo. No obstante, logró salir adelante dedicándose a la mecánica automotriz. Nació en Santander, una región del país que hace frontera con Venezuela. Le tocó vivir el periodo de la violencia política entre los años cuarenta y cincuenta. Debido a ello, siendo niño tuvo que emigrar junto con su madre y sus hermanos. Atravesaron todo el país y, según entiendo, en el camino se perdieron, se dispersaron. Años después, terminaron llegando a Bogotá, donde se reencontró con algunos de esos hermanos. Para entonces, mi padre era ya un adolescente, un campesino que logró aprender a leer, a escribir y las operaciones matemáticas básicas. Con eso se abrió camino en la ciudad de Bogotá y, afortunadamente, fue acogido por la generosidad de la gente. Incluso diría que fue amparado, custodiado, cuidado en relaciones de amistad, y luego apoyado en su propio proyecto personal, así se volvió mecánico por correspondencia. Se educó leyendo facsímiles que compraba en los puestos de periódicos y revistas, y un día comenzó a leer

algunos sobre mecánica automotriz, encargó a una editorial más de estos materiales y terminó aprendiendo el oficio, puso su taller y se volvió muy cotizado como especialista en ese campo profesional.

La historia de mi padre ha tenido un impacto muy importante en mi vida, pues me permitió entender que la sabiduría, el conocimiento o la inteligencia no están necesariamente asociados con la educación escolarizada, es decir, que las personas más letradas, más leídas o que escriben más, como en mi caso, no necesariamente son más inteligentes o sabias o más profundas. Pienso que la sabiduría, la inteligencia y la profundidad pasan por otros territorios; aunque soy consciente de que también pueden ser formadas, nutridas, reticuladas, refinadas en la escuela. Aquí traería a colación la distinción que hace Luis Villoro entre conocimiento y sabiduría, que me parece muy pertinente. El conocimiento es la gran apuesta de la sociedad moderna, la sabiduría es la gran apuesta de las sociedades tradicionales, del mundo antiguo. Son dos formas de encarar la relación con la vida social, con uno mismo, con la naturaleza, con el cosmos. En ese sentido, aun sin tener escuela, mi padre fue un hombre sabio.

Por su parte, mi madre tuvo un poco más de educación escolar, ya que cursó hasta la preparatoria. Mis padres fueron de orígenes sociales muy distintos. Ella estudió en un colegio francés y su padre era un hacendado, un hombre muy rico que tenía muchos trabajadores. Nació en el seno de una familia pequeña, de dos hijas. Creció como una niña muy cuidada y con acceso a la cultura; le gustaba la literatura y también escribía poemas y cosas así. Fue una mujer que creció en la primera mitad del siglo XX, y en esos tiempos los códigos culturales no preveían la posibilidad de que las mujeres se educaran universitariamente, eran verdaderas excepciones quienes lo hacían, por lo que ella solo llegó hasta la preparatoria. Lo extraordinario fue que esta chica muy refinada, con toda esa formación y ese estilo de vida, se casara con un migrante que venía del campo y que se dedicaba a la mecánica.

Del encuentro de esos dos mundos sociales y culturales se crea mi familia, fundada sobre todo en el amor y la capacidad de mi padre y mi madre para construir una comunidad afectiva. De manera que, aun cuando es una familia que ha vivido una especie de diáspora, porque estamos en varias partes del mundo, tenemos una relación afectiva muy estrecha, que renovamos cada dos o tres años, cuando podemos reunirnos.

El otro elemento central en mi familia es la sensibilidad y, en particular, la capacidad para narrar. Muy puntualmente diría que es un asunto de sensibilidad narrativa. Mi madre escribía y mi padre era un gran contador de historias, era una persona que se ponía a relatar sus experiencias infantiles y juveniles, o sobre los grandes personajes de la violencia en Colombia. También contaba narraciones míticas y fantásticas, historias de susto y de miedo del campo colombiano; él conocía muy bien todas esas historias. Era un orador con una gran capacidad para capturar la atención de una audiencia, sus relatos eran fluidos, como si se soltara un río de palabras y en ese río nos envolvía a todos los que estábamos escuchando. Por su lado, mi madre escribía poemas y bellas historias. Entonces, creo que esos dos elementos tuvieron una importante influencia en mis gustos, intereses y sensibilidades, a los que se sumó la gran capacidad y apetito intelectual de Eduardo, mi hermano mayor.

Mi hermano Eduardo, fallecido recientemente en el 2020, era sociólogo y tenía una avidez intelectual asombrosa, además de un conocimiento muy amplio tanto de la filosofía occidental como de la filosofía del mundo oriental, sabía de teoría literaria y de múltiples campos de las humanidades y las ciencias sociales. Siempre lo imaginaba como una especie de hombre del Renacimiento. De esta forma, tuve en mi ambiente familiar las narraciones orales de mi padre, los escritos y poemas de mi madre, su gusto por la literatura y, al mismo tiempo, acceso a la biblioteca de mi hermano, en la que comencé a acercarme a los textos de Carlos Marx, Max Weber, Bertrand Russell o de mitología oriental y literatura. En fin, creo que esas fueron las tres principales fuentes de conocimiento y de inquietud por saber, que heredé de mi familia y que marcaron de manera muy significativa mi sensibilidad durante mi infancia y adolescencia.

En cuanto a mi vida escolar, es curioso, pero yo no tuve educación preescolar. En ese tiempo no se acostumbraba a ir al kínder, bueno, ya había escuelas de educación preescolar, pero en mi familia no se usaba. Entonces, entré directamente a primero de primaria en una escuela pública que estaba relativamente cerca de la casa. Estudié los cinco grados en esa escuela –en Colombia son cinco años de educación primaria–. El primer año tuve una maestra muy inspiradora, de la que seguramente me enamoré, como les sucede a muchos niños. Ella tenía un especial cuidado y cariño por mí, yo creo que por esa

experiencia me empezó a gustar la escuela. Pero, realmente, mis influencias de la educación básica se dieron en lo que se llama en Colombia el bachillerato, que son secundaria y preparatoria, juntas. Recuerdo a mi profesor de filosofía, un marxista muy apasionado por su materia, y a mis profesores de literatura, todos españoles, muy conocedores de la literatura universal.

Desde niño me gustaba escribir. Escribía pequeñas historias, poemas, ese tipo de cosas. En el bachillerato, mis escritos comenzaron a ser valorados y eso me dio un estímulo importante para continuar haciéndolo. Una de las primeras historias que escribí de niño –lo recuerdo ahora por la potencia que tiene el movimiento feminista contemporáneo– se llamaba «La Revolución de la Cenicienta». El cuento trataba sobre la historia de una empleada del servicio doméstico que se rebelaba contra sus patrones y empezaba a generar un movimiento de rebelión ante las imposiciones sociales y culturales.

Ya después conocí a Nietzsche y le pude dar mayor significado a la historia. La primera vez que leí a Nietzsche entendí poco, pero había muchas cosas que me llamaban la atención, sobre todo el lenguaje que utilizaba y su rebelión contra todo lo establecido. Aunque siempre me ha atraído la filosofía y la teoría, en aquel entonces escribía poesía y pensaba que me iba a dedicar a la literatura. Más tarde, me reencontré con Nietzsche, cuando estudié filosofía, y fue maravilloso. Hoy me sigue pareciendo un pensador fundamental en nuestro tiempo.

FORMACIÓN ACADÉMICA

M. A.: *Muchas gracias, Diego, por compartir esas lindas historias sobre tu familia y vida escolar. Ahora, para continuar con el relato, nos gustaría que nos contaras sobre el momento de tu migración de Colombia a México, y luego sobre tu proceso de formación académica en los distintos campos de las humanidades en los que has incursionado.*

D. L.: De la migración hay antecedentes importantes en mi familia, pues varios de mis hermanos y primos salieron de Colombia desde que yo era niño. Recuerdo cuando mi primo Roberto se fue para Nueva York, creo que tendría

como unos cinco años, una cosa así. Pero la mayor parte de mis primos, algunas primas, se fueron a España. Mi hermano Eduardo viajó por toda América Latina haciendo trabajo social. Estuvo en Argentina, en Chile, vivió un buen tiempo en Brasil. Mis otros hermanos estuvieron en México. Ahora tengo hermanos en Canadá, en Estados Unidos, en Venezuela. Hubo una dinámica de diáspora. Llegados a cierta edad, nos urgía salir de Colombia; salir del nido, irnos a experimentar otras cosas, para generar tu propio proyecto personal, casi había algo de tradición familiar en eso. Fue como a la edad de dieciséis años, cuando terminé mi preparatoria, que supe que no iba a quedarme en Colombia y empecé a pensar en cómo iba a hacerlo, tenía la posibilidad de irme a Estados Unidos, Brasil o venir a México.

Opté por México porque aquí me resultaba más fácil y atractivo, dado que estaban dos de mis hermanos viviendo en una especie de comuna y, bueno, de eso se trataba. Llegué a México siendo menor de edad, creo que tenía como diecisiete años, y entré a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la ENAH, a estudiar Antropología Social, porque me interesaba el tema de la cultura y, además, me parecía que estudiar antropología en México era muy importante por toda la cuestión de las culturas prehispánicas: la cultura náhuatl, la maya y demás. Me interesaban mucho, y yo pensaba que el mejor contexto para hacerlo era justamente en una escuela de antropología e historia en México. Pero como al año entré también a la Universidad Autónoma Metropolitana, la UAM. Entonces llevaba las dos carreras, Antropología Social y Comunicación, simultáneamente. Así me pasé como dos años, pero tuve que dejar una de las dos carreras por presiones del Instituto Nacional de Migración, absurdas, pues no me autorizaron la visa de estudiante para llevar dos licenciaturas. Me dijeron que solo podía estudiar una, así que tuve que elegir entre Antropología o Comunicación, y la verdad me gustaba más el contexto de la UAM Xochimilco (UAM-X) en aquel entonces, su modelo educativo y el nivel académico que tenía. Al final, terminé de estudiar ahí la licenciatura en Comunicación y, al egresar, pensé en hacer una maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, la UNAM, y luego en hacer un doctorado en Antropología, para retomar una serie de líneas de indagación que me interesaban. Pero finalmente decidí hacer el doctorado en Filosofía porque en ese espacio académico, en realidad, se podía investigar prácticamente todo lo que yo quisiera producir en ese momento.

Para resumir, te puedo decir que la decisión de venirme a México fue clara, no hubo ninguna otra razón subyacente, ni ninguna razón apremiante, fue la simple elección de vivir fuera y tener una vida autónoma. Durante un tiempo, en el tránsito entre la licenciatura y la maestría, tuve la oportunidad de ir a Estados Unidos y me tentó un poco la idea de vivir allá, sobre todo, pasé un rato en Los Ángeles. Pero hay cosas de la cultura americana que me gustan mucho y hay otras que no, y esas otras cosas hicieron que en el balance dijera «regrésate a México», y me regresé para hacer mi vida aquí. Y aquí seguí estudiando, aquí me casé, aquí he hecho mi carrera académica, aquí tuve a mis hijos y, ya con ellos, sentí una raigambre mucho más profunda a nuestro país.

En cuanto a mi formación académica y la educación universitaria que recibí en México, podría comenzar contando sobre mi experiencia en la ENAH, que fue muy interesante. Fue ahí donde me apasioné por la antropología como campo de estudio. Durante ese periodo me metí con el tema de la etnología contemporánea, entré en contacto con la obra de Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz, que me parecen autores muy interesantes e inspiradores. A Pierre Bourdieu lo conocí en la carrera de Comunicación Social de la UAM-X, ya que es una perspectiva sociológica que permite abordar la dimensión cultural de los procesos comunicativos y tiene una estrecha relación con la antropología simbólica y con la antropología interpretativa, que conocí en la ENAH. Además, en la ENAH realicé diversas prácticas de campo que me ayudaron a conocer la cultura rural, campesina e indígena de nuestro país, y así empecé a querer profundamente a México, su multiplicidad y su diversidad cultural.

Desde entonces he viajado mucho por México; por el sureste, el centro y el norte del país, de tal forma que he podido percibir esa diversidad que existe aquí y experimentar las distintas maneras de encarar la vida, las narrativas, las múltiples lenguas originarias, incluso su diversidad musical, de rituales y ceremonias, que me parecen apasionantes. En ese sentido, mi vida universitaria en la ENAH fue una vida extraordinaria, en la que aprendí a amar a México, a gustar de México, y eso es un legado fundamental para mí.

Luego, entré a estudiar la carrera de Comunicación en la UAM-X y te puedo decir que fue una experiencia muy estimulante. Sobre todo por el tema del Sistema Modular. A mí me tocó una época en la que la UAM-X mantenía muy vivo su sistema educativo, ahora creo que el Sistema Modular de la UAM-X es un poco más débil, pero en ese tiempo era muy importante, particularmente

la cuestión de articular la docencia con la investigación. Hacíamos investigaciones trimestrales en equipos de trabajo, la dinámica en clase era de alta participación de los estudiantes. Por eso, para mí fue un ambiente muy propicio para estudiar como a mí me gustaba. Siempre me ha gustado plantear mis ideas, discutir las, generar entornos de conversación, y ahí me fue posible. Tuve profesoras y profesores que apreció mucho y creo que la vida universitaria en la UAM-X me permitió continuar con una parte muy importante de mis intereses intelectuales y culturales.

Por ese tiempo también conocí el mundo de la Universidad Nacional, la UNAM, que fue un mundo muy atractivo para mí. Aproveché mucho sus bibliotecas, el Centro Cultural Universitario y, bueno, toda esa oferta de recursos culturales, artísticos, científicos que tienen tanto la UNAM como la UAM. Creo que en ese sentido tengo mucho que agradecer a la educación pública mexicana, y, en última instancia, al pueblo de México porque las universidades mexicanas se deben al pueblo de México, a la historia de México y a la voluntad política del Estado mexicano que nos ha acogido a muchos latinoamericanos y a gente de muchos lugares, pero particularmente a los latinoamericanos, desde el Cono Sur hacia el norte. Y así es que me he beneficiado de esa historia nacional y de esos valores de la cultura universal que tiene México.

Al terminar la licenciatura entré a estudiar la maestría en Filosofía en la UNAM, donde tuve contacto con grandes maestros como Luis Villoro, Ramón Xirau, Carlos Pereda, Raúl Orayen –un profesor de lógica matemática, argentino emigrado a México, brillantísimo, con quien estuve estudiando lógica matemática y filosofía del lenguaje durante un tiempo–.

Básicamente me metí en el mundo de la filosofía, aunque tengo que reconocer que lo que me permitió esa inmersión fue la formación que tuve en la UAM, que me introdujo a temas de la semiología, la semiótica y el problema de los sistemas de los signos, lo que luego conecté con las discusiones de filosofía del lenguaje en la maestría. De hecho, me inscribí en la línea más dura de los estudios de filosofía, que es la de la filosofía analítica.

En un momento dado una de mis profesoras, Margarita Valdés, me invitó como becario al Instituto de Investigaciones Filosóficas. Fue así como entré a trabajar en un proyecto que se llamaba «Lógica y actitudes proposicionales», un tema muy técnico de la filosofía del lenguaje, pero eso me abrió todo un campo muy interesante, el de la filosofía analítica. Además, los seminarios

eran muy ricos, pues en ellos participaban Carlos Pereda, Raúl Orayen y una serie de profesores y profesoras excelentes en dichos campos. En esos seminarios conocí a Wittgenstein, a Russell, a Frege y a todos esos autores de lógica matemática y de lógica simbólica. Pero algo especial de esos seminarios en la UNAM es que tenían muchos recursos, entonces, se invitaba a numerosos profesores extranjeros a impartir tanto conferencias magistrales como seminarios cerrados al grupo. Así, tuve el gusto de conocer a Saul Kripke, uno de los continuadores de la filosofía de Wittgenstein más importantes en el pensamiento contemporáneo, quien tiene una tesis sobre las reglas y el lenguaje privado. También, pude conocer de primera mano a importantes autores como Donald Davidson o Hilary Putnam. Realmente fue un contexto universitario muy afortunado en ese sentido.

A su vez, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM fue para mí un campo de influencia muy importante, pues me permitió ingresar a un territorio completamente distinto al de la filosofía analítica, en especial, el del pensamiento posmoderno, del nihilismo, de la deconstrucción. En la Facultad, yo era, más bien, alumno de Adolfo Sánchez Vázquez. Él fue mi primer director de la tesis de maestría, luego, seguí trabajando con Carlos Pereda en una lógica muy autónoma. Al final, tuve un excelente comité de lectores, y en mi examen de grado estuvieron Bolívar Echeverría, Carlos Pereda, me leyeron Ramón Xirau y Adolfo Sánchez Vázquez. Y, aunque en la Facultad estaba yo más bajo la influencia de Villoro y Sánchez Vázquez, me pude acercar a la línea de la filosofía posmodernista y estudié las obras de Foucault, Derrida, Lyotard y demás. También me interesó mucho el nihilismo en la línea nietzscheana. En general, creo que tuve una buena formación, equilibrada entre la lógica matemática y la discusión filosófica mucho más libre, más metafísica, más cercana a la literatura, a los mitos y a la poesía. Así, me mantuve entre esos dos registros, y entre esos dos regímenes fue donde se tensó buena parte de mi forma de pensar.

Al terminar la maestría, hice una especialización en lógica matemática y, posteriormente, tuve la oportunidad de continuar los estudios de doctorado en Estados Unidos. Pero, luego de pensarlo detenidamente, decidí que no quería dedicarme toda mi vida a ser un profesor de lógica, sino que quería algo mucho más amplio, más vinculado con las humanidades, con las letras, con la antropología. Fue así que tomé la decisión de quedarme en la UNAM y hacer mi doctorado en el campo de la hermenéutica.

La hermenéutica tiene una conexión con la filosofía analítica, pero transcurren por caminos distintos. De esta forma, en la línea de pensamiento hermenéutico, me volqué a estudiar las obras de Schleiermacher, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, lo que me llevó a conocer todo un territorio nuevo, muy atractivo para mí, y a leer a otros autores como Schopenhauer, Kierkegaard y, por supuesto, Nietzsche, así como a autores de la línea del pensamiento existencialista. Más adelante, también estudié a algunos autores del pensamiento latinoamericano, aunque esa línea de pensamiento y acción tiene que ver más con la relación con mi hermano Eduardo y su trabajo político y social en Colombia. A partir de esas experiencias me acerqué a la obra de Paulo Freire, Orlando Fals, Horacio Cerutti y Enrique Dussel, a quien conozco personalmente, y a toda esa línea que luego derivó en el campo del pensamiento poscolonial. Estas son quizás las principales líneas de pensamiento que me influenciaron durante mi etapa formativa y que constituyen buena parte de mi manera de pensar: las líneas analítica-lógico-simbólica, posmodernista, nihilista, existencialista y el pensamiento poscolonial.

TRAYECTORIA COMO DOCENTE

M. A.: *La verdad es que has logrado tener una formación muy sólida en todos esos campos de la filosofía, la antropología, la comunicación, la semiología, la literatura, pero particularmente en los campos de la hermenéutica y la filosofía del lenguaje, la cual generosamente has compartido con tus alumnos en tu práctica como docente en las distintas universidades donde has colaborado. Para continuar con nuestra conversación, ¿por qué no nos cuentas ahora sobre tu trayectoria académica como profesor universitario? ¿Cuándo empezaste a dar clases? ¿En qué instituciones académicas has trabajado? ¿Qué tipo de maestro eres? ¿Cómo es tu didáctica?*

D. L.: Yo empecé a dar clases desde que estaba en los primeros semestres de la maestría. Le llamo dar clases, como se acostumbra a decir aquí en México, porque eran clases en muchas escuelas y universidades particulares de nivel licenciatura, saltando de una a otra, de escuelas de comunicación a escuelas de publicidad, en algunos casos, escuelas de arte; por ejemplo, estuve dando cursos

en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la Universidad Iberoamericana (UIA) y en muchas otras universidades de todo tipo. De esta manera, viví toda esa etapa de profesor de asignatura, multifacético, multistitucional, *multitask*. En ese tiempo impartía clases de lingüística, semiótica, teoría de los medios, sociología de la cultura, filosofía, incluso alguna vez di lógica matemática, todo lo que tiene que ver con el campo de estudios en el que me estaba formando.

En el Claustro de Sor Juana, por ejemplo, impartí toda una línea completa de cursos de lingüística, desde sociolingüística, etnolingüística, [hasta] lingüística comparada, en una carrera que tenían de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Luego, en el campo de la filosofía, daba clases desde filosofía del lenguaje hasta temas sobre posmodernidad. En la licenciatura en Artes impartía las clases de teoría del arte, estética, estructuralismo, posestructuralismo, ese tipo de cosas. Así pasé como unos seis o siete años, fogueándome y sobreviviendo económicamente, pues para sustentarme necesitaba dar clases y también escribía artículos para algunas revistas. Nunca fui propiamente asistente de investigación, más bien era la docencia lo que me permitía desarrollar mi trabajo de investigación, que estaba muy vinculado a mi proceso de formación de maestría y doctorado.

Otra parte importante de mi investigación fue lo que hice en Colombia con mi hermano Eduardo. Él dirigía una ONG que se dedicaba a desarrollar proyectos de apoyo a comunidades en contextos de violencia. Por ejemplo, en Barranquilla, en el distrito de Aguablanca, en Cali, trabajamos con una serie de comunas formadas por desplazados de la violencia. Eran fundamentalmente poblaciones indígenas y afrocolombianas, desplazadas de sus comunidades por los paramilitares. Ahí realizamos proyectos de investigación-acción, eran intervenciones orientadas a la educación comunitaria y la investigación de campo sobre la violencia y las problemáticas que enfrentan los distintos grupos sociales, muy en la línea de mis intereses antropológicos y sociológicos.

Después de ese periodo de docencia itinerante, gané una plaza de profesor-investigador en la UAM-X, y empecé mi trayectoria académica en esa casa de estudios, que ha sido muy fructífera, lo que aprecio muchísimo en mi vida. Principalmente, he trabajado en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, en la licenciatura en Comunicación Social y en los programas de doctorado en Ciencias Sociales y en Humanidades. Aunque también he dado cursos en la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en la licenciatura en

Diseño de la Comunicación Gráfica, en donde he impartido cursos de semiótica visual. También, he dado clase en la UAM Iztapalapa, en las carreras de Sociología y de Antropología y, además, he seguido atendiendo invitaciones a cursos cortos, a conferencias en la UNAM, e impartido cursos y seminarios en la UIA y, fuera de México, en varias universidades de Colombia, Argentina y Chile. Pero, sin lugar a duda, la institución más significativa ha sido la UAM-X, por la relación con algunos de los colegas a los que aprecio mucho, pero especialmente por el trabajo que he podido realizar con mis estudiantes, a los que he procurado formar como sujetos capaces de articular el conocimiento teórico con la creación comunicativa. Ese me parece que es lo que tendría que ser el aporte fundamental de nuestra práctica docente en la carrera de Comunicación.

M. A.: *Con esto en mente, si pudieras hacer un breve ejercicio de autoanálisis y hablarnos un poco sobre tu quehacer docente, por ejemplo, ¿nos podrías compartir qué tipo de maestro eres? ¿Cómo preparas tus clases? ¿Cómo es tu didáctica?*

D. L.: Yo pienso que la clave de mi trabajo docente es convocar a mis estudiantes para que realicen conmigo un viaje de exploración, interrogación, reflexión y problematización que les permita comprender más a fondo, con las mayores implicaciones posibles, el proyecto académico que propongo y que finalmente construimos juntos.

No soy un maestro que desarrolle muchos instrumentos didácticos, más bien, lo que hago es mostrar apertura para que mis estudiantes propongan instrumentos didácticos que luego incorporo. Entonces, lo que generalmente hago es que les doy un campo de obras muy abundante y les pido que, en primera instancia, investiguen sobre ellas, que las convoquen. Por ejemplo, para hablar de la confluencia de política y estética en la sociedad contemporánea, yo les doy un *pool* de obras cinematográficas, fotográficas, pictóricas, instalaciones, infoimágenes, quizás más de doscientas, ellos van y buscan en estos *corpus* la que les genere una inquietud, interés, o simplemente les guste, y entonces la llevan a clase y hablan de ella, y ahí, juntos, empezamos a construir un abordaje que dé cuenta de los distintos aspectos de esa obra, de sus condiciones históricas, del mundo político del que habla, de la forma del lenguaje de la obra, de todos esos elementos. De esta manera, más bien son

mis estudiantes quienes ponen el material con el que vamos a trabajar y así se vuelve un proyecto colaborativo.

Ahora, si me preguntas qué tipo de docente soy, por una parte sí suelo explorar, discutir, explicar y dar modelos de comprensión de fenómenos y líneas de pensamiento filosófico que me parecen importantes. En ese sentido, buena parte de mis clases son magistrales, en las que me dedico a explicar paradigmas, horizontes de interrogación. Pero, a la vez, integro a mi docencia el elemento colaborativo, de construcción comunitaria del conocimiento a partir de las interrogaciones que tienen los estudiantes. Yo les doy un marco de problematización y una serie de interrogantes y ellos desarrollan sus propias inquietudes de investigación. En el proceso los voy acompañando, tratando de dimensionar y dar más profundidad, introducir nuevos referentes en los que quizás no pensaron. Y esa sería fundamentalmente mi estrategia didáctica.

TRAYECTORIA COMO INVESTIGADOR

M. A.: *Nos queda claro cómo se ha desarrollado en tu vida académica tu interés por los campos de la filosofía, la comunicación, la semiología, la antropología, el lenguaje y, en especial, por la hermenéutica. Pero nos gustaría que nos contaras un poco más sobre cómo ha sido tu trayectoria como investigador. ¿Cuáles han sido tus campos, líneas y objetos de investigación?*

D. L.: Quizás pudiera pensar en varias etapas, pero cuando trato de organizarlo así, me doy cuenta de que mi proceso de producción académica o intelectual no ha sido secuencial, sino que en realidad hay temas que en algún momento toco y a los que vuelvo tiempo después bajo otra mirada. Y hay temas que suelto, que abandono, porque de repente me cansan. Entonces, lo veo más como un proceso rizomático, en el que los temas van erigiendo diversos caminos que derivan y se organizan en algunas soluciones, para luego desactivarse. Algunas de esas soluciones, tiempo después, fructifican en nuevos problemas.

Pero bueno, en términos menos abstractos, creo que una cuestión central que a mí me ha interesado es el tema de las semióticas comunicativas. Durante un buen tiempo me interesó eso, quizás fue la primera etapa de mi trabajo académico, donde yo hacía semiología; básicamente semiología de la imagen,

de la cinematografía, del texto, de la literatura. Luego, creo que vino una etapa más interesada en los procesos de construcción simbólica, en diversos tipos de campos de fruición. Un tiempo me dediqué particularmente a trabajar la triangulación entre escuela, televisión e infancia. En ese momento, trataba de ver cómo se constituyen, cómo se configuran las axiologías, los personajes o los sujetos de las narraciones infantiles, y los discursos y las diégesis infantiles, en esa tensión entre lo que les proporcionaba la televisión como fuente de imaginación fundamental y la manera en que los adultos, padres y maestros reaccionaban ante esa conexión infancia-televisión.

En ese proceso descubrí cosas muy interesantes sobre el tema, que derivaron en la publicación de tres libros. Era la etapa en que estaba comenzando a ser padre de familia, aunque mi interés comenzó antes. Quizás lo más importante lo produje antes de ser padre, pero probablemente influyó también la experiencia de la paternidad. Lo que más me interesaba era entender cómo, a diferencia de todos los discursos sobre la alienación infantil, con los medios se manifiesta la capacidad de creación infantil, esto es, no solo ver cómo niñas y niños reproducían los esquemas de las historias de televisión, de sus personajes, o los valores comerciales, sino cómo ellos hacen con los contenidos televisivos cosas que no nos imaginamos y que los adultos no ven. A partir de esas investigaciones descubrí dos cosas muy importantes. Primero, que las niñas y los niños tienen una heurística, una capacidad de creación y autonomía intelectual, de tal forma que son capaces de pensar sus propios problemas, hacer sus propias preguntas, tener sus propias inquietudes de conocimiento y capacidades de creación que se elaboran en juegos, para los cuales toman referentes de cualquier fuente que permita alimentarlos. La fuente fundamental son los medios, en especial la televisión, de donde toman los elementos y producen procesos de conocimiento y de creación. De este trabajo se desprende el concepto de *espacio lúdico* como un espacio de creación y de construcción de conocimientos.

En un segundo libro que escribí, titulado *La fractura simbólica*, daba cuenta de cómo los adultos no tienen ni idea de lo que ocurre en ese espacio lúdico. Ni los padres y madres de familia, ni los académicos, ni los maestros y maestras en la escuela entendían lo que se producía en ese espacio y, además, lo sancionaban a través de una suerte de moral, una especie de ética que recriminaba y sigue recriminando a los infantes. Incluso, actualmente se recrimina

mucho a los niños por su afición a los videojuegos, de hecho, recientemente se declaró que esa afición puede derivar en una enfermedad mental o una adicción. Desde mi punto de vista, creo que esa visión de las cosas es equivocada. Ciertamente, puede llegar a ser un tipo de alienación mental en condiciones precisas, pero eso es más responsabilidad de los adultos que culpa de los chicos. En realidad, considero que lo que sucede es que los infantes, en su relación con los medios, logran crear un espacio de producción creativa, de reafirmación, de refiguración de sí mismos, más que un espacio de pura enajenación, control o captura.

Durante un periodo estuve trabajando eso, luego, pasé al tema digital, que fue otro eje que me metió en el tema de las relaciones entre la sociedad y los procesos de digitalización, la *cibertización* de lo social, en el que hice algunas investigaciones contigo, otras con otros colegas y algunas yo solo. En ellas trabajaba el tema de la educación, aunque también me interesaban los procesos sociales de reconfiguración de la subjetividad, la cultura y lo gregario a partir de los procesos cibernéticos. Ese fue un eje importante, eventualmente regreso a él.

Hay una línea de trabajo que también he desarrollado, que quizás tuvo sus raíces en esas investigaciones que hice en Colombia, que se podría denominar antropología de la violencia, el tema de la violencia en contextos comunitarios. Hicimos un número de la revista *Versión* sobre la violencia, y posteriormente escribimos un libro colectivo sobre la violencia en la obra de Walter Benjamin. Hace poco, en el 2018, publiqué un libro que se llama *Horrores estridentes*, en el que aparece un texto sobre lo que llamo la *sociedad atroz*, que aborda la cuestión de cómo las sociedades, en el contexto de la Modernidad, pueden entrar en procesos donde el pacto social se rompe de manera conveniente para las coyunturas del poder, y el sujeto pierde sus atributos políticos; hay ciertas coyunturas en las que se produce eso. La propia Modernidad, que se fundamenta bajo el mito del contrato social, tiene, a su vez, diseñados sistemas de excepción del contrato social y es en esos territorios donde aflora la violencia política más brutal para destruir al sujeto y a la comunidad. De eso se trata ese capítulo sobre la sociedad atroz, en el que continúo esta reflexión sobre la violencia que también vinculo con la dimensión estética, con el arte, lo que decanta en un libro que sacamos en el 2017, que se llamó *Al límite: Estética y ética de la violencia*. Ahí publiqué un texto sobre la violencia del eterno retorno en el arte, bajo la idea de cómo la obra artística está elaborando continuamente

el problema de la violencia y eso remite al mito del eterno retorno nietzscheano: una condición de imposibilidad de salida de la sociedad humana del horizonte de la violencia, y también la posibilidad de que el retorno se lea de otra manera, que es lo que he trabajado en el último año.

Eso me lleva a otro eje con el que he trabajado, que es el eje de la estética. Me interesa mucho la estética, y en los últimos años he trabajado la estética de la mirada como una forma de continuar y, al mismo tiempo, de escapar de la hermenéutica. Durante mucho tiempo estuve trabajando el tema de la hermenéutica para pensar lo visual, porque me parecía que era un aporte muy importante para el pensamiento sobre el tema de lo comunicativo. Considero que la hermenéutica es una disciplina, o un conjunto de disciplinas totalmente vinculadas al fenómeno comunicativo y que la comunicación es fundamentalmente un problema hermenéutico. Pero las dos cosas no han logrado reunirse: los estudios de comunicación poco se han interesado en la hermenéutica y a los filósofos que hacen hermenéutica no les interesa la comunicación en la manera en que abordamos los estudios de comunicación, ni a los filósofos del lenguaje les interesan los medios, no les interesan los procesos de mediación.

La cuestión es que, bien pensado, el gran problema de la comunicación es el problema de la comprensión humana o social y el problema de la interpretación, es decir, que el gran problema de la hermenéutica es el problema de la comunicación, entonces, están esencialmente interconectados, pero no hemos logrado todavía consolidar este campo de estudio. En ese sentido fue que desarrollé una serie de textos cuya aportación al campo es precisamente ese argumento. En particular, me concentré en la hermenéutica de la imagen. Sobre ese tema escribí y coordiné varios libros, entre personales y colectivos fueron alrededor de cinco libros.

De esta forma ha sido mi transcurrir como investigador, entre distintos campos de estudio que en realidad están todos interconectados. Aunque, bajo una lógica de encuadramiento muy disciplinario, tipo CONACYT, parecería que uno no está en un solo campo al no ser hiperespecialista en un tema. Sin embargo, en mi caso trato de tocar los temas con suficiente profundidad como para que pueda decir algo que valga la pena, siempre me lo he planteado de esa manera.

TRAYECTORIA COMO CREADOR

M. A.: *Podemos observar que tu trayectoria te ha llevado inexorablemente hacia el campo de la estética como una línea principal de investigación y, en particular, hacia el tema de la estética de la mirada. Pero sabemos que tus intereses comunicativos te han conducido al campo de la creación estética y, en este terreno, a generar arte a través de los medios, creando profundas y hermosas narraciones con imágenes y textos, así como obras audiovisuales premiadas en festivales internacionales. Para concluir esta entrevista, ¿por qué no nos cuentas sobre esta faceta de tu vida profesional? ¿Cómo fue que decidiste explorar esos territorios e ir más allá del campo académico tradicional?*

D. L.: Efectivamente, pienso que el campo de la estética no solamente puede ser abordado para comprenderlo, sino también para producir obras con un sentido estético. Desde que era niño yo escribía cosas, toda mi vida he escrito. Nunca me atreví a publicar mis trabajos creativos, mis cuentos o mi poesía, todo lo tenía en reserva. Siempre pensaba que algún día, de repente, me animaría a hacerlo. Pero en realidad yo siempre he escrito, me gusta escribir, es una manera de elaborarme a mí mismo y de elaborar mi experiencia y mi relación con la vida.

Al mismo tiempo, siempre me ha interesado la imagen. Recuerdo que mi hermano Alejandro estudió cine y, cuando yo era niño, él tenía una cámara súper 8 y lo que hacía con ella me resultaba muy atractivo, sus experimentos. Me acuerdo de que miraba a través de la lente de la cámara y empezaba a imaginar que armaba historias con esos lentes, con esos aparatos. Era una forma en la que se encontraba mi interés narrativo con mi interés visual, creo que esas son dos cosas que me han apasionado siempre.

Así es como desde siempre he mantenido una línea de acción en la que me gusta crear, experimentar con objetos, movimientos y acciones. Durante un tiempo, al final de mi adolescencia, hacia los dieciséis años, antes de venirme a México, formé un grupo de teatro. Yo escribía las obras que montábamos, eran como ensayos tentativos, pero las presentábamos al público y tuvieron más o menos buena audiencia; cobrábamos la entrada y nos iba bien.

Recuerdo que escribí un proyecto que se llamaba *El manantial de los seres humanos*, algo así. Lo que hice fue tomar fragmentos de la literatura universal y articularlos en una sola narración, entonces, aparecían personajes de Shakespeare, personajes de la literatura y la mitología griega; también, tomaba cosas de la literatura colombiana, particularmente, de José Eustasio Rivera. En fin, luego armaba un relato y lo montábamos. Era muy padre porque venían personajes de distintos orígenes históricos, literarios, culturales, y con ellos formábamos una narración de las pasiones humanas.

Todo eso me gustaba mucho, porque debes saber que yo veía teatro desde los doce años. En Bogotá, en el Teatro Colón había una función de teatro todos los viernes, donde se presentaba la Academia de Teatro Colombiano..., ya no me acuerdo cómo se llamaba exactamente, pero hacían muy buen teatro, se hacían representaciones clásicas y modernas. Entonces, yo salía de la escuela y me iba al Teatro Colón, pagaba la tarifa más baja, y me subía a lo que llamaban el «gallinero», que era hasta arriba, donde no había asientos ni nada, me subía y desde ahí veía las obras. Me gustaba mucho ver la puesta en escena, las actuaciones y, luego, también me metí a las funciones de ópera y las veía desde el «gallinero», que era lo más barato y lo que podía pagar como estudiante de bachillerato.

Ya viviendo en México, durante mi época de estudiante universitario, me acostumbré a ir a las temporadas de ópera y creo que eso ha sido algo que me ha nutrido mucho personalmente. Pero sí, efectivamente, ya cuando me clavé más en el tema de la estética, comencé a desarrollar la idea de que en la formación de comunicadores profesionales tienen que confluír tanto la teoría como la capacidad de producción y creación estética. Así, empecé a plantearme que podía decir cosas, no solo en los formatos académicos tradicionales, no solo escribiendo artículos o libros, sino que la creación audiovisual era también una forma de construir pensamiento. Ese fue el proyecto que asumí cuando dirigí la revista *Versión* del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM Xochimilco, alrededor de 2010.

Al asumir la dirección de la revista, me comprometí a hacerla migrar de una publicación impresa académica tradicional a una revista digital multimedia. Fue bastante difícil lograrlo, pues me encontré con mucha resistencia por parte de la comunidad. Realmente hubo ahí toda una dinámica de resistencia política

para evitar que la revista se volviera digital. En 2010, en las universidades públicas ya estábamos en pleno proceso de digitalización, pero nuestra comunidad universitaria no estaba todavía en esa lógica. Fue entonces cuando propuse armar una cosa que llamé *hiperrevista*, y de esa forma logré que todo el comité editorial me apoyara para que armáramos el proyecto. Le llamábamos así porque era un proyecto de radio que empezó a salir por UAM Radio, cuando la estación apenas comenzaba a operar, y, al mismo tiempo, un proyecto de revista digital que era tanto académica como humanística. De esta forma, teníamos que la revista estaba integrada por dos módulos, *Versión Media* y *Versión tradicional* impresa, que contenía ensayos, artículos académicos, reseñas y demás. En el caso de *Versión Media*, se integraba más bien con piezas literarias, fotografías, diseños visuales, poscineematografía..., así empezamos a probar con todos esos formatos.

El sitio web de la revista albergaba los dos elementos, porque la idea era que el pensamiento académico dialogara con el pensamiento creativo y, aparte, que tuviésemos un programa de radio, que, por cierto, funcionó bastante bien, pues se produjeron y transmitieron más de cien programas. Luego, a propósito del proceso electoral de 2012, creamos un programa que llamamos *Versión Coyuntura*, en donde hablábamos de la coyuntura social y política mexicana. Para esos programas invitamos a René Avilés Fabila, nuestro querido colega, escritor y analista político, que en paz descanse; a Francisco Huitrón, politólogo y psicoanalista, también fallecido, y a Perla Gómez, que luego se convirtió en ombudsman de la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México.

M. A.: *Y, ¿cuándo comenzaste a dirigir y producir obras audiovisuales?*

D. L.: Creo que fue cuando empecé a desarrollar una serie de proyectos en video para hacer lo que pensaba iba a ser *Versión Televisión*. Fue uno de los esfuerzos para crear e incorporar, en formato televisivo, formas en las que el pensamiento académico se podría elaborar audiovisualmente. Ahí produje como trece programas de video.

Aunque, de hecho, tuve una experiencia anterior en la Dirección General de Televisión Educativa de la SEP, en el Centro de Entrenamiento de Televisión

Educativa, que en ese tiempo se llamaba CETE. Ahí me invitaron a realizar un par de investigaciones y, a partir de esos proyectos de investigación, me involucré en un proyecto de televisión que se llamaba *Visiones compartidas*, lo que implicaba básicamente producir unos programas de entrevistas o conversaciones muy tradicionales sobre temas de comunicación, educación, política, ese tipo de cosas. Gracias a esos programas tuve la oportunidad de hacer varias entrevistas interesantes, por ejemplo, entrevisté a Román Gubern, el semiólogo y sociólogo español, y, cuando vino a México, al famoso sociólogo y filósofo francés Edgar Morin –fue muy interesante el programa que hicimos con él–.

Fue a partir de esas experiencias que vi la necesidad de generar un proyecto de comunicación en el que se involucrara lo académico bajo una lógica distinta. Desde *Visiones compartidas* empecé a pensar en realizar experimentos audiovisuales. Algunos pude hacerlos ahí, otros no porque estaba dentro del sistema de comunicación educativa del Centro, pero después pude plantear un proyecto que al final se llamó *Cultura contemporánea*, que fue una serie de cinco videos sobre autores del pensamiento contemporáneo. Uno estuvo dedicado a Wittgenstein, otro a las paradojas de la imagen, de Roland Barthes, un tercer programa estuvo dedicado el tema del poder invisible, de Michel Foucault, y otro, al tema de la barbarie de la cultura, de Walter Benjamin. En fin, fueron cinco programas. Al comienzo, esos programas los desarrollé vinculados con la revista *Versión*, y ya luego los desprendí. Fue la primera experiencia en que quise producir videos utilizando técnicas de animación.

Todos esos programas fueron los ensayos previos a la realización de la serie *Interferencias*, que produjimos para el Canal 22. Fueron trece capítulos dedicados al pensamiento crítico contemporáneo, desde la teoría crítica, el psicoanálisis, pasando por las teorías feministas y de género, hasta las discusiones poscoloniales y decoloniales. Hicimos trece programas con base en diversas técnicas de animación, a partir de una premisa básica que era transmitir a un público amplio un concepto complejo de forma sencilla, utilizando narraciones y metáforas visuales. Así salió la serie con programas de siete minutos de duración en los que se condensaba, por ejemplo, los conceptos de memoria y arte en Theodor Adorno, y cómo este autor pensaba la relación entre ellos como una forma de salvación, de emancipación y redención. En este caso, el grado de dificultad era pensar en historias que pudieran mostrar

esa complejidad, elaborando metáforas visuales y explicaciones muy breves capaces de transmitir ese concepto a un público que no tiene formación académica. Al final, la serie televisiva quedó bastante bien, tuvo buenos resultados internacionales, ganó el Premio Televisión de América Latina como mejor microprograma de televisión cultural (2018), compitiendo contra todos los países de Latinoamérica. Realmente le fue bastante bien. Uno de los programas, el que dediqué a Jacques Lacan, el psicoanalista francés, ganó el Premio Nacional de Imagen Científica (2018), que es evaluado por la UNAM e IMCINE. Fue algo muy emocionante porque entraba dentro de una convocatoria de obras cinematográficas, y le dieron el primer lugar a este programa, entonces creo que fue un excelente resultado.

M. A.: *Afortunadamente he tenido la oportunidad de ver los programas de la serie Interferencias y pienso que estas obras audiovisuales buscan expresar, y de alguna forma establecer, el valor simbólico de la estética en la sociedad contemporánea, y cómo esta rama del saber humano nos ayuda a cuestionar nuestro mundo y al mismo tiempo a reconstruirlo, ¿no crees? Tengo entendido que continuaste produciendo video y televisión en esa línea para otro canal de televisión público, con el proyecto Pensar el arte, ¿no es así? ¿Por qué no nos cuentas un poco sobre esa experiencia?*

D. L.: Sí, claro. Después de la serie *Interferencias* continué con esta línea de producción/creación y realizo otra serie de televisión para el Canal 14 que titulé *Pensar el arte*, donde ya no planteo un problema teórico, sino práctico: el del arte. En este caso se produjeron trece capítulos dedicados a artistas visuales contemporáneos, desde fotógrafas y fotógrafos hasta cineastas, instaladores, *performance artists* y demás. Por ejemplo, me acuerdo de que hicimos un programa sobre Marina Abramović, otro sobre Evgen Bavčar, el fotógrafo ciego esloveno, uno sobre Atom Egoyan, el director egipcio-canadiense, [y otros] sobre fotógrafos como Sebastião Salgado, el fotógrafo brasileño, [y] Andréi Tarkovski, el célebre cineasta ruso. En todos ellos el tema central era mostrar cómo el arte convoca el pensamiento y el arte permite pensar.

El proyecto de *Pensar el arte* fue un proyecto en el que creo que pudimos hacer confluír una serie de intereses sobre el valor de la estética en la sociedad contemporánea, particularmente por la capacidad de la estética para pensar

nuestro mundo y del arte para cuestionarlo, pensarlo y construir alternativas o mundos posibles, como procurar convertir eso mismo en discurso visual, en imágenes, en metáforas visuales, en una forma de montaje. Ese proyecto me dio la oportunidad de ingresar a todos esos terrenos del arte contemporáneo. Fue una serie en la que cuidamos mucho la visualidad, el diseño sonoro y el contenido, para que todo funcionara realmente como una unidad.

Afortunadamente, también a esta serie de trece programas le fue muy bien en festivales internacionales, quedó como finalista en cerca de quince festivales, por ejemplo, en el Chicago Amarcord, que es un festival de cine y televisión, en el festival de cine de Elche de España, en el Roberto Di Chiara de Argentina, en el Voronet de Rumanía, en varios lugares quedó muy bien ubicada, llegó hasta los concursos finales, y por eso creo que tuvo una buena audiencia, al igual que *Interferencias*. En México se transmitieron algunos capítulos en canales de televisoras públicas tanto de *Interferencias* como de *Pensar el arte*, y en América Latina también algunos canales de televisión los transmitieron. Así que, en general, creo que el resultado fue positivo.

M. A.: *Para concluir con esta entrevista, ¿por qué no nos platicas sobre lo que estás haciendo? Recientemente nos enteramos de que ganaste el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía, que tiene mucho que ver con las líneas de investigación que has trazado sobre el campo de la estética de la mirada y la lectura que haces de fotografías que conectan con la violencia de la vida, en Latinoamérica y el mundo en general, ¿no crees?*

D. L.: Sí, fue el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021, y ahí trabajé básicamente el problema de la relación entre la fotografía y la otredad. El ensayo se llama *La fotografía y el otro*, y trata particularmente el tema del sufrimiento de los otros, a través de la fotografía. No es un tema nuevo; ha sido explorado por Susan Sontag y Judith Butler. Es parte de una discusión feminista muy importante que comenzó con Virginia Woolf, pero yo le doy una lectura distinta, porque casi todas las lecturas son lecturas que tienen que ver con los procesos de banalización de la violencia o de mercantilización de la violencia. O con los procesos de captura y reticulación de los dispositivos fotográficos, como hace Judith Butler en su texto «Vidas no llorables», que es un texto sobre las fotografías de Abu Ghraib en donde se muestra cómo la

lógica del discurso político del Departamento de Defensa de los Estados Unidos penetra, durante la guerra de Irak, hasta en la manera en que los periodistas enfocan la guerra. A eso se le llama técnicamente *periodismo incorporado*, un tipo de periodismo que es intrínseco a la lógica del propio Estado. Es una perspectiva situada, en términos foucaultianos, del lado del dispositivo de poder.

En mi caso, lo que hago es explorar el problema de otra manera, desde otra perspectiva, recorriendo otro camino, explorando más bien la manera en que el trabajo fotográfico puede permitir procesos de desmontaje de la captura, de cuestionamiento del poder, de recuperación de los sujetos que han sido eliminados. Me interesa, en particular, valorar la manera en que artistas y periodistas, con otra lógica, logran producir y, de alguna manera, reconstruir la vida, como una forma de retorno de lo que ha sido negado, asesinado, desaparecido.

El desaparecido, las desaparecidas, los desaparecidos, etcétera, pueden regresar a través de ciertas lógicas estéticas de la fotografía, e incluso, en algunos casos, tener un impacto en la comunidad como rituales sociales. Un ejemplo es lo que hace Erika Diettes, la fotógrafa y artista plástica colombiana que recorre las comunidades en la región del departamento de Antioquia, en Colombia, donde experimentaron mayor violencia tanto por la guerrilla como por los paramilitares y, en el proceso, acompaña a las víctimas a recuperar los objetos preciados que tienen de los desaparecidos y las desaparecidas, los retribaja en formatos de fotografías de buen tamaño sobre cristal para luego ubicarlos en iglesias, parroquias y catedrales donde la comunidad llega a hacer rituales comunitarios y espirituales. Es una forma de retorno, donde la fotografía cumple una función purificadora, revivificadora, una especie de acto de justicia poética. Esa justicia poética es lo contrario de lo que han mostrado Agamben o Foucault, o la propia Judith Butler.

Esta mirada es la que no hemos atendido suficientemente y que en nuestros contextos latinoamericanos es importante. Me parece lógico que, desde Foucault hasta Butler, pertenecientes a las sociedades hegemónicas, se detengan a revisar los mecanismos de control del poder, pero es interesante que, en la periferia, desde la producción fotográfica de artistas de América Latina, seamos capaces de pensar en maneras de ejercer tanto procesos de emancipación como procesos de justicia en el tiempo. Eso me parece muy lindo y por eso me clavé en escribir este ensayo.

Por ahí transcurre, en buena medida, mi proyecto ahora. Uno de los proyectos académicos en el que estoy trabajando en este momento es un libro sobre la estética de la mirada, en el que uno de sus componentes es este, el de la estética del retorno, pero no solamente lo estoy pensando desde la fotografía, ahora quiero hacerlo desde el cine, el *performance*, desde la imagen digital, el video. Me gustaría, también en ese sentido, producir nuevas series audiovisuales. Pero, bueno, ya veremos. Producir una serie de videos depende de que uno tenga recursos, financiamiento de instituciones y, aquí entre nosotros, sí se me antojaría realizar una serie de videos sobre fotografía de América Latina y otra serie sobre el pensamiento latinoamericano, esas dos cosas quisiera hacer como proyectos audiovisuales. Ya veremos si hay posibilidades de echar a andar algo como eso en el futuro.

M. A.: Diego, muchísimas gracias por tu tiempo y por compartir con nosotros tu historia de vida en todas estas facetas tan fructíferas de maestro, investigador, creador y, sobre todo, como un pensador latinoamericano e intérprete de nuestro tiempo. Seguiremos en comunicación, estoy seguro.

URDIMBRES EPISTEMOLÓGICAS DE LA IMAGEN

JACOB BAÑUELOS CAPISTRÁN

Jacob Bañuelos (J. B.): *Para ti, ¿cuáles serían las tendencias de investigación más importantes sobre la imagen en el escenario contemporáneo? Si las tienes más o menos mapeadas. Si hay referentes, ¿cuáles serían? ¿Cómo abordarías esta reflexión?*

Diego Lizarazo (D. L.): Es una cuestión que puede pensarse en dos sentidos. Por una parte, allanar en una cartografía epistemológica las líneas de trabajo que se abren hoy. Por otra parte, procurar encarar la constitución ontológica de las imágenes. Esta no es una cuestión nueva, pero tampoco fácil. La pregunta en torno a qué tipo de entidad es una imagen está desde el mundo antiguo y se realiza también en la semiótica, el psicoanálisis, la antropología, la teoría política.

J. B.: *¿Comenzarías haciendo un esbozo histórico en el marco de las ciencias sociales que inscriben una teoría de la imagen?*

D. L.: Podemos decir que históricamente se ha dado una serie de respuestas en torno a qué es una imagen. Para Platón, la imagen es una figuración de objetos, que a su vez son figuraciones de entes ideales. Allí empieza realmente la teoría del simulacro de la imagen, que, como sabemos, fue nuclear en el pensamiento posmodernista, con Baudrillard. Para este filósofo no toda imagen es simulacro, pero de alguna manera todas las imágenes tenderán a la era del simulacro. En eso consiste la famosa «precesión de los simulacros»... pero en el simulacro de Baudrillard más que un énfasis en la ilusión, como ocurría en Platón, lo que hay es un reino de la desilusión en el que la realidad cae en pedazos, y, por tanto, es imposible el fundamento referencial de las

imágenes –y de los signos en general–. El arte, por ejemplo, pierde su sentido y su propiedad, por ello se produce la mutación transestética, donde el arte deviene puro complot.

Sin detenerme en ello, es claro que hay otras teorías del simulacro asociadas con la imagen, como en Klossowski; incluso Deleuze habla, en algún punto, del simulacro. Como sabemos, además de la referencia a Platón, Lucrecio tradujo el concepto de icono o *eicon* de Epicuro como *simulacrum*, y desde allí operó un cuestionamiento, precisamente, de la teoría platónica. No olvidemos, por otra parte, que en el griego antiguo la palabra *teoría* significa «ver». La teoría son tejidos de ideas provenientes de la observación. *Theorein* era, justamente, «observar», y los latinos lo tradujeron como *contemplari*. Incluso, hay un inquietante sentido subyacente, no suficientemente atendido por el pensamiento y las ciencias modernas: *theoria* o *contemplatio* estaban en el orbe de la representación y la ficción, porque referían a ver y escuchar escenas en un teatro.

En las entrañas mismas del campo epistémico está la imagen, en una valencia performativa y representacional más que crudamente realista. La visibilidad es un componente de la ciencia griega, y en ella está patente la religión griega, religión de dioses visibles, a diferencia de la cultura hebrea, para la cual Dios es invisible, puro verbo. Para Hegel, eso significaba que religión, arte y ciencia tenían una cierta continuidad en el mundo jónico. El hilo conductor entre ellas era el campo de la imagen. Por ello Heidegger señalaba que el mundo griego devenía y a la vez se mostraba en la tensión entre visión y ocultamiento, de ahí que el drama de Edipo radica en la posibilidad/imposibilidad de ver, como ocurre con Narciso, con Perseo y la Medusa, con Eurídice y Orfeo.

Hace varios años realicé una investigación amplia en torno a las múltiples teorías clásicas –podemos decir– de las imágenes y encontré que, en torno a la clarificación de aquello que hay en una imagen, es posible identificar cuatro polémicas básicas: la que se da en torno a la definición de la naturaleza de las imágenes, la que se produce en la definición del alcance de la imagen, la que debate respecto a la densidad de la imagen y la que problematiza su liminaridad. La más ontológica de todas ellas es sin duda la primera: la que dice si una imagen es ente transparente u opaco. En la primera versión, la imagen

es aquello que transparenta el mundo, en la segunda es más bien algo que lo enmascara y produce en nosotros la impresión o ilusión de presencia. Es un debate radical. En el primer caso, algo es imagen porque tiene la capacidad de acercarnos ciertos aspectos o rasgos de la naturaleza del ente del cual es su imagen, en el segundo caso, la imagen es puro artificio que produce en nosotros un efecto de objeto sobre la nada. Hace ver –o sentir– por la pura acción de códigos significantes sobre superficies ajenas por completo a la materia de aquello que da a imaginar.

Como puede verse, esta confrontación tiene como fondo el debate filosófico sobre la posibilidad de comprensión de la realidad, una especie de fundacionismo ante un antifundacionismo. Y en él aparecen autores importantes como Peirce, Barthes o Umberto Eco. Eso sin escalar hacia el problema de si la imagen, en algún punto, logra portar contenidos universales, o todo en ella es singularidad... Debate que ocurrió entre Jung y Freud respecto a la imagen simbólica (como la del sueño). Para Freud, las imágenes oníricas elaboran las tensiones inconscientes cruciales para el individuo. Aunque puedan operar mediante significantes generales (la cueva, la serpiente, el bastón, el sombrero), lo que ponen en juego es el drama singular del individuo que a través de ellas se habla a sí mismo. Entre paréntesis, nótese que los dos últimos símbolos a los que apelé, «el bastón» y «el sombrero», eran usuales en el mundo vienés de Freud, pero para nosotros, hoy, son totalmente anacrónicos. Jung, en cambio, pensaba que las imágenes oníricas eran realmente figuraciones arquetipales universales, cargadas con contenidos simbólicos de eones, capaces de abarcar toda la especie humana. Por eso el sueño es falsamente individual: lo experimenta un sujeto, pero es una realidad supraindividual que nos habla a través de recursos universales. Otras posiciones, como la de Lévi-Strauss, apuestan por un lugar intermedio: la imagen no es universal, pero logra acopiar las necesidades de significación mítica de una cultura. En fin, es una cuestión de gran interés y que no creo haya sido zanjada.

Por otra parte, ante la pregunta que formulas, es posible hacer un giro y preguntar la necesidad que subyace a la clasificación de las corrientes contemporáneas de pensamiento sobre la imagen. Es decir, que, en buena medida, la necesidad de ese preguntar esbozará los ejes epistémicos que visibilicemos.

J. B.: *¿El momento actual de la imagen impone la necesidad de crear una cartografía de navegación sobre los ejes epistemológicos de la imagen? ¿Es necesario crear una cartografía epistemológica de la imagen?*

D. L.: La cartografía de la imagen contemporánea responderá al estado de conocimiento que tenemos sobre ella. Típicamente, la modernidad nos enseñó que las cosas se clasifican y son según lo que el conocimiento estándar de un tiempo determinado ofrece. El horizonte civilizatorio moderno provendría así de la capacidad autónoma de su saber de decirnos cómo son las cosas. Pero, en realidad, el espíritu epistemológico moderno no es ni autónomo ni plenamente libre, o, en otros términos, nunca ha respondido a puras razones epistemológicas. Es decir, que la pregunta por la cartografía de la imagen es también la pregunta que este tiempo, con sus intereses dominantes, orienta. Las preocupaciones del tiempo de hoy, los apremios sociales, las fuerzas colectivas y tecnológicas más potentes tensan de alguna manera la interrogación sobre qué vale la pena estudiar en torno a las imágenes, cómo debemos entenderlas, qué lugar ocupan en la vida humana, cuáles son sus tendencias. En el preámbulo señalabas tu preocupación por no caer en «algunas líneas que son anquilosadas o pueden parecer en este momento ya un poco anacrónicas», y yo contrapunteaba diciendo que otras parecen estar depositadas en la reacción ante las innovaciones y lo que se pone de moda.

Entonces, de alguna manera, los ejes de abordaje de la imagen responden tanto a tradiciones como a un conjunto de dinámicas sociales e institucionales que están poniéndose en juego en la manera en la que se producen, circulan y se usan las imágenes hoy en día. Y también un poco en torno, digamos, a los marcos de posibilidad y mirada que generan los distintos paradigmas. Paradigmas que han venido estableciéndose no solamente epistemológicamente, sino también políticamente.

J. B.: *¿Reconoces alguna tendencia teórica sobre la imagen emergente en este escenario?*

D. L.: Hoy en día la discusión en torno al género y sus definiciones –y, particularmente, el potente pensamiento feminista– abren una línea de investigación y producción teórica sobre la imagen. Sobre las preponderancias patriarcales

y la violencia misógina que constituyen y ponen en juego ciertos tipos de imágenes. Hace treinta años no teníamos tal abundancia de estudios desde esta perspectiva –aunque ya estaban los trabajos de Laura Mulvey y sus seguidoras, quien en el 73 escribe *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en donde, como sabemos, devela que la mirada del cine clásico norteamericano posiciona al espectador como sujeto masculino–. En ese tiempo, lo que dominaba el horizonte de estudios sobre la imagen eran, más bien, los enfoques posmodernistas, que giraban en torno a la crisis de los fundamentos, o en torno a la cuestión del espíritu hedonista.

La mayor pregnancia en los setenta y ochenta la tenían discursos teóricos como los de Lipovetsky o Vattimo, este último planteando la fuerza de los *mass media* como instancias de fabulación del mundo. Vattimo veía incluso con cierta simpatía esa capacidad de los medios de convertir todo en un espectáculo circense, porque con ello se ponía en crisis la noción metafísica de la verdad como esencia subyacente al mundo. Hoy, en cambio, ese no es el eje de preocupación prioritaria en torno a la imagen. El fuerte y expansivo movimiento político y social del feminismo ocupa un lugar mucho más preponderante, al constituirse como un movimiento progresista global que se prolifera en una multiplicidad de abordajes, de instituciones, de autoras y artistas que dan a dichos enfoques la capacidad de repensar parte de la visualidad de nuestro tiempo y, también, claro, de una revisión histórica del lugar de las imágenes en el pasado.

J. B.: *¿Tienes alguna idea sobre cómo comenzar a trazar un mapa epistemológico contemporáneo de la imagen?*

D. L.: No podría decirte que tengo una imagen clara del mapa de líneas contemporáneas sobre la investigación en torno a las imágenes, en algún sentido he girado el campo de atención de dicho territorio al de las intersecciones entre estética y política, y más recientemente a la cuestión, para mí capital, de la «estética de la mirada». Por su puesto que este problema está en íntima relación con la cuestión de la imagen, pero también es un esfuerzo por descentrarla. Incluso es una estrategia. Pensar mejor la imagen es exorbitarla, irse en sus tangentes, atender lo que la anticipa... lo que está antes de ella y lo que la recibe, y eso para mí es el problema capital de la mirada. La mirada que produce las imágenes, la mirada producida por las imágenes. En eso se juegan

sus valencias políticas y estéticas: las fuerzas que nos hacen, pero también las posibilidades, nunca agotadas, de construir otra versión del mundo, a pesar de lo que a veces resuena en voces como las de Agamben o Bifo Berardi.

Pero bueno, por supuesto, como tú dices, ahora hemos de ver que existen ciertos caminos disciplinares, pero estarían cruzados por una trama. Esta cartografía puede trazarse en términos más o menos disciplinares, pero atravesados, digamos, generando una malla de problemas que van creando los énfasis y los giros.

J. B.: *¿Hacer una trama de giros o cruces epistemológicos con las teorías de la imagen?*

D. L.: Efectivamente, es como hacer un cuadro de doble entrada: disciplinas o campos de estudio en la trama o abscisa y líneas de problematización en la urdimbre u ordenada. Así aparecerán los objetos problemáticos en el estudio de la imagen con más claridad. Una indicación: la trama se puede trazar según las disciplinas que han abordado la imagen como objeto principal, o incluso como un objeto secundario, pero para las cuales tiene una pregnancia singular. Pero también están allí los campos de estudio, que precisan ser interdisciplinarios. Yo creo que requerimos enfoques mayoritariamente interdisciplinarios para entender el mundo visual, pero también creo que las disciplinas, en su rigor interno, aportan cuestiones importantes, como es el caso de la semiótica, sin duda. Bueno, en ese sentido, podría indicar en las tramas: la semiótica y la semiología, la estética, la teoría del diseño, la antropología visual, la política de las imágenes, la historia del arte y de la imagen, el psicoanálisis del arte y de la imagen –que no es solo artística, porque quizás el objeto más apreciado y abordado por el psicoanálisis es la imagen del sueño–, los estudios visuales, los estudios de la cultura visual, la iconología (iconografía) y la ciencia de la imagen. Hay que aclarar de inmediato que dichas tramas suelen tocarse, hay puntos de intersección y los campos de estudios –como los estudios visuales–, suelen ser agrupaciones de las disciplinas. Incluso, no está clara la diferencia entre la ciencia de la imagen –abordada y recorrida así en los últimos años– y los estudios visuales.

Como sabemos, en este territorio ha sido W. J. T. Mitchell quien ha tenido un lugar protagónico –quizás como lo tuvieron de los sesenta a los ochenta

Roland Barthes, Umberto Eco o Ernst Gombrich-. Su pretensión de dar cuenta de un nuevo giro, el «giro pictórico», frente al tradicional «giro lingüístico», señalado por Richard Rorty, permitió abrir ciertos estudios interesantes, especialmente por su nueva fuerza política, pero, creo, fracasó en la expectativa de sus implicaciones. El «giro pictórico» no ha tenido, ni tendrá, la influencia ni la capacidad de transformación del conjunto del pensamiento que tuvo el «giro lingüístico» –que no es un asunto de Rorty, sino de un movimiento que se da entre fines del XIX y comienzos del XX, que despunta en la filosofía analítica con Wittgenstein y en la lingüística con Saussure-. No ha sido así, no solo porque es equívoco suponer, como a veces parece hacerlo Mitchell, que el lenguaje escrito y hablado han perdido su lugar como proveedores y campos de circulación del conocimiento, y como modelizadores de los hábitos sociales, sino también porque, en realidad –como señaló anticipadamente Barthes-, la imagen nunca está totalmente separada de la palabra. Esa disputa imagen/palabra para mí no tiene ningún sentido, obnubila en lugar de ayudar a comprender. Al deseo de mostrar la valencia más pregnante de la imagen se puede oponer la crítica al «ocularcentrismo» –en el sentido de David Michael o Martin Jay-. Pero, en el mismo sentido, experimento cierto malestar ante el fundamento de la crítica «ocularcentrista».

Me parece que en ella hay un yerro: nunca se trató –por ejemplo, en la filosofía francesa crítica de ciertos campos de discurso visual (de Foucault a Debord) de una lucha contra el ojo –como algunos de los fervientes antiocularcentristas plantean-, sino ante las formas autoritarias, sublimatorias o violentas del discurso visual y los paradigmas de la imagen. Y eso está también, por ejemplo, en la crítica de Barthes a la escritura fascista, o en la deconstrucción de Derrida.

J. B.: *¿Cuáles serían, ante estas líneas, las principales urdimbres que visualizas?*

D. L.: Las urdimbres pueden ser tan amplias como las temáticas que la cultura y la sociedad contemporánea problematizan sobre la imagen, al punto que busca cómo explicarlas y dar cuenta de sus principales implicaciones. Pero sabemos que los intereses epistemológicos se comportan sociológicamente, entonces suelen darse ciertos temas que capitalizan la atención y producen una gran cantidad de trabajos e interrogaciones. Ya señalé el primero: feminismo y estudios de

género, la imagen alcanza un nuevo impulso epistemológico al ser interrogada desde estos lugares; por ejemplo, como ha ocurrido en el abordaje de la imagen fotográfica de guerra al ser tratada, en distintos momentos, por Virginia Woolf, Susan Sontag y Judith Butler. En las tres está presente el interés de interrogarla como dispositivo de discurso de género, pero también hay que decir que –especialmente en Butler– el asunto se trasciende para dar cuenta de las cuestiones más amplias de la racialización y la cultura antiislámica del poder y la sociedad norteamericanas. Bien, si ubicamos esta cuestión en el cuadro de doble entrada, veremos aparecer, así, una multiplicidad de parcelas o espacios de investigación, producción de estudios y de teoría sobre la imagen de género en términos, por ejemplo, psicoanalíticos o políticos, o desde los estudios visuales o desde una interrogación más nítidamente estética. Otra vez, muchos de estos intereses rebasan los ámbitos disciplinares y exploran las implicaciones estético-políticas de la publicidad o la cinematografía transexual contemporánea, como será, por ejemplo, el caso de los estudios sobre la visualidad *queer*.

Una segunda y magnética urdimbre en el estudio de la imagen es el proceso de cibernización de nuestro tiempo. No solo la digitalización de las comunicaciones, sino la transfiguración informacional de prácticamente la totalidad de los procesos, sinergias y experiencias humanas. La digitalización de la imagen y la expansión y ubicuidad de las imágenes por el nuevo orden informacional es algo que sobrevino a las sociedades contemporáneas como una hecatombe, como un nuevo estado de la naturaleza y ante lo cual procuramos reaccionar para entenderlo y quizás tener una fuerza para actuar ante ello. La imagen, en este nuevo horizonte, nos redefine como actores sociales y comunidades. Ante la cibernización, la actitud crítica ha sido escasa, más bien la hemos aceptado como un destino que nos engulle. Procuramos socialmente ponernos en el nuevo oleaje, hablar los nuevos lenguajes y adosarnos de los nuevos repertorios de dispositivos... y en ellos, desde luego, hay una predominancia visual que tiene implicaciones de diverso calado. Hoy, por ejemplo, la ampliación de las aplicaciones y zonas de intervención de las combinaciones realidad virtual/realidad aumentada adquiere un peso social sustantivo. No solo por la manera en que dicha combinación se proyecta en el mercado del entretenimiento al anunciarse la tercera generación de realidad virtual gracias a la asociación de Microsoft y Zero Latency, que auguran gráficas de 5K, sonido envolvente y ductilidad para juego en grupos, en lugares distantes; también es, por ejemplo,

el concepto de «turismo anticipatorio» que, según Hoteles Marriot, ofrece la posibilidad de que los turistas vivan experiencias previas del lugar que visitarán (las playas de Barbados o las montañas de Changbaishan). Incluso, la idea misma de un turismo sustitutivo, capaz de generar en casa o centros especializados la vivencia de lugares remotos con mucha fidelidad, aunque no los pisemos nunca. Su base, sabemos, es la producción de una nueva visualidad, una visualidad envolvente y totalizante, que podrá extenderse con fuerza en campos industriales, médicos, educativos y comunicacionales. La virtualización ya no es, como lo fue en los ochenta –en que fracasó por sus dispositivos de poca ductilidad–, predominantemente óptica.

Hoy podemos decir que, además de la captura visual tridimensional móvil y volitiva –el mundo visual se abre 360 grados, según nuestros deseos–, adquiere también una potente valencia háptica. Visualidad óptica/háptica, entonces, capaz de propiciar experiencias del lugar, incluso del otro, sin otro y sin lugar. Es un campo inquietante para ser interrogado por el psicoanálisis o la antropología visuales. Una sexualidad virtual, por ejemplo, dada sin contacto entre humanos, o definida en simbiosis humano-robóticas. Un mercado de las sexualidades teletópicas se robustece en nuestro tiempo, tal como pronostica *Future of sex*, en el 2027 se podrán usar dispositivos de estimulación encefálica que permitan estímulos eróticos mutuos entre personas distantes. ¿Qué tipo de imagen es esa? ¿Cómo aprehenderla para darle una significación y una valencia formal? Escenarios interactivos, hologramas eróticos, dispositivos para la piel capaces de memorizar los patrones de estimulación preferidos por las personas, trajes hápticos que suministran estimulaciones erógenas... Allí están las piezas complejas de la nueva imagen y el desafío de clarificación y comprensión de cómo opera, qué significa y qué implica todo esto.

J. B.: *¿Qué problemáticas centrales identificas en este escenario impuesto por el sistema tecnopolítico de la imagen digital?*

D. L.: La imagen mutó y seguirá mutando. Asistiremos al proceso de extinción de las viejas modalidades y sistemas de la imagen, y estaremos entrando en nuevas modalidades y nuevos sistemas. Pero también hay permanencias. Ayer di una conferencia en la UACM, y una de las cuestiones que procuré plantear es que buena parte de los problemas de la imagen digital son los

problemas de la imagen analógica. Algunos de sus problemas más sustantivos son los mismos problemas.

J. B.: *¿Como cuáles?*

D. L.: Como todo el tema de la relación entre la condición subjetiva y existencial de los individuos y la imagen. El papel que juega la imagen en la configuración de mi memoria, en la experiencia y en las relaciones con otros, en la generación de los circuitos de intimidad y en la posibilidad de producir circuitos colectivos mucho más amplios y enriquecedores para la experiencia del individuo. O, por otra parte, el tema de la relación entre la imagen y el poder sigue siendo tan pertinente y sustantiva en la imagen digital, como lo fue en la imagen precibernética. Hay una serie de temas nucleares que no podemos dejar de cuestionar.

A propósito de que ayer me preguntaban sobre el concepto de *extimidad*, y de la idea que puede acarrear la anulación de toda intimidad, procuraba señalar que hay algo de inconsistencia en ello. La noción de extimidad, introducida por Lacan, procura dar cuenta de ese espacio paradójico que nombra lo más íntimo sin que deje, a su vez, de ser exterior. Lo más íntimo en mí, que es, simultáneamente, un objeto externo. Creo que la base de este planteamiento lacaniano es la noción teológica de San Agustín –quien interesaba mucho a Lacan–, que pensaba en Dios como «más interior que lo más íntimo mío». Por supuesto, Lacan sustituirá a Dios por el inconsciente... ese que es lo más íntimo que tengo, pero que en algún sentido es externo a mí –porque no tengo manera de gobernarlo, incluso no logro siquiera verlo–. Pero sí, por una parte, podemos comprender esa forma de la extimidad –y en un sentido menos psicoanalítico, podemos comprender que, sociológica o antropológicamente, nuestra subjetividad está tejida de telas macrosociales, culturales e históricas–. Ello no ha de llevarnos a la afirmación brutal de que toda posibilidad de singularidad, de privacidad o de sigilo de sí ha caído y no tiene ya ningún sentido. Es un debate importante en términos de la nueva visualidad digital, por ejemplo, porque pone en juego tanto la potencia de visibilización de las prácticas y deseos subjetivos en las redes sociales... como la posibilidad de cerrar los ojos y guardar silencio. Es decir, las dinámicas de exteriorización

con alcance incierto y a velocidad de la luz de tus más inmediatas y contingentes expresiones, como la cuestión del derecho a la invisibilidad y al olvido.

¿Por qué la imagen debe penetrarlo todo... por qué todo ha de devenir en imagen?... ¿Por qué la red condena a la memoria interminable, al registro perpetuo? Es una cuestión legal (que reúne la teoría del derecho y la teoría de la imagen), pero también existencial y política. Claro, también su contraparte... ante la opacidad del poder, ante la fuerza de borrado de acciones ominosas... el derecho social –y especialmente de las víctimas de violencia, autoritarismo o abusos del poder– a visibilizar y recordar. Aunque hoy hallemos un escenario de publicación masiva y casi permanente de nuestras prácticas, de nuestros gustos y experiencias, ello no significa la desaparición de toda intimidad. En algún sentido, la extinción de toda intimidad es la extinción del sujeto.

Otra urdimbre principalísima de nuestro tiempo es la cuestión de las identidades no hegemónicas: las poblaciones afrocaribeñas, los mundos campesinos y las sociedades indígenas que reclaman tanto la sanción a las imágenes pauperizadoras, violentas y degradantes como el derecho a su visualización legítima y pertinente en un mundo que ha de ser plural y multicultural. Con ello, el cuestionamiento a las primacías raciales de los discursos mediáticos y políticos, aquello que Bolívar Echeverría conceptualizó como la «blanquitud» del *ethos* protestante y capitalista moderno, capaz de extenderse en todo el orbe de la modernidad. Los entrecruces de la decolonialidad y la iconografía tienen hoy una potencia crítica notable.

Además de estos temas urgentes hoy, de estas urdimbres capitales (el género, el feminismo, la tecnología, la poscolonialidad), hay otras cuestiones en las que ya no quiero detenerme mucho, pero que me parecen igualmente cruciales: la desigualdad y la pobreza, hoy, al parecer más vasta que nunca antes en la historia, definida por la zanja, el mar inmenso que separa a los monstruosamente ricos de las amplísimas poblaciones reducidas a la pobreza, la exclusión y la miseria... En ello, por cierto, un tema central de la visualidad es la imagen del migrante ilegal, de aquel que, por razones de violencia y guerra, o de pobreza y exclusión, tiene que marchar a lugares inciertos buscando la posibilidad de sobrevivir, solo o con su familia. Hemos de pensar cómo todo ello entra en la imagen, cómo todo ello es y constituye iconografías que

normalizan o extrañan discursos, iconografías que confrontan hegemonías o ponen en juego insurgencias necesarias. Hace algún tiempo se dio un potente debate en torno a si las imágenes de las personas en condiciones de sufrimiento que retrataba, con tal riqueza y estética, Sebastião Salgado eran legítimas o reprobables. Todo un campo de la crítica de las élites intelectuales acusó a Salgado de embellecer el sufrimiento y lucrar con el dolor de los vulnerables. En mi opinión, dichas críticas constituían una forma de desconocimiento del trabajo desarrollado por Salgado, de desinterés por comprender la racionalidad de su obra; pero, también, una especie de molestia por el recordatorio de violencia e inequidad global que las naciones privilegiadas a las que dichas críticas pertenecían han ejercido en el mundo, y las consecuencias que ello ha acarreado. Algo de la actitud de Ingrid Sischy, editora y crítica de moda en *Vanity Fair*, o de Jean-François Chevrier, crítico y comisario de exposiciones artísticas, profesor de la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de París, me remite a cierta inquietud de quienes, en sus domicilios privilegiados de Nueva York o París, hallan encuadrados en sus espacios de privilegios las imágenes de la miseria del mundo. ¿Qué clase de ironía cínica sería una visualidad global de puro bienestar sobre un mundo de exclusión y dolor? La crítica a Salgado es infundada... no tenía razón Susan Sontag cuando lo acusaba de que hacía abstracto el dolor porque no ponía el pie de foto con el nombre de los individuos que retrataba.

El proyecto de Salgado, tras complejos procesos de investigación –nunca fue un fotógrafo oportunista que robara imágenes de dolor capturadas al pasar–, fue sobre las condiciones de pobreza de poblaciones específicas en el mundo contemporáneo. Como señaló Dominique Versavel, Salgado permite conectar de forma concreta las explicaciones sobre las desigualdades económicas o las condiciones e implicaciones de la geopolítica y la geoconomía del mundo contemporáneo. En *Éxodos*, Salgado dio cuenta de las rutas migratorias internacionales como México-Estados Unidos, Asia-mar Adriático-Europa o África-España por el estrecho de Gibraltar. Presentó también las migraciones en Sudán, Ruanda, Tanzania, Burundi, Mozambique, Zaire y Goma, en África; y, en tercer lugar, mostró en América Latina las migraciones del campo a las ciudades, las luchas indígenas y campesinas de la región, dadas

por el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Brasil o el movimiento zapatista en México. Presentó, finalmente, los desplazamientos hacia las macrociudades asiáticas: Bombay, Yakarta, Bangkok y Shanghai, un análisis valioso de los conflictos socioterritoriales entre las parcelas privilegiadas (los circuitos financieros y los sectores exclusivos) y las parcelas empobrecidas del mundo (periferias y barrios en los que se reúnen el lumpen, los migrantes ilegales y los trabajadores peor pagados). No es un asunto, como espera Sontag, de contar la historia de sujetos individuales, es la necesidad de mostrar que hay estructuras de poder y privilegio global, y movimientos masivos, de pueblos completos o de generaciones, tratando de salir de las zonas de miseria y violencia, en búsqueda de condiciones de mínima dignidad para vivir.

Otra de las urdimbres clave de nuestro momento histórico, quizás la más conclusiva de todas, es la que tiene que ver con la forma en que visualizamos nuestro mundo de la vida. La mirada sobre el cosmos ecológico en el que habitamos y que hemos puesto en el linde de la sobrevivencia. La imagen de la ruina del mundo, reticente, colándose entre el mar de imágenes de la mercadotecnia, de la rutilancia de los corporativos y la industria cinematográfica, de la estridencia de los espectáculos y las banalidades de las redes; esa ruptura de la fantasía de la modernidad, que hoy se abre como agotamiento de las bases biológicas y ecológicas de nuestro mundo. Territorio clave para el presente y el porvenir, para las generaciones que ya están aquí y a las que les va quedando un planeta cada vez menos habitable. Una de las tensiones, de las paradojas más notables de este mundo, es la de su potente refundación, regeneración, en universos virtuales, y, a la vez, el minado, el resquebrajamiento del mundo biofísico en el que nos sustentamos. Es un problema de la mirada, de la mirada absorta y capturada en el flujo de las virtualidades, y la mirada consciente del agotamiento de los territorios en que los densos sistemas de *hardware* de dichos mundos se asientan.

Por último, quiero realizar un retorno a la cuestión inicial. Hoy es posible registrar una preocupación renovada por el asunto primario... ¿Qué cosa es una imagen? Volver a preguntarnos, otra vez, ¿qué diablos es eso que llamamos una imagen?

J. B.: *En varios textos que he estado revisado hay mucha reflexión sobre la cuestión de qué es una imagen y qué no es una imagen...*

D. L.: Sí, hacer la pregunta por el no ser es una estrategia epistemológica y ontológica. Preguntar por la negatividad para tratar de entender cómo está constituida su contraparte: el no-ser como vía de acceso al ser.

J. B.: *¿Puedes ahondar más sobre el tema de la identidad como eje teórico para teorizar sobre la imagen?*

D. L.: Buena parte de los movimientos sociopolíticos contemporáneos lo que están problematizando y por lo que están luchando es por las identidades, por el reconocimiento y la constitución de sus prácticas de individuación. Pero también debemos reconocer que hay un esfuerzo en la cultura progresista por desidentificar. Esa es la apuesta de Rancière o de Nancy. En el primero, la liberación es oponerse a ser identificado, clasificado, categorizado; en el segundo, la cuestión es la posibilidad de una socialidad sin atributos, sin adjetivaciones. La razón de fondo es la precaución ante las hiperidentidades que históricamente han producido el autoritarismo y la violencia hacia los otros. Allí está la esencia del fascismo. Entonces, en términos de imagen esto es algo muy interesante: mientras el pensamiento de los europeos progresistas procura la desidentificación, el descentrado y la deconstrucción de la iconografía patriótica, patriarcal, colonial, el pensamiento progresista de la subalternidad busca la reidentificación, la afirmación en imágenes que sí otorguen dignidad y aprecio. Esto, en realidad, como subfondo de una iconografía global que, no obstante tratar de reencauzarse en discursos incluyentes, persiste en su celebración de la centralidad de las hegemónías. Esto se cruza, por su puesto, con muchos otros asuntos: la necesidad de la heteróclisis, la posibilidad del desbordamiento de los binarismos no solo de género, sino también de clase o políticos, la cuestión del sentido del tiempo en el que todo esto se produce...

J. B.: *La memoria, tal vez...*

D. L.: La memoria atraviesa transversalmente todas estas cosas, porque buena parte de los movimientos sociales lo que están haciendo es reconstruir su

memoria, luchar contra artificios de memoria, y otros, incluso, plantearse el derecho al olvido.

Uno de los temas capitales de la discusión técnica contemporánea es la cuestión de la política de la memoria. Dado que todo el sistema, todo este sistema de dispositivos digitales, está construyendo una memoria artificial. Está dislocando nuestra memoria. Progresivamente, nuestra memoria está siendo desplazada desde el recinto orgánico de nuestra mente hacia recintos digitales. Y eso pone en juego una serie de problemas mayúsculos...

Hay que pensar lo que implica un mundo donde nuestra memoria visual está en otra parte, un mundo donde debemos pagar por nuestros recuerdos, o tener la autorización de las corporaciones posmediales para allegarnos de las imágenes de nuestros amados o nuestro pasado.

J. B.: *¿Qué problemáticas observas en la relación tecnología-lenguaje-imagen?*

D. L.: La sociedad contemporánea experimenta una muy vertiginosa transición del lenguaje, impuesta por la tecnología. Estamos, periódicamente, obligados a cambiar nuestro lenguaje, y eso altera las formas propias de conocimiento y asimilación de la lengua. No solo es la cuestión que Berardi ha resaltado de una civilización en la que los infantes aprenden más palabras de un sistema mecánico que de sus madres, es también que la tecnología es, en esencia, para el usuario, un lenguaje que debe aprender en muy poco tiempo, so pena de muchas carencias y exclusiones. Ante ello no podemos discutir, ni siquiera elegir. Nadie elige, en realidad, el lenguaje de operación de su *smartphone* o de su computadora. Si no adoptas tales sistemas, corres un fuerte riesgo de exclusión social. Pero el tema es que son lenguajes corporativos, a diferencia de los lenguajes naturales que no tienen ninguna propiedad. Es como si las palabras y la sintaxis pertenecieran a las empresas.

Creo que, en torno a la imagen, al lenguaje de la imagen posmedial, la cuestión más importante no es la de la comprensión de sus códigos y convenciones semióticas. Es, más bien, la discusión política por los derechos de producción de los lenguajes y también por los derechos de resistencia ante los lenguajes. Es decir, ¿por qué no podríamos resistirnos al lenguaje en una sociedad como la nuestra, en la que estamos obligados a incorporar lenguajes, con la espada de Damocles sobre nuestra cabeza de dejar de ser ciudadanos, si decidimos dejarlos

de lado? Debajo de la afirmación de los derechos políticos de los ciudadanos está una realidad sociotécnica que separa a aquellos que acceden y usan tecnologías de los que tienen una condición y hábitos más precarios. En el concepto de ciudadanía hoy, veladamente, está la exigencia de ser competente y dotada para el uso de las tecnologías comunicacionales. Ser tecnológico o no, no es una elección sin consecuencias. El ludita contemporáneo está excluido, y en la medida que el tiempo pasa, su situación se agrava.

Siempre tengo sentimientos encontrados cuando se celebra que los ancianos se interesen y actualicen en el uso de las tecnologías: es un derecho que tienen y lo aplaudo, pero a la vez repudio que tengan que verse obligados a ello para seguir participando de la comunicación con sus hijos o sus nietos. Hemos de pensar la cuestión del derecho por ambas puntas: generalmente lo que se reclama desde las posiciones de exclusión es ser incluidos. Que todos tengamos computadoras y *smartphones*, que todos tengamos redes inalámbricas, que todos estemos en las redes sociales y que tengamos internet. Pero tendríamos que poder optar por no ser incluidos, sin que con ello se nos vaya la posibilidad de la vida social, es decir, la posibilidad de la vida. El derecho a no tener que aprender los nuevos lenguajes, el derecho a no usar dispositivos, el derecho a no ser integrado. El derecho a no ser objeto del mercado, del negocio corporativo. Algo hay de discusión ontológica en todo esto. No como ontología directa, sino como genealogía ontológica contemporánea: aprovechando el planteamiento de Judith Butler, quien señalaba que en la guerra ciertos enemigos son considerados no llorables, y, por tanto, terminaban excluidos del mundo humano. En la guerra de Irak, la barbarie de las fotografías de Abu Ghraib mostró, según clarifica Butler, que los cuerpos de los prisioneros estaban considerados racial y civilizatoriamente como subhumanos, entonces objeto de vejaciones y tortura, sin consecuencias ni legales ni morales. Cuerpos que al faltar no tenían que ser llorados. Algo de eso percibo en los cuerpos de los anacoretas, de los marginados, de los ancianos que no logran integrarse a los sistemas comunicativos digitales, a los nuevos dispositivos y sus cambiantes lenguajes... es como si no importaran. Seres pretécnicos imposibilitados para asirse del mundo corriente. Humanos eliminados del campo de los humanos.

Para cerrar con esto, hace un momento hice referencia a la idea que Bifo desarrolla en su libro, ya clásico, *Generación post-alfa*, según la cual el pensamiento crítico entra en crisis cuando la escritura en su forma sedimental, argumentativa, lenta, desaparece por la aceleración de los sistemas comunicativos cibernéticos y digitales, los cuales no dan tiempo más que para reacciones inmediatas, para capturas superficiales del sobresaturado mar de informaciones que se renueva a diario. Bifo atiende dos referencias fundamentales: la sentencia de la antropóloga Rose Goldsen según la cual las generaciones mediáticas –ella está en el linde entre la generación de la televisión y el video y la generación de las computadoras– adquieren sus impresiones y elementos cognitivos primarios de las máquinas y no del circuito familiar o de la madre.

Por otra parte, Luisa Murarro dice que la capacidad de vincular una palabra con su sentido nace de la confianza que otorga la voz de la madre, la confianza psíquica y en el significado, en relación con la palabra y el cuerpo de la madre. Lo que dice Bifo es que esta confianza se extingue, y con ello hay dos consecuencias: la incertidumbre sobre el significado y la fragilidad de la psique de las generaciones conectivas (las que han crecido en mayor vinculación con dispositivos que con sus madres). Bifo llega a plantear entonces una doble precariedad contemporánea, resultante del imperio tecnológico y de la primacía de los dispositivos en los circuitos humanos: el debilitamiento del pensamiento crítico y la psicopatía de la ruptura de las identidades de sí. El planteamiento me parece del mayor interés y creo que va en la ruta de procurar comprender, de manera más seria y cabal, lo que significa la expansión tecnológica y la cibernización social, más allá de la celebración común por la «multiplicación del conocimiento» o por la «sociedad de la información democrática». Pero hay aspectos de la argumentación de Bifo que me preocupan, porque se fincan en cierto desconocimiento que tiene implicaciones políticas. La idea de que el pensamiento crítico solo se produce en el ámbito de la cultura letrada, de la escritura, es, digamos, grafocéntrico. Supone una especie de superioridad intelectual intrínseca a las sociedades con escritura y a los humanos que escriben –la gramatología de Derrida no supone esto, porque en realidad su noción de escritura es más amplia que la alfabética–. No creo que sea así, y de ninguna manera me parece aceptable la idea de que los pueblos preescriturales o aescriturales, así como sus individuos, sean incapaces de formular un

pensamiento crítico. Incluso, si esto se desplazara al contraste entre escritura lógica frente a mitología analógica, me parece insostenible. El mito no se opone necesariamente al análisis, como lo mostraron Lévi-Strauss o Gadamer –en contextos muy distintos–, ello es un prejuicio ilustrado. Pero, por otra parte, muestra un gran desconocimiento del pensamiento visual, de la cognición y la epistemología visuales, que no por icónicas tienen menores posibilidades de riqueza y complejidad, o son nulas. En mi opinión, el problema pasa por otros territorios: sí, el de la velocidad que impone la modernidad capitalista y que aplica tanto a la escritura como a la imagen, y, sin duda, por las lógicas dominantes de la mercancía, la producción de la ansiedad como base para un consumo precipitado y urgido, la exigencia de socialidad de respuesta inmediata y de telepresencia.

J. B.: *¿Qué implicaciones éticas tiene esto en relación con la imagen?*

D. L.: El tema de la ética de la imagen, desafortunadamente, ha sido abordado desde perspectivas muy conservadoras, quizás «mojigatas». Y eso ha impedido que se constituya una discusión seria en ese campo, pero es algo fundamental. Suele plantearse en un modelo maniqueo de valores frente a antivalores –asunto realmente vacío–, o en el encomio a que los medios tengan códigos de ética –que son importantes, pero que no encaran los asuntos más de fondo que plantea el *ethos* y la eticidad de las imágenes–. La pregunta de si es posible una ética de las imágenes y en qué sentido tendría que plantearse, la cuestión de su fundamentación filosófica, en un horizonte donde los sistemas axiológicos revelan su etiología relativa. Como señalaba Martha Nussbaum en *La fragilidad del bien*, el problema de los códigos axiológicos y los sistemas de valores es que en algún punto se topan con contradicciones internas, y los elementos que constituyen una vida buena están sometidos a una multitud de factores que les son, de alguna forma, externos. Aparece allí la tensión entre ética y fortuna. Aparece continuamente en el horizonte de la cultura de las redes la cuestión de los lindes entre lo legalmente permitido y lo éticamente cuestionable... ¿Qué hacemos con ello?

J. B.: *Sí, pero la ética cruza de manera diagonal todos los campos...*

D. L.: Sería una urdimbre. Es importante darse la oportunidad, también, no solo de ver lo que se está discutiendo, el campo de los intereses sociales e institucionales manifiestos en torno a las imágenes, sino también sus silencios, sus oscuridades, lo no dicho. Lo que no se está pensando ni interrogando. A veces el reconocimiento de lo no dicho dice más de quienes somos que aquello que expresamos estentóreamente.

J. B.: *Además de los autores que has citado, ¿qué otros hacen aportaciones importantes al estudio de las imágenes?*

D. L.: El abordaje por autores implica otra taxonomía, otra etiología... no muy distante de la que hemos procurado armar, pero con otros énfasis. Son muchas las posibilidades. Además de los que he citado, pensaría, sin detenerme en el largo listado de los semiólogos, en trabajos en el campo de la iconología, en la que hay dos figuras predominantes: Aby Warburg, y uno de sus alumnos, Erwin Panofsky –al igual que Panofsky, también Ernst Gombrich fue miembro del Warburg Institute o de la Casa Warburg–. El alumno fue más célebre que el maestro durante buena parte del siglo XX, pero en los últimos veinte o treinta años hay una revaloración de Warburg, en buena medida, debida a Didi-Huberman y otros. Panofsky ha sido clave –además de sus trabajos puntuales sobre la pintura flamenca, el Renacimiento, sobre Tiziano o Durero–, en dos sentidos. En primer lugar, porque logra llevar los intereses iconológicos e iconográficos más allá del círculo cerrado de los historiadores del arte.

La iconología de repente se vuelve de interés comunicacional, político, antropológico, porque se extiende más allá de las imágenes del canon artístico, a los territorios de la publicidad, el cine, la fotografía, los medios y los posmedios. Panofsky diferencia de manera muy clara la iconografía de la iconología; por otra parte, aporta una formulación metodológica de los niveles de significación de la imagen, que ha resultado de mucha utilidad para diversas líneas de estudio. Su segundo gran aporte proviene de sus investigaciones sobre las formas simbólicas de la imagen, en particular, su abordaje de la perspectiva como forma simbólica antropocrática frente a los modelos teocráticos de la imagen del medioevo,

el gótico y la cultura antigua. Esta perspectiva se funda en su maestro Ernst Cassirer, un neokantiano que propone el concepto de forma simbólica como categoría crucial para dar cuenta de la dimensión social y cultural que constituye la matriz de nuestras experiencias en el lenguaje, la ciencia y el arte. Pero, más interesantes para mí, son sus trabajos sobre la melancolía en la cultura europea, que derivan de una investigación muy sugestiva que realiza, junto con otros historiadores del arte, en una obra magnífica: *Saturno y la melancolía*, amplia, pero desarrollada a partir del estudio de un célebre grabado de Dürero.

Aby Warburg es un autor muy potente en el pensamiento contemporáneo, en particular, quizás, después del decaimiento de los estructuralismos y los deconstruccionismos. Señalé hace un momento que la actualidad de Warburg está en relación con la revaloración de sus conceptos y la distinción que se hace de sus aportes frente al de sus seguidores. Podemos decir con más exactitud que la atención al historiador se renueva en el setenta, cuando Ernst Gombrich publica *Una biografía intelectual* y, particularmente en el 75, cuando Wolfgang Kemp y Giorgio Agamben, en trabajos separados, exploran los vínculos entre Walter Benjamin y Warburg. Resalto en Warburg, siendo un espléndido historiador del arte, su reticencia ante los esteticismos y los historicismos en que se enclaustra el estudio de la imagen en el campo artístico. Quizás su categoría más influyente es la de «supervivencia» –*Nachleben*, en un sentido distinto al que le dieron los antropólogos difusionistas en el siglo XIX–, no solo porque exige pensar en las relaciones múltiples de imágenes de muy diversa etiología (imagen mítica, imágenes de las culturas populares y tradicionales, imágenes artísticas, imágenes científicas, imágenes publicitarias, imágenes tecnológicas), sino particularmente porque muestra la forma en que las fuerzas de sentido del pasado están en el presente. La manera en que las emociones, los relatos y las significaciones de épocas que creemos –según la impronta modernista– agotadas y desaparecidas... permanecen, fincadas en formas (gestos, figuras, movimientos) que nos retrotraen a dichos horizontes. La estética entonces es una interrogación sobre la sensibilidad cultural y las formas en que se elaboran las relaciones entre la memoria y la conciencia del presente. Por ello es un problema social, antropológico, político, ético... y no solo estético. Con la noción capital de *pathosformel* (*pathosformeln* en alemán), Warburg presenta las poderosas relaciones intertextuales de la imagen a través del tiempo. Figuraciones remotas que aparecen, portando formas

figuracionales del pasado, en las representaciones del presente. El pasado y su capacidad de supervivir a los cierres de la historia y de la política imaginal del presente. Esto es importante porque señala, entre otras cosas, que, entre nuestras vivencias y preocupaciones actuales, y lo que los pueblos han vivido en otros momentos, en pasados incluso antiguos, hay una vinculación callada pero fuerte. El mundo moderno visitado, asediado, pregnado por pasados que considera míticos, precivilizados o anacrónicos. La imagen, en ese sentido, adquiere un espesor y una profundidad antropológica notable. Su relación con Benjamin, en este punto, es elocuente si consideramos la idea de este último de las fuerzas débiles del pasado (aquellas que han sido ocluidas y cercenadas), que, no obstante su oclusión por el poder patentizado en presente, logran escucharse y son una especie de llamado de las víctimas y los marginados que esperan la justicia histórica. Benjamin, en ese sentido, permite una lectura ética y política de gran alcance para el concepto de *pathosformel*.

Para no citar nombres de autores en el vacío, en lo que sería una rutina insostenible, quisiera más bien apuntar, para terminar, un par de discusiones que me parecen relevantes y sobre las cuales he puesto atención, porque forman parte de lo que desarrollo ahora como «estética de la mirada». Pienso en la cuestión de la imagen como surgimiento de la oscuridad o de la luz, y de la cuestión, principalísima, de la vinculación entre las imágenes y sus aparatos técnicos y de sensibilidad. Solo daré un vistazo a ambas cuestiones.

Siempre hemos relacionado la imagen con la luz, con el color y la posibilidad de ver o dilucidar. La imagen parece siempre en el reino de lo solar. Pero, además de la obiedad de los nocturnos, hay una relación compleja entre imagen y oscuridad que aparece de varias maneras y que propicia una multiplicidad de interrogantes de gran profundidad. Pascal Quignard encara tal cuestión en el abordaje de la lucha entre la luz y la oscuridad para dar cuenta del vínculo esencial entre la noche y el sexo. No puedo aquí comentar una obra tan compleja, solo refiero la cuestión de la imagen «invisible» que apela a nuestro origen: la escena primordial en que el vínculo sexual de nuestros padres nos origina. Imagen inalcanzable, pero esencial, imagen y no-imagen... necesariamente asociada con la oscuridad y la imposibilidad de su acceso. Es posible, entonces, entender cómo, en sus condiciones primigenias y pulsionales, en la imagen están las sombras y el deseo de develamiento; en ellas está el exhibicionismo y el voyerismo,

pero también los velos y enigmas del sueño, la violencia depredadora humana, o el infierno. Quignard encara todo ello a partir de una colección eximia de imágenes de diversas tradiciones culturales, míticas y bíblicas. La obra de Quignard –no solo *La noche sexual*–, nos recuerda, de forma muy intensa, la inherente conexión entre la imagen y el cuerpo; aquí, el vínculo de la imagen y el erotismo –como en Bataille, pero en algún sentido, más allá de Bataille–.

Esto me parece importante, porque muestra la carnalidad que la imagen apropia, captura, evade –en sus tendencias sublimatorias– o roza; la corporalidad y su resistencia, su pertinaz requerimiento, aún en tiempos en que pareciera disolverse el cuerpo por el llamado de sus signos... por el puritanismo, o, en el otro extremo, por el excesivo textualismo con que parece deshacerse la carnalidad en la sobrevaloración de los signos con que se le monta o se le edifica. Pero, no obstante los fantasmas que antecedan a la materia, y las fuerzas de penetración simbólica que la atraviesan y la hacen porosa, hay una persistencia del cuerpo. Por ello los enlaces de cuerpo e imagen resultan tan sustantivos, incluso, en el sentido de la constancia inefable del cuerpo, aquella que resiste a ser nombrado o imaginado como un «organismo» –en el sentido del «cuerpo sin órganos» de Artaud–. Pero, también, en el sentido de que la imagen puede dar cuenta, en sus tensiones de oscuridad y revelación, de los delirios y luchas del cuerpo para repeler la cultura, para no caer en ella y ser cuerpo culturalizado, institucional, código. Naturalmente, esto llama también a una discusión psicoanalítica, por ejemplo, en la manera en que Kaja Silverman relee la teoría del espejo de Lacan en un sentido feminista y político. A partir de las posibilidades hermenéuticas que le proporcionan el neurólogo Paul Schilder y el psicólogo Henri Wallon, Silverman muestra que la fase del espejo no se agota solo en la identificación equívoca entre el infante humano y su imagen especular, sino que requiere dar cuenta también de un ego sensorial producido por las sensaciones del cuerpo frente a los objetos del medio y, especialmente, en relación con el toque de los otros. El ego visual requiere un ego sensorial, una sensación-cuerpo sin la cual es imposible cualquier proceso de identificación.

Por otra parte, la condición gestacional de la imagen en la oscuridad es también un asunto encarado por Derrida, en particular en su trabajo *Memoorias de ciegos*, una exposición pictórica que el filósofo propone y cura en París

en el noventa. Derrida introduce la sospecha ante la idea de que el artista produce su obra con lucidez. ¿Ve realmente el pintor cuando pinta?

Butades, el mito del origen de la imagen cuenta que una joven corintia marcó la silueta de su amado proyectada como una sombra sobre la pared, para asirlo de alguna manera, antes de que saliera a un viaje del que quizás nunca retornaría. Derrida subraya que esta imagen viene de la sombra, y que reposa, no en la visión, sino en la memoria. Es básicamente un recurso de la memoria. La pintura emerge así de la ausencia y de lo invisible. Deseo del otro, en su desaparición. Cuando el pintor traza, el modelo desaparece. No ve al modelo mientras hace el trazo, ve el trazo, que está colgado no de la visión, sino de la memoria. Hay una continuidad entre este planteamiento y el desafío que ha constituido, en la fotografía moderna, la obra de los fotógrafos ciegos, en particular la de Evgen Bavčar, el filósofo esloveno que perdió su vista en la infancia y construyó toda una poética de la imagen invisible señalando y enfatizando la posibilidad tanto de la imagen que el ciego ve como de la imagen que no ve el vidente.

Dos cosas retengo aquí del trabajo de Bavčar, la indicación de los límites de la hegemonía de los videntes sobre la imagen y la señal de una dimensión invisible de la imagen, pero patente en ella. No leo ninguna de estas dos cuestiones en clave metafísica –como muchos de sus comentaristas hacen–, me parece que indican dos cosas: que hay –más allá de la cuestión del ocularcentrismo– un sistema de privilegios de ciertas formas de la mirada, que procura excluir otras alternativas y que reifica los grandes principios de su normatividad. Es a lo que procuro llamar «mirada matriz». El ciego estaría reclamando –en su condición extrema– un derecho sobre el territorio de la imagen, que la mirada convencional (la mirada-matriz) le ha arrebatado. Si lo pensamos en términos de Rancière, se trata de un disenso fundamental sobre lo sensible-visual. La segunda cuestión es el señalamiento de las posibilidades de la imagen más allá de los márgenes que la mirada-matriz impone. La cuestión de que una diversidad de imágenes nos parecen invisibles, imposibles, irrelevantes, justamente porque desbordan tales límites. Quizás siempre hay, en este sentido, un campo de visibilidad, no obstante, invisible para nosotros. El acto fotográfico del invidente constituye, por sí mismo, un reto a la normalidad visual que nos gobierna. La cámara fotográfica se constituye en el aliado y el soporte que hace

posible la emergencia de esas imágenes nacidas de una oscuridad que alumbraba. Bavčar distingue entre la luz y el alumbramiento. La luz es la gran producción de la modernidad. Experiencialmente, las ciudades iluminadas en las noches produjeron la impresión definitiva de un cambio del mundo (se iluminaron primero con antorchas o farolas de gas, pero el cambio a la luz eléctrica, y su proliferación en calles y casas, fue definitivo). Pero esa luz, piensa Bavčar, ejerce una rutilancia, un espejismo permanente que termina por nublar la mirada. El alumbramiento, en cambio, es la búsqueda de lo invisible.

J. B.: *¿La representación de lo invisible abre un espacio para la transformación de la mirada?*

D. L.: Con esto puedo entrar en la segunda discusión que me interesa: ¿cuándo la cámara fotográfica (o cinematográfica, o de video o del teléfono celular) es una aliada para el alumbramiento, o un dispositivo de la pura iluminación, de la pura luz? Como aclaró Lyotard: no hay símbolo, no hay imagen, no hay signo posible sin una «superficie de inscripción». Dicha superficie es un plano, un campo de registro que nos permite producir y tener acceso a lo simbólico. Es de orden sensible, porque debe poder percibirse y compartirse. La cultura visual ha construido múltiples superficies de inscripción a lo largo del tiempo, pero también se puede decir que hemos tenido cultura visual gracias a que contamos con superficies de inscripción que la propia historia social ha gestado. Un aporte fundamental de Benjamin radica en haber mostrado que la sensibilidad social es histórica. La sensibilidad no es algo definitivo y uniforme para todos los pueblos y en todos los tiempos. No es una esencia inmutable. Las sensibilidades sociales cambian, se reformulan, tienen trastocamientos, retornos, innovaciones. El ensayo de Benjamin sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica mostró que el cine constituye una «superficie de inscripción» –Benjamin no usa esta terminología, naturalmente–, donde la sociedad, y especialmente las masas producidas por el industrialismo moderno, halla formas de segregar y acopiar una sensibilidad nueva y compartida. A ello le llamó el *sensorium*. El cine, podemos decir, es el aparato que hace posible la emergencia de un nuevo sensorium frente a las improntas de la percepción y del sentido del mundo decimonónicos, del arte clásico fundado

en la unicidad aurática y elitista de las obras de arte y las piezas hierofánicas de las religiones. Un *sensorium*, como sabemos, posaural, no esencialista, múltiple, realizado en las copias, no en el principio de los originales, y en las fruiciones múltiples de pueblos y masas diversas. Lo que está aquí, y es a donde me dirijo, es que, bien sea como «superficie de inscripción» o como «aparato», estamos ante la forma en que la técnica se relaciona con lo sensible. Y en ello hay un debate capital en nuestro tiempo: el abordaje de la técnica como fuerza de disciplinamiento, vigilancia y control de la sensibilidad social –es decir, del mundo vital de lo social, por ejemplo, en el sentido que Rancière otorga en el «reparto de lo sensible»–, o la técnica como posibilitación de la formación de una sensibilidad común capaz de abrir nuevas regiones y generar experiencias que rompan las jerarquizaciones establecidas. La técnica como dispositivo, tal como aparece en Michel Foucault, principalmente en el sentido de instancia de vigilancia, o en Agamben como técnica de control y captura; o el aparato como condición para la estructuración de un mundo de posibilidades sensibles, en Benjamin, y especialmente en Jean-Louis Déotte.

Creo que el debate debe pensarse en términos múltiples y en la lógica de las reversibilidades. El cine, como la fotografía o la infoimagen, han hecho posibles épocas de la sensibilidad, y especialmente, en mi opinión, han constituido formas de ver, es decir, miradas, así como lo harán los trajes de estimulación óptico/háptica que la nueva realidad virtual pronostica. Pero la mirada está en la tensión entre su captura y su reificación, es decir, en su constitución como mirada-matriz que gobierna nuestras posibilidades de ver, que pone los focos de mirada y, especialmente, que jerarquiza lo mirable en diversos sistemas de valor; y la mirada como resistencia, liberación y posibilitación de confrontar esa mirada-matriz para abrir nuevas regiones de experiencia y sentido. Esa es la cuestión que procuro abordar y dilucidar en lo que vengo llamando una *estética de la mirada*.

7 de octubre de 2020

LOS MIRAMIENTOS DE LA VIOLENCIA Y LA ESTÉTICA

FLOR DE LIZ PÉREZ MORALES

Cuando Diego Lizarazo habla, sus palabras son abundantes. Con ellas explora, pondera y libera una memoria repleta de referencias que constituyen la travesía de sus reflexiones. Como profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), Lizarazo ha dedicado tiempo al estudio de una diversidad de temas que tienen inscripción en cada una de sus obras, las cuales revelan el pensamiento singular de un hombre intrépido, aventurero y lúcido en el discernimiento de las ideas.

El tiempo da cuenta de una trayectoria que coloca a Lizarazo como una figura de trascendencia en el ámbito de las humanidades y que es necesario leer o escuchar. Este espectro histórico deslinda en el nombramiento que se le otorga como investigador del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Como autor, ha producido una veintena de libros que amparan su labor como investigador, entre los que se encuentran los recientemente publicados *Horizontes digitales. Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración sociodigital contemporánea* (2021) y *Cuerpos inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas* (2021).

En el foco de sus análisis acude un tema que se hace transversal en sus estudios: la imagen y la visualidad contemporánea, un asunto que él coloca como una lente prismática para entender uno de los tantos rostros de las sociedades de hoy.

Flor de Liz Pérez Morales (F. L. P.): *Algunos núcleos fundamentales a los que te has dedicado son filosofía del lenguaje, estudios de hermenéutica, cuestiones de educación y tecnología... La pregunta es: ¿cómo llegas a los estudios de la imagen?*

Diego Lizarazo (D. L.): En realidad, la cuestión de la imagen siempre ha estado concomitantemente en mis intereses de investigación, pero no siempre ha aparecido como el centro. La primera parte de mi trayectoria de investigación se dirigió a las relaciones entre procesos mediáticos y dinámicas sociales de apropiación, consumo y reelaboración del sentido. Estoy hablando de la década de los dos miles. De ese tiempo es mi libro *La reconstrucción del significado* (1998). Creo que desde allí mi pregunta comenzó a ser la cuestión de la forma en que la sociedad construye una concepción, una experiencia y un sentido, tanto de su realidad como de sus posibilidades de imaginación en relación con el discurso mediático. Me interesaba comprender la manera en que la sociedad produce una forma de comprenderse a sí misma, de imaginar sus posibilidades en los procesos de intervención y de acción de los discursos mediáticos, que han sido un elemento capital de la experiencia del mundo en la modernidad.

En esos años me preguntaba por los procesos de estructuración simbólica de niños y niñas ante la televisión en los contextos escolares, familiares y comunitarios. Los trabajos más importantes en esos años fueron dos libros que publiqué con la Secretaría de Educación Pública: *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión* (2006) y *La fractura simbólica. Percepción y práctica docente en torno a la televisión* (2001). Muy sintéticamente, lo que allí planteaba era la fuerza creativa de la infancia para generar espacios de ilusión y reformulación de sí misma en el vínculo con la televisión. En el sentido antes aludido, una sociedad de infantes que se concebía a sí misma en referencia con la fantasía televisiva, pero que, con ella, se interrogaba y exploraba a sí misma y, a la vez, hallaba formas de recrearse. Con *La fractura simbólica* lo que detecté es que los adultos, sean maestros o padres, comprendían muy poco de lo que en ese vínculo se daba, y en lugar de estimular los procesos de creación infantil, más bien los obstaculizaban. A tal punto fue la incompreensión y la sanción de la imaginación infantil, que lo que se daba era una especie de conflicto entre la potencia de niños y niñas para repensarse e imaginarse, y la represión adulta para sancionar sus gustos televisivos y a la vez incomunicarse con ellos.

Poco a poco fue surgiendo el tema del cine. Escribí un libro sobre los procesos de fruición cinematográfica (*La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, 2004), y luego apareció el tema de los procesos de cibernización de la cultura y cibernización del discurso, entonces mis investigaciones giraron en torno a las relaciones entre poder, educación y tecnología. *La ansiedad cibernética* (2013) y *Símbolos digitales* (2013) respondían a la cuestión de las paradojas y los quiebres que la digitalización, exigida institucionalmente por el gobierno mexicano, creaba en las comunidades escolares. El choque entre realidades escolares heterogéneas, con procesos diversos de cultura y apropiación tecnológica, y una mentalidad institucional que suponía, deterministamente, que las computadoras y los sistemas digitales mejorarían automáticamente la educación poniéndola al nivel de los mejores sistemas del primer mundo. Estos libros mostraron lo contrario, justo cuando todo ese sistema apenas se estaba montando.

Como puede verse, en todos estos problemas la cuestión de la imagen es patente. Pero como línea concentrada, digamos, fue emergiendo unos años antes y luego se estableció por completo como parte de mis principales intereses la cuestión de la visualidad y el problema del horizonte iconográfico de la cultura en nuestro tiempo. Si pudiese caracterizar dos interrogaciones capitales para mí, en términos ya no solamente comunicológicos, sino humanos, diría que son el eje de la narración: la capacidad de los seres humanos para relatar, para relatarse a sí mismos y relatar el mundo en el que están, y la capacidad y la necesidad de los seres humanos de visualizar y de construir una figuración o una imagen de sí mismos y de su mundo. Frente a la interrogación de qué somos los seres humanos, de cómo construimos el mundo en el que nos encontramos hay dos elementos que, filosóficamente, para mí han sido reveladores y una fuente de interrogación permanente: nos construimos y nos revelamos a nosotros mismos a través de contar historias y de producir imágenes de quienes somos.

Yo creo que los primeros trabajos que hice sobre imagen tenían que ver con los rituales de imagen en la sociedad contemporánea. Me interesaba mucho entender si la relación que tienen las culturas contemporáneas con las imágenes es completamente distinta a la manera en que las culturas tradicionales, las culturas incluso arcaicas, se vinculan con ellas. Mis primeras preguntas sobre imagen tuvieron que ver con eso. Recuerdo un artículo que escribí hace

mucho tiempo, que se llamaba algo así como «Imágenes para morir», en el que me interesaba relatar la manera en que, en distintos contextos históricos y sociales, los grupos humanos han inventado ciertas imágenes que los acompañan en la muerte y que les permiten morir de mejor manera. Y eso, que aparecía claramente en contextos rituales arcaicos, también aparece en la sociedad contemporánea de otras maneras. Es decir, ese elemento de cómo la imagen es una potencia que nos permite transitar momentos cruciales de la vida y generar una especie de suplemento de la experiencia en la cual nosotros mismos logramos procesar las crisis, los traumas, las experiencias ilegibles, la incertidumbre, etcétera. Entonces, fue apareciendo en esos términos, en términos de tratar de comprender el lugar de la imagen en la experiencia, en la ontología social que somos.

AVATARES DE LA VIOLENCIA

En la destacada trayectoria del autor se encuentra la de director y productor de la serie *Interferencias. Irrupciones al sentido común y sobre la teoría crítica contemporánea* (2017), con la que ganó el primer lugar en la categoría de microprogramas en los Premios Televisión de América Latina. También resultó ganador de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas (MUNIC), UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía, con «Jacques Lacan: el lenguaje nos habla» (2018), episodio de la producción ya citada. Y en ese mismo año (2018) generó la idea creativa de la serie de televisión *Pensar el arte*, de la que fue también director. En muchos de sus trabajos ha dibujado el tema del arte y la violencia.

F. L. P: *Dentro de estos estudios y exploraciones que has hecho de la imagen hay un punto que has analizado en las obras más recientes, que es la violencia, ¿por qué este tema de la violencia en la imagen? Y, particularmente, ¿por qué el tema de la violencia en las imágenes artísticas?*

D. L.: La violencia es uno de los temas que concita más inquietud en la sociedad de nuestro tiempo. Con el 11 de septiembre, durante el gobierno de Bush, en términos de hegemonía global, se precipitó, como sabemos, un periodo de

conservadurismo muy intenso que extendió sobre el planeta una lógica persecutoria, antiterrorista y represora. Cualquier intento progresista se leía como atentado a la democracia y se asociaban los progresismos con el terrorismo... Fue un periodo muy oscuro, pero, a partir del gobierno de Obama, en términos globales y un poco después, empezaron a reactivarse o visibilizarse los movimientos progresistas –que en realidad nunca estuvieron inactivos–: el ecologismo, el feminismo, el poscolonialismo, los movimientos antisistémicos, las negritudes organizadas; una diversidad de movimientos importantes que han venido visibilizando la multiplicidad de violencias que atraviesan las diferentes capas del complejo hojaldre social que somos. Es decir, estos movimientos han sido capaces de mostrar cómo las relaciones de género son relaciones violentas, ese es el tema fundamental de los movimientos feministas, pero la relación con el ambiente y con la naturaleza es una relación que la sociedad moderna ha convertido, desde el desarrollo del industrialismo hace dos siglos, de una manera mucho más intensa, como una relación de sojuzgamiento, destrucción, y de control violento sobre el mundo que somos, sobre el medioambiente, sobre los otros animales, etcétera.

Las relaciones culturales, en muchos sentidos, son relaciones que ejercen diversos tipos de violencia en distintas intensidades. Las diferencias étnicas se han convertido en un principio de colonización, de dominación, de supremacía... En fin, todo esto ha sido visibilizado con más intensidad en los últimos años, en términos de clarificación dada por los movimientos sociales. Aunque sabemos que el pensamiento académico ha mostrado esto con mucha ductibilidad desde hace mucho tiempo, pero, digamos, estas olas progresistas de los últimos años muestran que el problema de la violencia no solamente es cuestión de coerción física directa, no solamente es un problema de violencia política directa, en términos de represión del Estado, de los grupos que controlan y que producen la hegemonía del poder, o no solamente es una violencia de tipo económico –los sistemas económicos–, sino que en realidad se difumina y se distribuye en los múltiples intersticios, dinámicas, superficies del espacio social y de las sinergias entre los seres humanos.

En el corazón de este asunto, lo que identifico es que esa multiplicidad de violencias, que constituyen parte del ser social que somos, se elaboran, se problematizan, se interrogan, pero también se producen a través de las imágenes.

Es decir, por una parte, la imagen ha sido un territorio, especialmente en su veta crítica y artística, donde se ha interrogado y explorado esta condición de violencia que reposa en el ser histórico que hemos sido. De esa multiplicidad de violencias, las que nos llaman la atención, y las que más nos preocupan, por supuesto, son las que se producen en territorios de jerarquía, disimetría y desigualdad de poder, porque son violencias dadas a partir de la capacidad y del acopio de poder mayor que tiene una entidad o un sujeto sobre otros. La cuestión de cómo una plataforma de poder y de diferencia se usa para sojuzgar, explotar, o, incluso, exterminar a los otros, como ha sucedido históricamente. La cuestión es cómo el arte y, más allá de este, la imagen, en un sentido más amplio, ha sido capaz no solamente de figurar, de dar cuenta de esta condición de violencia, sino además de interrogarla, de preguntarse por lo que significa, de preguntarse por sus límites, sus paradojas, y de interrogar sus dispositivos internos e implicaciones éticas, estéticas y políticas.

INDUSTRIAS DE LA CORPORALIDAD Y CORPOREIDAD EN IMAGEN

Lizarazo es autor de más de cien artículos publicados en revistas indexadas y arbitradas, sobre temas de filosofía del arte, hermenéutica de la imagen y teoría de la comunicación. El abanico de sus estudios apunta hacia una diversidad de tópicos contemporáneos:

D. L.: La imagen es un territorio capaz de producir nuevas violencias, de operar como un instrumento o como un ambiente y dispositivo para establecer la violencia. Te voy a poner un ejemplo para que esto no sea tan esotérico: el tema de la cosmética y la belleza es un asunto capital de la sociedad contemporánea. A través de sus distintos instrumentos, de sus distintas formas de sinergia, de sus representaciones sociales, ha establecido una tremenda jerarquía entre los cuerpos, los rostros bellos y los feos; lo valioso, en términos estético-corpóreos o cárnicos, y lo despreciable; hay toda una diferenciación de ese tipo que, no obstante todos estos movimientos progresistas que acabamos de señalar y el cuestionamiento del feminismo o del poscolonialismo a todos estos patrones y arquetipos, estos estereotipos de la belleza, de la blanquitud nórdica y anglosajona como el criterio imperial de toda belleza

física, no obstante todo este cuestionamiento, sus sistemas de medición y valoración siguen operando de forma muy intensa. Incluso en las corrientes políticamente convenientes de la nueva gramática visual, cinematográfica y videográfica contemporánea: pienso en Netflix, por ejemplo, que tiene ahora todo una política feminista y una política poscolonial donde deben aparecer mujeres como protagonistas, afroamericanos, asiáticos, etcétera; no obstante, ahí se filtran los mismos criterios de belleza, porque sigue siendo la misma diferenciación entre los afroamericanos más similares (en términos de simetría corporal, estatura, compleción física) y los modelos blancos de épocas anteriores, y aquellos que no alcanzan dicha condición. Para decirlo con la categoría que Bolívar Echeverría planteó en un libro que escribimos juntos en el 2009 (*Sociedades icónicas*), es la cuestión del *ethos* de la blanquitud. Hoy se puede ser negro, se puede ser latino, pero *blanqueados*, no solo por la adecuación estilística de los cuerpos o de la ropa, sino de las voluntades y los *ethos*.

Las industrias rentables de la cosmética y la cirugía plástica se edifican sobre las condiciones del sufrimiento psíquico de los seres humanos. Rostros, cuerpos que no se acomodan a los patrones y medidas de la belleza estética exigidas en la retórica mediática y social de lo deseable. El corazón de este asunto es una cuestión de imagen. La imposibilidad de la mayor parte de la humanidad de ser isomórfica con esos patrones de lo bello la deja en el campo de lo feo, lo inferior, lo despreciable, lo decrepito. El tema de la vejez, por ejemplo, es fundamental: en cuanto empiezas a envejecer, ya no cabes en esos estándares, y devienes desechable y despreciable. Todo esto produce un tremendo dolor psíquico, que la sociedad contemporánea carga con reticencia y establece la base de que la cosmética, la industria de la moda o la cirugía plástica constituyan los más fructíferos campos de los negocios. Lo es porque en ella se entrecruzan los ejes del poder social, la sexualidad, la fantasía y la necesidad. La cuestión no es, para despejar equívocos, que las personas no tengan el derecho a remodelarse como les venga en gana, la cuestión es que esos procesos de remodelación resultan exigidos, impelidos, puestos como principios de diferenciación jerárquica y axiológica de los cuerpos, y generan asimetrías y dolor.

En un reciente artículo al que titulé «Belleza capturada» (2021) señalo la tensión entre lo que llamo la *gramática del cuerpo*, como ese conjunto de reglas semióticas que gobiernan la corporalidad según fuerzas históricas y sociales,

y la *reticencia de cuerpo*, entendida como la dinámica del propio cuerpo que queda fuera de lo exigido por dichas gramáticas, o que queda como residuo después de las múltiples intervenciones de la cosmética y la médica de la belleza. Ese residuo del cuerpo, para mí, es la indicación de nostalgia, resistencia y dolor en el que el cuerpo hoy parece yacer, porque el patrón de medida deja al cuerpo en una remediación imposible, en un estado siempre a medias, siempre insatisfactorio.

En el fondo no hay ningún sistema cosmético ni médico que pueda adecuar un cuerpo o un rostro a los criterios y las categorías de la industria cinematográfica, de la industria publicitaria, de la industria de la moda. Ese es su secreto. Este principio de inadecuación con la norma inalcanzable y de disimetría entre cuerpos genera dos grandes consecuencias: reifica la disimetría social, las diferencias entre los bellos y los feos, y genera una gran plusvalía; los dos elementos fundamentales del capitalismo, es decir, reproducir el sistema de diferenciación, perpetuarlo, porque, aunque se incorporen otras razas u otros sujetos, otras sexualidades, están sometidas a nuevos criterios de jerarquización estética; y, por otra parte, el principio de la plusvalía, porque esto genera grandes ganancias, no solamente a la industria quirúrgica específicamente, sino también a todo el sistema de mercado, al sistema de las estrellas, de la publicidad, de la moda, del *marketing*.

Podría recordar aquí dos casos: Hang Mioku, una chica coreana, modelo, que, a los 28 años, empezó a hacerse intervenciones estéticas para poder seguir manteniendo el estándar de belleza que requería. Ella pasó diez años haciéndose cerca de veinte operaciones, la mayoría en Japón, en la búsqueda de un estándar cada vez más mediático y fantasioso. Las clínicas de estética japonesas que le hacían sus operaciones, a muy alto costo, la fueron transformando hasta el punto en que ella ya no tenía recursos para pagar esos estándares, y hasta quedar en un límite de riesgo grave para su salud. Entonces, por supuesto, la expulsaron. De regreso en Corea, llegó al punto de inyectarse silicona en el rostro ella misma, a veces completando la autointervención con aceite de cocina. El resultado fue un proceso de deformación y monstruosidad progresiva. Este caso es muy interesante, porque muestra cómo la industria cosmética le sacó todo el jugo, todos los recursos, comerció con sus expectativas y con su dolor psíquico hasta que la volvió una masa humana, de carne, que luego desechó. La escena se completa porque la industria mediática coreana, la misma que ha dispuesto globalmente el gusto por el *k-pop*, aquella que ha inoculado

en su población y en el mundo asiático los códigos occidentalizados de belleza junto con el gusto por todo lo norteamericano, le organizó, al modo de la imagen dominante, programas especiales de televisión para «salvarla» de su padecimiento, a través de donaciones públicas para financiar las operaciones de desintoxicación. Mioku no dejó de ser objeto de usufructo y plusvalía, ni en la fase de su metamorfosis a la desfiguración. En Mioku aparece claramente esta tensión que señalé entre la gramática corporal que implantó en ella una impronta brutal de moldeado de sí, y la reticencia de un cuerpo que ya en los cincuenta años queda como desecho de tales industrias.

Otro es el caso de Pixee Fox, una chica sueca, una joven hermosa, que, sin embargo, entra en un devenir de intervenciones que apuntan a un modelo imposible. El modelo que persigue no son las artistas de Hollywood, no busca la analogía con Margot Robbie o Gal Gadot, ni con las artistas del *k-pop* en su palidez y su perfección casi ascética. No, ella está buscando modelos superhumanos o poshumanos: busca ser *La Sirenita*, *La Bella Durmiente* o *Jessica Rabbit*. Los proyectos que orientan su transformación corporal ya no son siquiera cárnicos. Lo que busca es un cuerpo totalmente visual, digamos, la lisura de la pantalla digital como modelo para su cuerpo. Se trata de un cuerpo inalcanzable, un cuerpo imposible. La belleza como violencia tiene su realización plena en un ideal que nadie puede alcanzar, y que por ello garantiza que el sistema funcione interminablemente. Sistema de producción de plusvalía, de producción de nuevas formas de belleza que siguen rigiendo la experiencia social como lo insalvable, sistema que encuentra en el dolor psíquico su preciado combustible. Este es un ejemplo, nada más, de cómo efectivamente la imagen puede producir violencia; produce violencia y esa violencia produce un dolor muy concreto, este, por ejemplo, que es un dolor generalizado en la sociedad global contemporánea.

ÓPTICA Y ENTRESIJOS DE LA IMAGEN-MUNDO: FRAGILIDADES DEL PLANETA

F. L. P: *Diego, aparte del tema de la violencia que estás explorando en las imágenes y que no es solo la violencia que se ve en las imágenes, sino cómo también estas producen violencia, ¿en estas exploraciones aparecen otros grandes temas que sean el rostro de la sociedad de hoy?*

D. L.: Como señalaba, la imagen elabora, problematiza e interroga nuestra condición humana, en términos de la violencia que somos, y a la vez en términos de su capacidad para producir una violencia específica, la violencia icónica. Yo creo que abordar este asunto nos lleva a lo que me preguntas... ¿Cuál es el papel o qué lugar ocupa la imagen en nuestra condición humana?, ¿qué relación hay entre la condición humana y la violencia? Casi podríamos decir que hay un elemento ontológico. Esto llevaría probablemente a una ontología de la imagen, obviamente, siempre una ontología histórica, sociohistórica. Los seres humanos damos cuenta de lo que somos, de nuestro ser a través de las imágenes, pero, a la vez, las imágenes contribuyen a la construcción de nuestro propio ser, tienen esa doble valencia. La imagen es una semiosis o una estética, una *aesthesis* que nos permite comprender qué somos, interrogar qué somos, y a la vez es una *aesthesis* que nos forma, tiene esas dos potencias.

Así, la ontología de la imagen da cuenta de su relación con la constitución de la subjetividad, con el tipo de sujetos que somos; y la constitución de la subjetividad no es eterna, no es intemporal, sino que los distintos horizontes históricos y sociales van generando diversas subjetividades. Una multiplicidad de corrientes del pensamiento moderno se ha interesado por estas cuestiones. Dos regiones: en el psicoanálisis, por su puesto, Lacan y su interés por la imagen en la conocida fase del espejo, y la reacción feminista, por ejemplo, con Kaja Silverman. O quizás en otro territorio, la elaboración de Castoriadis con el concepto de *imaginario social*. Hoy, de alguna manera, se está formando una nueva subjetividad. No es coincidente ya con la subjetividad que se produjo después de la Segunda Guerra Mundial y que, en mi opinión, llegó hasta los años setenta u ochenta, más o menos. Estamos ante un cambio de subjetividad en la sociedad contemporánea, definida en lo que considero las más relevantes articulaciones de nuestro tiempo: la que da la reorganización social a partir de la digitalización de la vida, la que da el montaje de un nuevo capitalismo –lo que llamo el *capitalismo cibernético*–, la que da la condición de límite de la sobrevivencia ecológica del planeta y la que da el despliegue de los nuevos movimientos éticos y políticos de las sociedades. Esta articulación es propia de nuestro tiempo, y en todo ello hay una laja icónica en el doble sentido, generada y generadora del que recién hablaba.

La imagen tiene que ver con la manera en que establecemos relaciones entre los seres humanos, en la forma en que nos representamos nuestro lugar en

el cosmos, o con el imaginario del cosmos que tenemos. Por decir algo respecto a dicho imaginario del cosmos, yo pienso que la sociedad contemporánea se sitúa en la tensión entre dos grandes imaginarios: entre la descripción tecnocibernética del mundo en que nos encontramos, una especie de diagrama digital de la nueva sociedad (la sociedad, el mundo, la experiencia descrita en términos de estructuras de redes cibernéticas, de nuevos tejidos digitales, de espacios virtuales, de cuerpos digitales, del devenir de clones virtuales interactuando a través de flujos en redes); y, del otro lado, el segundo gran imaginario del mundo de nuestro tiempo es el de un cosmos de naturaleza fáctica: de tierra, de ríos, de montañas, de especies animales cada vez menos abundantes, en riesgo de extinción, deshielo de los casquetes polares, procesos de intoxicación de reservas naturales, reducción de los polinizadores, agotamiento del agua potable, en fin, tenemos un llamado muy concreto de un cosmos de naturaleza, que está presentando los signos más alarmantes de su agotamiento y de su quiebre. Estamos entre esos dos cosmos, y esos dos cosmos son capturados por la imagen y son elaborados a su vez por las propias imágenes; estamos en esa suerte de tenaz paradoja entre la nitidez y belleza de una naturaleza empoderada virtualmente y una naturaleza disminuida fácticamente.

Si me permites un poco, para acabar de problematizar esta idea: cada vez vivimos más intensamente en territorios de virtualización. La pandemia nos metió en esa lógica, es decir, como todos sabemos, en el último año el proceso de virtualización de prácticamente todas las esferas humanas se acabó de establecer y, entonces, una buena parte de las sinergias y de las acciones humanas se despliegan en redes. Hay unas que no se pueden desplegar en redes, y eso debemos tenerlo muy claro. La pandemia mostró que la sociedad contemporánea se puede digitalizar hasta sus más íntimos resquicios, pero, a la vez, la misma pandemia nos está mostrando cómo el campo de sobrevivencia y de fundamentación bionatural de nuestra existencia está en riesgo y está en crisis. Las dos cosas están mostradas aquí. Es decir, nuestra fragilidad biológica está enfatizada de una manera muy clara en el horizonte contemporáneo. Y casi nos mete en una especie de disyuntiva trágica: ¿podemos seguir en la misma lógica de tecnologización, en la misma lógica de enajenación digital y virtual?, ¿y puede sobrevivir el planeta?, o tenemos que empezar a restringirnos en una serie de expectativas, de cosas que creemos que somos y nos merecemos, y tenemos que echar unos pasos para atrás y decir: «hay que renunciar a ciertas

cosas para poder hacer posible que la naturaleza y el mundo biótico global al que pertenecemos pueda seguir sobreviviendo».

La sobrevivencia del planeta que somos implica reducir nuestros privilegios de consumo, de gasto de energía, y especialmente de expansión sin límites: debemos dejar mundo para los otros. Como sabemos, los nuevos virus inusitados provienen de otras especies a las que hemos cercado y expulsado de sus ambientes, entonces sus patologías inevitablemente migrarán a nuestros cuerpos. Para sobrevivir, la especie humana debe limitarse. Esto es algo que no se está entendiendo. Estamos en ese dilema: ¿cómo podemos conciliar esta tremenda tendencia tecnologizadora de nuestra forma de ser moderno con una naturaleza que no puede esperar más? Es algo crucial y hondo, porque el principio de descripción y de autoteleología que la ontología histórica moderna se propuso es el de no tener límites, el de imaginar lo humano como lo capaz de rebasar todas las fronteras y de emprender los más desafiantes proyectos. La modernidad hizo emblema de sí la *deinotés*¹ griega: lo magnánimo, lo aplicable a un ser capaz de resolver todos los dilemas y rebasar todos los obstáculos. Pero los griegos sabían muy bien que la *deinotés* tiene también un rasgo siniestro: el de la autoaniquilación. Yo creo que este horizonte plantea el problema más fundamental de la sociedad contemporánea. No acabamos de decirlo claramente, pero algunos de los movimientos sociales están actuando sobre esta condición; y eso, para mí, tiene que ver todo con el problema de la imagen, con el problema de la visualidad, con lo que llamo una *estética de la mirada*, con la manera en que se organiza la forma en que vemos las cosas.

VISUALIDADES TECNOLÓGICAS DE NUESTRO TIEMPO

F. L. P: *Hay gente que, frente a estas circunstancias de tecnologización, está hablando del empobrecimiento de la experiencia estética, ¿es así? Y si es así, ¿esto amenaza de alguna manera al arte?*

¹ Diego Lizarazo, «Humanismo autoritario y depredación de la Tierra», en *Entretejidos. Revista de transdisciplina y cultura digital*, 2020. [https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/wp-content/uploads/2020/06/Entretejidos_humanismo-autoritario-depredacion.pdf].

D. L.: Los procesos de digitalización de las comunicaciones, al igual que todos los procesos de establecimiento de un campo tecnológico, implican ciertas ganancias, la apertura de nuevos mundos, pero también implican ciertas renunciaciones y, a veces, ciertas pérdidas. Eso hay que tenerlo claro. Es decir, la incorporación social de una tecnología no siempre es pura ganancia, como tampoco es pura pérdida. Eso nos cuesta mucho trabajo entenderlo, sobre todo la sociedad moderna supone que todo desarrollo tecnológico es ganancia. La crisis ambiental nos muestra de forma nítida que no es así. El industrialismo fue una ganancia en términos de control de las fuerzas de la naturaleza. La naturaleza constituía un riesgo para las sociedades antiguas; la naturaleza como gran amenaza para la sobrevivencia humana hasta el Renacimiento, según Bolívar Echeverría. Yo creo que en realidad es hasta después, ya cuando el capitalismo logra extenderse y afianzarse, el siglo XVII o XVIII, más o menos, cuando ya realmente se logra el control de la naturaleza. Quizás lo más capital de ello es que las sociedades no están sometidas a la escasez, sino que el sistema es capaz de producir la abundancia. El capitalismo moderno en ascenso establece las estructuras de control tecnológico y de las relaciones sociales para producir y reproducir los bienes sociales de manera totalizadora.

Por otra parte, hay todo un impulso al desarrollo científico y tecnológico que permite cierto control del riesgo de daño que implica la naturaleza. Cierta capacidad de regulación de los ciclos de la naturaleza y de impacto de sus accidentes. Retornando al tema de la sobrevivencia frente a la escasez, o de la riqueza frente a la escasez, la cuestión de la modernidad no es un problema de incapacidad social para producir abundancia, sino de que la produce, pero no la distribuye. La capacidad moderna de producir recursos, bienes, energías, servicios, satisfacción y confort resultaría inimaginable para las sociedades antiguas.

Entre otras cosas, el proceso de desencanto del mundo diagnosticado por Weber, el proceso de desarticulación de la visión mágica y ritual del mundo, está estrechamente vinculado con una modernidad capitalista en la que la acción humana es capaz de controlar el daño y la escasez en la que vivían las sociedades arcaicas. El mundo antiguo requería tributo, creencias y rituales a los dioses o a los señores de la naturaleza porque habitaba un mundo que se le escapaba, que le sobrevenía como fuerza inusitada. La modernidad supera este límite y ya no requiere entonces el encantamiento ni la magia –en ese sentido, porque la creencia mágica y la ilusión metafísica se reelaborarán de otras maneras–. Sociedad

productora de abundancia, pero acaparada, concentrada en élites económicas que fácilmente se alían y negocian con élites políticas. Es posible entonces la producción de un mundo en el que se mezclan la civilización y la barbarie: un mundo que genera los más bastos sistemas de valor, pero que a la vez produce las más altas diferencias entre los que poseen riquezas delirantes y las multitudes que viven en la pobreza extendida. Muy claro fue el caso de las vacunas producidas ahora para lo del covid. Son capaces de producir las vacunas para toda la humanidad, pero están concentradas solo en unos países: Estados Unidos, en este momento, acapara una producción que permitiría vacunar más de dos veces a toda su población. Es decir, el desarrollo moderno capitalista puede producir los recursos según los cuales la naturaleza ya no es una amenaza ni un principio de escasez, pero no están resueltos para la humanidad, sino para pequeños sectores de la humanidad, bajo un principio de privilegios y de jerarquías. Además, y esto es algo que movimientos ecologistas y científicos, desde hace más de medio siglo, vienen señalando: tal generación de riqueza está conectada con el proceso de destrucción de los balances ambientales de la vida del planeta. A diferencia del sueño moderno realizado en la alta modernidad, con la última pandemia empezamos a sentir, de forma mucho más intensa, las señales de que ese sueño termina; y de que, quizás, no somos tan capaces de resolver el riesgo total de la naturaleza, no porque la naturaleza en sí misma lo represente, sino porque hemos actuado de tal manera sobre ella que hemos generado las condiciones para que se vuelva nuevamente un riesgo para la humanidad.

La imagen contemporánea se distiende, no de forma total, pero expansivamente, a través de las claves de la infografía, de lo digital, de lo tecnocibernético, etcétera, como en un camino de aperturas y conquistas nuevas... hay cierto espíritu de conquista y de apertura de un universo nuevo entre los artistas y creadores contemporáneos. Algo parecido a los momentos del Renacimiento y del abstraccionismo de comienzos del siglo XX. En el primer caso, cuando los artistas florentinos, en primer lugar, y después por toda Europa, experimentaban el invento de la perspectiva como un dispositivo capaz de redefinir las relaciones del arte con la realidad; una manera de ver completamente nueva, una nueva mirada para la cual el mundo se abría como campo lleno de posibilidades. Algo parecido se experimentó en el orbe del abstraccionismo, despuntado, por ejemplo, por Malévich cuando, a partir de su famoso cuadro negro, mostraba cómo todo el campo del lenguaje abstracto, de la imagen

superadora del figurativismo, abría un nuevo universo. Desde luego que el tiempo del abstraccionismo fue infinitamente menor que el reinado del perspectivismo analógico renacentista. En el primer caso fueron cinco siglos, en el segundo, apenas cincuenta años.

Hoy, de alguna forma, estamos ante una impresión similar: el mundo cibernético abre un universo de posibilidades artísticas que prometen no tener fin. Sabemos que se agotará en algún punto, de forma inevitable. Pero es cierto que la imagen nunca había alcanzado tal capacidad de generar, *ex novo*, imágenes de tan alto realismo. Entre paréntesis: es preciso reconocer que la imagen digital, mayoritariamente, parece apostar por una especie de reencuentro de los ideales renacentistas: la producción de la transparencia. Esto es así porque el mundo icónico digital se montó más en relación con el mundo analógico mediático (fotografía, cine, televisión, video) que con las vanguardias artísticas. Entonces, el diseño y la producción artística encuentran este medio básicamente orientado, en sus desarrollos tecnológicos y en sus usos sociales, hacia la producción de una alta impresión de realidad. Impresión potenciada por la ductilidad numérica de su base, por la moldeabilidad de los aspectos de lo visto y por el desarrollo de interfases que permiten una alta interacción con los usuarios, de tal forma que estos encaran la imagen como un medio en el que inmersan y en el que pueden intervenir.

Recientemente el 3D se viene reactivando después de que tuviera un precoz despunte en los ochenta del siglo pasado. Hoy hay un nuevo proceso de desarrollo del 3D gracias a la altísima evolución de los sistemas digitales y los dispositivos. Hay posibilidades de producir, realmente, mundos virtuales: la piel artificial, los lentes de acción láser sobre la retina, los sonidos holográficos, incluso todos los apéndices de estimulación corpórea, a disposición para generar un mundo totalmente envolvente. *Future of sex* pronostica que en el 2027 la interconexión cerebral para propósitos de estimulación erótica será factible entre personas en lugares distantes gracias a sofisticados dispositivos. Estimularse mutuamente de forma física, sin contacto físico.

Pero, del otro lado, también hay que reconocer que, en ciertos sentidos, en algunos de los usos más comunes, los usos generalizados socialmente de la imagen estética a través de las computadoras personales o domésticas, hay un empobrecimiento de las posibilidades de experiencia perceptiva. Es decir, no podemos hoy comparar la experiencia de ver una pintura de Francis Bacon

de cinco metros de largo por dos metros de ancho, en un museo; ver uno de sus *Ensayos para una crucifixión*, apreciando las masas de pigmento aglutinadas sobre el lienzo, las entremezclas de color, propias de su estilo, esos cuerpos deformados y esos múltiples rostros en un solo rostro, esos cuerpos corridos, esa condición animal del cuerpo humano que aparece en las obras de Francis Bacon, teniendo la experiencia directa; y verla en un museo virtual, no hay comparación entre ello. En un museo virtual se reducen las dimensiones, ya no estoy atrapado o abarcado por la obra, no puedo notar con facilidad esas peculiaridades de la masa, de la pintura aglutinada sobre la tela. Allí hay una importante reducción: la experiencia material y sensual, sensorial, del objeto, a través de la digitalización, ha sido reducida. Y, entonces, nos quedamos con una especie de simulacros de obras significativas por sus propiedades materiales y sensuales, no por sus narrativas o de identificación figuracional, que, sin embargo, son también restringidas. Por eso las muestras especiales de los museos, cuando se traen exposiciones de maestros muy importantes, convocan multitudes que prefieren asistir a la sala que solo apreciar las obras por el sitio web. Pienso, por ejemplo, en mis estudiantes, que se están educando visualmente en réplicas empobrecidas. Digamos que regresa de alguna manera el problema de Benjamin de la desaparición del aura, pero invirtiendo su apuesta; es decir, en el tema de la educación visual frente a ciertas obras que fueron generadas bajo la lógica de la unicidad, la reproducción digital las somete a la lógica de la reproductibilidad interminable, sin que ello deje de traer consecuencias. No estoy aquí encomiando el uso sacralizador del arte como ritualización y adoración de piezas únicas. Estoy señalando que, bajo las condiciones comunes que los usuarios de redes tienen en nuestros contextos (computadoras deficientes, conectividad de muy baja calidad, *software* anacrónico), no hay manera de tener experiencias que logren producir la riqueza de aquellas obras.

Es cierto, por otro lado, que la posibilidad de una experiencia virtual sustantiva radica en realidad en dos cosas que se hallan directamente vinculadas a la potencia de disposición en sus aparatajes tecnológicos: la alta definición de la captura y su disposición en el espacio web, y la potencia del complejo de dispositivos con que su usuario cuenta. En el primer lado está la capacidad de inversión económica y tecnológica de las pinacotecas, los coleccionistas o los operadores que disponen arquitecturas web en las que es posible hacer *zoom* sobre cualquier

parte de la obra y ampliarla hasta el punto de acceder a sus microestructuras, o la posibilidad de tener distintos puntos de observación, o la de, incluso, cotejar obras diversas según propiedades colorimétricas, temáticas o de otro orden iconográfico; y, por otro lado, la cuestión son las dotaciones de dispositivos, recursos de visualización, memorias, anchos de banda, etcétera, que permitan al usuario alcanzar mejor calidad y diversidad en sus fruiciones. Esto indica una cuestión que me parece importante: hoy la experiencia de fruición del arte del pasado se renueva radicalmente. La pintura, por ejemplo –hemos hablado de ello, pero podríamos imaginar cosas análogas respecto a la música u otras prácticas tradicionales–, al perder su soporte material, adquiere una cualidad etérea y una ductilidad a disposición del usuario que realmente la vuelve otra. Pero esto no significa que toda experiencia digital o virtual del arte tenga estas potencias. Recordando a Hito Steyerl, buena parte de las imágenes distribuidas y compartidas en la red no son estas obras aristocráticas –por sus condiciones de calidad de reconversión técnica–, sino «imágenes pobres» o proletarias: las que circulan reeditadas, reformateadas, de muy baja calidad y con resoluciones inferiores a cualquier estándar.

Pienso, por otra parte, que hoy hay nuevas formas, por ejemplo, de ver cine. Parte del cine se está volviendo *streaming*, en plataformas como Netflix o como HBO, etcétera, lo que pone al cine en una experiencia nueva, con otras propiedades, aportando nuevas cosas. La relación con la obra es tendencialmente privada. Casi puedo decir, solipsista: yo, en mi computadora o en mi teléfono, viendo una película, en un proceso de entrega uno a uno, casi de aislamiento –curiosamente estamos más cerca del kinetoscopio de Edison que del cinematógrafo de los Lumière–. La experiencia de fruición privada es radicalmente diferente a la experiencia social de ir al cine con otros. La visita a la sala cinematográfica no solamente pone en juego una multitud de rituales de cita, acompañamiento, elección concertada, sino una sensorialidad específica: ser abarcado por el espacio de la sala, experimentar la luminiscencia irisada en un ambiente oscuro, en fin. La imagen en gran tamaño te genera una experiencia completamente distinta a aquella que tienes cuando la ves en un celular, en tu cuarto, con otras conversaciones, simultáneamente a estar cocinando o gestionando mensajes telefónicos; hay una infinidad de intermediaciones que no aparecen, cuando menos de la misma forma, en la experiencia de la sala cinematográfica. Entonces, en ese sentido, la experiencia «privática» de

ver una película de Kiarostami en un celular podría ser reductiva respecto a la experiencia de fruición que promete una sala cinematográfica. En México, por ejemplo, Kiarostami no parece poder verse más que a través de un celular o una computadora. La verdad no tengo claro si se ha programado alguna vez películas de Kiarostami aquí en México, quizás muy pocas, pero verlas en una sala de cine genera una experiencia completamente distinta, mucho más rica y amplia. Y aquí hay todo un punto que no hemos explorado: hay obras generadas para la sala de cine, y obras construidas para la pantalla de la computadora o de celular. Esas diferencias de factura no son secundarias. Con esto no señalo que toda experiencia de ver un filme o un video en celular sea menor o empobrecida respecto a la del cine; el celular plantea nuevas posibilidades y abre el camino a un nuevo lenguaje y una nueva pragmática de su fruición.

REMIRAR EL HORIZONTE ESTÉTICO DE LA TECNOLOGÍA

F. L. P.: *¿Cuál sería entonces el gran desafío en los estudios de la imagen? ¿A qué le tenemos que apostar?*

D. L.: Son muchas cosas. Para tratar de dar una respuesta más fehaciente y no perdernos en los múltiples desafíos, yo diría que la interrogación sobre los estudios de la imagen tiene que ser capaz de relacionar algunas dimensiones definitorias. Una de ellas es la cuestión de las tecnologías, los sustratos técnicos, las plataformas, las superficies, decía Lyotard; de los aparatos, dirá, por ejemplo, Jean-Louis Déotte; de los aparatos, las infraestructuras, o los soportes tecnológicos que hacen posible la construcción y la distribución social de ciertos tipos de imágenes.

Si el tema de la lógica de la técnica en un tiempo era la interrogación por los medios, hoy es la interrogación por las redes sociales. En un tiempo fue la interrogación por los museos, por ejemplo, como hacía Déotte o como hacía Rancière preguntándose por el lugar del museo en el siglo XVIII. Benjamin se preguntó por el lugar del cine, el cinematógrafo, como nuevo aparato de producción de la visibilidad en los albores del siglo XX. Hoy nos preguntamos por las redes digitales como nuevo aparato de producción de la visibilidad o de la nueva mirada.

Entonces, el tema de la estructura tecnológica, de la estructura técnica, como soporte o como aparato, es una de las dimensiones a tener en el foco. Esto intersectado con las condiciones históricas y sociopolíticas de las sociedades en las cuales se producen, o se capturan, o se ponen en disposición y uso dichos aparatos técnicos para poner en juego las experiencias y las narrativas que esas sociedades definen como relevantes, o, si se quiere en clave más deleuziana, los aparatos que permiten nuevos afectos. El cruce de estas dos dimensiones me parece fundamental. Una tercera dimensión es la sensibilidad; la dimensión estética, precisamente. Así, establezco una vinculación entre tres dimensiones cruciales para sustentar los estudios de la imagen hoy: el abordaje de la técnica, el abordaje del poder sociohistórico o de la organización sociohistórica como poder, pero también como contrapoderes, es decir, una visión del poder o política amplia, y el tema de la sensibilidad, de cómo estas articulaciones generan ciertas sensibilidades, y a la vez cómo estas sensibilidades contribuyen a la producción de nuevas articulaciones.

Yo creo que encarar el problema de los estudios visuales hoy, para hacerlo de manera consecuente, significa dar cuenta del entrecruce de estas tres dimensiones en la producción de la visualidad de nuestro tiempo y en la manera en que esa visualidad nos produce; que son siempre las dos cosas, es decir, cómo lo que somos genera una visualidad y cómo la visualidad que generamos nos genera.

Ahora, el entrecruce de estos tres elementos es lo que yo llamo una mirada. La mirada es la manera en que se articulan, en un determinado momento histórico, el poder social –y con poder social, insisto, no es solamente la hegemonía, sino también las contrahegemonías–, la técnica y la sensibilidad. La articulación de estos tres elementos constituye o produce una mirada. La mirada como una matriz que delimita los márgenes de lo visible y lo invisible, que define los principios de valoración y de jerarquización de lo visual; lo visual, sean cuerpos, rostros, escenas, memoria, historia, productos, instituciones, arquitecturas, recuerdos, sensibilidades. Y, a la vez, la mirada como guía de las formas de percibir y de crear visualmente.

Yo apuesto por la diferencia entre ver y mirar. El ver es concreto, siempre es específico, se vincula con la relación entre unas estructuras fisiológicas, perceptivas, en unas condiciones empíricas y cárnicas concretas en las que un fotógrafo produce una imagen o un diseñador gráfico genera una infoimagen

en un sistema digital, o una persona ve en un celular una fotografía que le manda un familiar. Ahí estamos ante el ver. El ver es el acto concreto y singular de la experiencia visual. Pero ese ver, tanto el del diseñador de infografías como el del director de cine, la diseñadora de modas, el usuario de Facebook, ese ver está organizado en una matriz de mirada. Y esa matriz de mirada lo rebasa, es histórica. Estructura estructuradora en sí misma, invisible pero generadora de visibilidad. Hoy la mirada se produce en una multiplicidad de ejes distintos: los medios rearticulados como nuevos medios en un orden posmedial, las redes sociales donde los grupos y los individuos copian visibilidades previas y a la vez generan nuevas posibilidades, en fin, también nuestra relación con una naturaleza no en línea, no digital, restringida, reticente ahora con la pandemia, por ejemplo. En esa multiplicidad de horizontes, de fuentes, está articulada la urdimbre de lo que llamo mirada, [que] estaría posibilitando estas condiciones concretas del ver.

F. L. P: *Finalmente, ¿hacia dónde estás dirigiendo las reflexiones sobre la imagen? ¿Vas a seguir con esto mismo o estás abriendo otras brechas?*

D. L.: En los últimos años doy un giro a lo que trabajé durante mucho tiempo, que fue una hermenéutica de la imagen... si tratara de pensar cuál es el camino que he recorrido en mi relación con los estudios visuales, como tú decías, creo que mi primer momento fue muy semiótico, en el que trataba de identificar las claves de la gramática y la pragmática de la imagen. Ahí escribí algunos libros al respecto. Luego, pasé a un momento hermenéutico, lo que estuve haciendo fue hermenéutica de la imagen, quizás el libro más importante en eso fue el de *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004), pero escribí varias cosas; escribí mucho sobre fotografía, escribí mi texto *La fruición fílmica* (2004) sobre cine, etcétera, desde un parámetro hermenéutico, y, ahora, en los últimos años, estoy girando hacia una estética de la mirada. Lo que me interesa más es justamente este problema, el problema no tanto del texto visual, sino de la mirada que hace posible y produce ese texto visual –sin que ello signifique desconocer que las miradas se forman también por tradiciones textuales–. Ese es el asunto que me parece más capital, y me parece que eso articula la condición histórica institucional, la condición posinstitucional o contrainstitucional de las formas de ver, la condición subjetiva o del tipo de observador que se define

en un mundo social, tal como lo avizora Jonathan Crary, por ejemplo. No estoy seguro de que la noción de observador nos sirva hoy; Crary enfatizaba en el hecho de que quien observa es, simultáneamente, quien ve y quien acepta y adopta una regla de conducta –en el sentido de observar la norma–. Hoy creo que otras cosas están puestas en juego, pero es una noción importante porque da cuenta de cómo unas estructuras institucionales y sociales producen un tipo de sujeto que ve. Este es un tema que, me parece, se resuelve de manera más radical a través de una estética de la mirada. Lo que define el tipo de sujeto que ve, qué somos, es la mirada. Estoy orientándome hacia allá.

Ahora estoy escribiendo un libro que justamente se va a llamar *Estética de la mirada*. Uno de sus capítulos abordará, por supuesto, la cuestión de la mirada en la sociedad contemporánea y, particularmente, de cómo es la mirada en esto que yo estoy llamando últimamente el *capitalismo cibernético*. O, de otra forma, la manera en que el capitalismo cibernético trabaja en la producción de una mirada y un sujeto que mira. Creo que quizás la esencia de ello es la producción de un observador que se explota a sí mismo, que hace de su mirada una fuente de plusvalía, no para sí, sino para otros, para el capitalista cibernético de nuestro tiempo, es decir, las corporaciones posmediales.

El sujeto de la mirada en la sociedad contemporánea es aquel que, atrapado en los aparatos o en las grandes máquinas de la digitalidad posmedial capitalista (dígase redes sociales, sistemas posmediales mediáticos, etcétera), produce la imagen que genera la plusvalía del capitalista y a la vez se convierte en instrumento de ese capitalista, es decir, se explota a sí mismo y se convierte en la fuente de *aesthesis*, que capitaliza la máquina que lo explota. Así como el capitalismo cibernético ha producido clientes como nosotros, que ya ni siquiera podemos ir a una sucursal bancaria, sino que en realidad hacemos todas nuestras operaciones a través de la red, es decir, ya no se requieren empleados del banco, ya no se requiere a la persona que limpia las sillas y la sala de la sucursal bancaria, ya no se requieren los cajeros y las cajeras, ya no se requiere ni siquiera al gerente de sucursal, todas esas personas que laboraban en ese lugar ya no se requieren. ¿Por qué?, porque todo eso somos ahora nosotros. Nosotros hacemos todo eso y además pagamos al banco por hacer todo eso; porque el banco nos hace un cobro de nuestra acción digital. Entonces, es una especie de capitalismo performático donde el cliente realiza las acciones que tiene que realizar el capitalista, como el cliente del supermercado que va y agarra todos los productos de los distintos estantes.

Ahora, en los nuevos modelos, que todavía no llegan a México, pero van a llegar, tienes que pesar los productos que recolectaste en la tienda y luego auto-cobrar: meter la tarjeta o el efectivo, pagar y recibir el cambio. Todo lo hace el cliente, todo está hacia el cliente, *do it yourself*. Productividad y consumo, las dos cosas fusionadas en un mismo sujeto: el cliente. Todos los sistemas digitales de producción de imagen contemporánea están orientados en esta dirección, YouTube es un ejemplo clarísimo de eso: ¿cuál es su contenido? Ninguno, es una máquina que no tiene contenido, es una industria que no da nada, son *máquinas de la nada*. Todo lo damos la sociedad. No solamente los enriquecemos en términos económicos, damos nuestra *aesthesis*, nuestra visualidad, nuestros contenidos y, además, ponemos en juego nuestras más íntimas pasiones, necesidades y deseos, allí nos vaciamos como sujetos, como singularidades. Ese es el capitalismo cibernético. Entonces, me interesa explorar esta mutación de la mirada que experimenta la sociedad contemporánea con sus diversas implicaciones.

F. L. P: *Es como estar en el mundo sin tocarlo, se siente raro, ¿no?*

D. L.: Sí, tiene tremendas implicaciones. Bueno, en esa mutación nos encontramos. Ese es el tema de la estética de la mirada, en la que estoy trabajando.

ESTÉTICA DE LA MIRADA, ESTÉTICA DE LA VIDA

MARCO ALBERTO PORRAS RODRÍGUEZ

Marco Alberto Porras (M. A. P.): *Diego Lizarazo, tienes una amplia trayectoria que entrelaza distintas disciplinas: escritos sobre semiótica, hermenéutica, antropología; trabajas objetos diversos tales como el cine, la fotografía, el cartel, la propia televisión. Me parece que tu trabajo, más allá de lo escrito, nos plantea nuevas interrogaciones, abrir caminos para nuevas exploraciones, y me parece que, en ese sentido, tu obra reciente se enmarca en lo que has llamado «estética de la mirada». En primer lugar, quisiera saber, en tu biografía intelectual, ¿cuándo comienza este giro hacia una estética de la mirada?, ¿cuándo comienzas a pensar o dónde se abre este camino?, si ya se presagiaba en escritos anteriores o si tuvo lugar este momento romántico del autor en el que, gracias a una epifanía, surge el tema.*

Diego Lizarazo (D. L.): Bueno, gracias por la pregunta, Marco, y por la entrevista. Yo creo que no hubo una epifanía en particular, pero sí hay momentos, digamos, de descubrimientos que se producen de distintas maneras. Hay dos procesos: por una parte, una determinada forma de ver las cosas empieza a agotarse o empiezo a sentir necesidad de hallar otra manera de explicarlas y entonces va emergiendo, poco a poco, una nueva línea de trabajo; por otra parte, se dan ciertos objetos o ciertos acontecimientos que me ayudan a enlazar con un giro o con la posibilidad de abrir una nueva puerta.

En el primer sentido, esto empezó a perfilarse desde 2012 o 2013, más o menos, tiempo en el que yo estaba trabajando con mucha intensidad en una perspectiva hermenéutica de la imagen. Esa perspectiva se desarrolló desde, aproximadamente, los años 2002-2003, y eso desembocó en un libro que tuvo

cierto reconocimiento, que es el de *Iconos, figuraciones, sueños* (2004), y luego saqué una serie de textos, también con [la editorial] Siglo XXI, sobre temas de hermenéutica de lo visual y de la cultura visual, etcétera. Yo creo que, como unos tres o cuatro años después de la publicación de *Iconos, figuraciones, sueños* (2004), empecé a sentir la necesidad de girar del problema de la interpretación de la imagen y de la *hermeneusis* general de la imagen, que puede pensarse como *hermeneusis* o puede pensarse como pragmática. Hay una estrecha conexión entre pragmática y hermenéutica; la concepción pragmática de la imagen es más positivista, mientras que la concepción hermenéutica es más filosófica y especulativa, es quizás la gran diferencia entre pragmática y hermenéutica desde cierto punto de vista. Pero pragmática y hermenéutica se requieren mutuamente, en los dos campos se está tratando de pensar el lenguaje más allá de su forma o más allá de sus estructuras. Se piensa el tema de la vida social del lenguaje, de la vida intersubjetiva y la vida psíquica del lenguaje, la vida histórica del lenguaje. Y cuando uno empieza a pensar la vida del lenguaje, está en un territorio pragmático o pragmático-hermenéutico. Por cierto, sí ha habido una semiopragmática, pero no ha habido una pragmohermenéutica, es curioso que no haya ocurrido eso, no obstante los esfuerzos de algunos autores, especialmente de Paul Ricoeur, que aproximó bastante tres campos muy importantes en el análisis de lenguaje: el de la filosofía del lenguaje, especialmente de corte analítico, que está fundamentada en la lógica simbólica y la lógica matemática; el de la hermenéutica que está fundamentada en la fenomenología y en la ontología *heideggeriana*, básicamente; y, el de la semiótica. Ricoeur aproximó esos tres terrenos, pero como no es un autor, digamos, que esté necesariamente en la trinchera de lo comunicológico o de lo semiótico, más bien deriva en otros territorios, ha sido poco apropiado en los campos de la comunicación. En la forma en que Ricoeur relee la relación entre explicar y comprender, convoca un encuentro entre semiótica y hermenéutica, pero no hay alguien que haga lo mismo respecto al encuentro entre pragmática y hermenéutica.

Bueno, todo esto porque en esta serie de trabajos de hermenéutica de la imagen básicamente lo que yo quería era plantearme, frente a la semiótica, la posibilidad de pensar la imagen desde un lugar menos estructural, menos formalista; más abierto a los flujos de la propia significación y de la propia iconicidad, y, especialmente, más abierto a la relación estrecha entre la imagen

y la vida. Concluida la fase hermenéutica, emprendí un camino para entender mejor esa relación entre la imagen y la vida, o las intersecciones entre el campo de la vida y el campo de la imagen. En un punto empecé a ver que tenía que repensar el tema estético, o que la cuestión estética tenía que aparecer de forma mucho más fuerte.

Hermenéutica y estética siempre han tenido una estrecha relación, se puede decir que la hermenéutica se posiciona en el pensamiento moderno gracias a la estética, y encuentra un lugar epistemológico gracias a la estética. Eso se anticipa con Schleiermacher y se realiza propiamente en el proyecto de Gadamer cuando se plantea la posibilidad de la fundamentación de la hermenéutica no en las ciencias sociales, obviamente no en las ciencias naturales, sino en la estética. Se trata de la intuición de Schleiermacher de que hay una verdad poética, realizada posteriormente por Hans-Georg Gadamer.

Bueno, pero lo que empecé a identificar es que el tema estético se abre más allá de la hermenéutica, es decir, de alguna manera el problema de la sensibilidad y sus múltiples implicaciones tiene que ver con la condición general de la vida, entonces no es algo que se agote en la comunicabilidad o en los procesos de la *hermeneusis*, la *poiesis* y la *mimesis*, sino que incluso abarca el campo completo de la condición de lo vital. El tema de la *aisthesis*, pensado ahora, tiene que ver con el tema de la condición sensible de la vida y con lo que llamamos vida. Claro, podemos llamar vida a muchas cosas, por supuesto, más allá incluso de este recorte inicial que estoy haciendo, pero el campo de los seres vivos es el campo de la sensibilidad, es decir, se puede discutir un criterio filosófico, en términos de si el campo de la sensibilidad define o no los límites de lo que consideramos vivo y no vivo, y eso no sólo tiene implicaciones estéticas, sino también éticas, epistemológicas, antropológicas y políticas.

Algunas de las implicaciones políticas, por ejemplo, han sido leídas desde Lévinas hasta Judith Butler. Hay implicaciones epistemológicas que han sido leídas desde otros lugares, implicaciones políticas vistas desde Foucault pasando por Agamben hasta Rancière, por ejemplo. Lo que muestra la importancia del asunto, o explica también esta especie de reposicionamiento en la estética que hace el pensamiento contemporáneo. En el pensamiento contemporáneo la estética está ocupando un lugar muy significativo, desde distintas corrientes. Es interesante que esa potencia nueva de la *aisthesis* no haya desembocado, aunque puede hacerlo, en una especie de esteticismo formalizante, sino que ha sido, en

buena medida, capaz de mostrar la condición política, existencial, social, de la *aisthesis*, y eso es algo que a mí me interesa mucho. Es una manera de desbordar la semiótica y el formalismo.

Por ese camino es que hice una revisualización de la estética como nuevo lugar. Así, en los últimos años empecé a trabajar el tema de la estética como un territorio que rebasa también lo puramente hermenéutico. Pero no me oriento a cualquier tipo de estética, sigo teniendo un interés especial en el campo de la imagen, en el territorio de lo visible. Por ejemplo, la cuestión de los límites entre lo visible y lo invisible es muy significativa, da más que la liminaridad entre lo conocido y lo incognoscible. Lo visible y lo invisible aportan también asuntos que no emergen en los esfuerzos de diferenciación entre lo posible y lo imposible; aunque lo invisible no sea advertido por la mirada, actúa sobre ella, ese es un tema que me parece de suma importancia hoy.

Dos ejes quisiera dibujar en esta entrada, respondiendo a tu pregunta «¿por qué la estética de la mirada?». Porque, justamente, nos permite dar cuenta de que al interrogar la mirada desde el lugar de la *aisthesis* (como sensible vital), podemos hallar un camino para dar cuenta de la forma en que lo visible está rodeado por un campo o una tela de invisibilidad que, aunque no sea advertible, actúa en ella. Es una suerte de potencia, puede pensarse como una potencia autoritaria o determinadora, reticuladora y delimitadora, pero también puede pensarse como una potencia creadora y gestadora, y, a la vez, puede pensarse como una potencia inconsciente del propio tiempo que constituye la mirada.

El otro gran eje, me parece a mí, tiene que ver con el reconocimiento de que en la mirada se cristalizan las formas históricas e institucionales de creación de sujetos, no solamente por esa gran hipótesis desarrollada por muchos autores, señaladamente por Martin Jay, del «ocularcentrismo», ante el cual tengo una posición crítica, pero evidentemente sí es reconocible que toda la tradición dominante de la cultura histórica occidental apostó por una primacía de la construcción figurativa y de lo visual, especialmente desde el Renacimiento, aunque no comienza entonces. Mi hipótesis, así, entre paréntesis, es que la hegemonía visual o el ocularcentrismo proviene de la confluencia de tres dinámicas: la del capitalismo, la de la modernización y la de la evangelización.

Al pensar esa raíz histórica, y esas fuerzas políticas que la constituyen, no hay en este análisis apuesta alguna de esencialismo sensorial. Pero tampoco puede

pasar inadvertido que no solo en la cultura occidental hay una fuerza tal de la visualidad, sino que prácticamente no existen culturas a-icónicas. Ni siquiera las culturas iconoclastas fueron realmente culturas a-icónicas, entonces, sí hay una relación entre la manera en que la condición humana encara su existencia y encara el mundo, y la visualidad como una posibilidad de relacionarse con el ser, y, a la vez, de ejercer una posibilidad de producirse y de tener éxito –espero no ser abstracto–. En otras palabras: hay quizás un rasgo ontológico en la necesidad de la visualidad como una forma de relación con el ser, pero el ocularcen-trismo es una invención histórica.

Así, poco a poco, todo esto me fue resultando más claro. Entonces, empecé a escribir textos que buscaban la estética de la mirada, en cosas específicas sobre pintura, sobre la manera en que se construye la visualidad occidental... , en fin, diversas cosas, luego varias conferencias que presenté al respecto. Y esto devino progresivamente en la clarificación de mi interés por hablar de una estética de la mirada, como lugar en el que encontraba una mejor posición para pensar lo visual. Esto es así porque la mirada es generatriz de la imagen y porque la mirada es espera de la imagen.

Las dos cosas ocurren en la mirada: en tanto nos instalamos en un mundo histórico, es decir, un mundo humano, asistimos a un establecimiento de la mirada. Con este mundo humano no estoy diciendo que sea un mundo abiótico, sino que es un mundo capaz de recuperar su condición biológica en claves históricas y de hacer algo con eso, es decir, de transformar su condición. Quizás el signo definitivamente humano, a diferencia del signo propiamente animal, se da en términos de que nuestra relación con el ser es aquella en la que producimos algo, y en buena parte nos producimos. Somos animales, por su puesto, pero la dimensionalidad humana que también somos radica en que producimos una imagen avalada por una mirada (en el sentido de un mirar histórico que hace del mundo una creación). Así, no hay imágenes que no sean producidas por la mirada, ni siquiera las imágenes que no gestamos los seres humanos; los ríos o la selva no son nuestra creación, pero su visualización sí que es nuestra. Por eso la selva deviene en una imagen de lo sagrado, de lo primitivo o de lo explotable. Estoy escribiendo actualmente algunos elementos de una hermenéutica del cine, y reparé, por ejemplo, en el contraste entre la visión de la Amazonía de Werner Herzog en los setenta del siglo pasado y la Amazonía del realizador colombiano Ciro Guerra en la segunda década

del siglo XXI. En Herzog la selva es un otro terrible, devorador, irracional. La locura de la selva se mezcla con las locuras de Fitzcarraldo o de Aguirre, y a los dos los lleva al fracaso y a la destrucción. En Ciro Guerra la selva es una potencia mítica, una posibilidad en el mundo, al final, un camino de memoria y redención. La selva ofrece una visualidad casi infinita, pero su entrada en imágenes es cosa nuestra. La imagen-selva depredadora de Herzog o la imagen-mito de Guerra.

Hoy, por ejemplo, está volviéndose a poner de moda la astrología, su fuente siempre ha sido la apariencia de las estrellas y los astros. Entre la configuración del cosmos y los sistemas astrológicos hay una distancia que no podemos ignorar, pero, a la vez, la visión de la estructura de los astros es una construcción humana, sea la de la astrofísica o la de la astrología. Con ello, aclaro, no propongo un relativismo en el que suponga que las dos cosas tienen el mismo valor de verdad. La astrología es un retrato del mundo ptolomeico, de un mundo donde las estrellas no se movían y donde el planeta estaba fijo en el corazón de todo el sistema de lo existente y todo estaba alrededor de ese centro. Yo respeto a quienes creen en la astrología, pero me parece que hay un desfase histórico como de dos mil años. Pienso que habrían de preguntarse si la astrología es sustentable hoy, cuando el conocimiento del cosmos es radicalmente distinto y mucho más complejo, o si debería refigurarse dicho sistema astrológico. Sin abundar en un terreno en el que no quiero moverme, me parece que el valor de la astrología radica más en su fondo simbólico, mitológico, etcétera; es decir, creo que la astrología es más un saber de los mitos y las cosmogonías, que de los propios astros, y esto es lo que le da realmente su densidad y su potencia; en esencia, no un presagio cósmico, sino mítico. Retomando el camino, lo que esto muestra es que las estrellas están ahí y, si algo podemos decir con toda certeza, es que el cosmos no es una creación humana –esto en realidad no es debatible por ningún construccionismo–, sin embargo, las estrellas, para nosotros, son tal como las construye la mirada.

Así, comprender la imagen o el campo de la visualidad es comprender la mirada que produce esa visualidad, porque en el campo de la producción de esa visualidad encontramos sus raíces semióticas, su *aisthesis*, su política, su condición histórica, su densidad de tiempo; todo está ahí, mientras que en la imagen varias de estas cosas se diluyen o se velan. No niego que una buena semiótica de la imagen tenga la posibilidad de explorar muchos de esos elementos, pero

no acaba de llegar a las condiciones generatrices, porque tiene que hacer recorres, porque sus propias exigencias delimitan el campo estructural de lo visual; necesita fundarse en las configuraciones, en las formas, necesita validarse en las relaciones neutras del mapa estructural. La potencia estructuradora de la semiótica respecto a la imagen es también su debilidad, porque la constriñe a consignar siempre el sistema, y eso impide el desplazamiento a los márgenes, a las zonas incoativas, a las regiones de gestación o de perversión, o de muerte, o declusión. Entonces, toda esta zona generadora de lo visible, que está asediada por el campo de lo invisible, se escapa de la pretensión semiótica y, por ello, la necesidad de una estética de la mirada donde se juegan cosas cruciales.

Cada imagen es gestada por la mirada. Esto no constituye ninguna especie de antropocentrismo, ni metafísico, ni decimonónico, ni griego, ni tampoco un nuevo antropocentrismo deconstruccionista o posmoderno, o decolonial, o feminista... nada de eso. No estoy defendiendo antropocentrismo alguno. Estoy dando cuenta de la condición del mundo histórico en el que la relación con el mundo visual es una relación que siempre hemos gestado. Esto no niega que hay un mundo que nos precede: un campo del ser que permite que nosotros gestemos, para nosotros, ese campo del ser. Parece redundante, pero debe plantearse así. Aunque es un asunto muy sutil y entreverado –que no puedo tratar aquí–, con esto tomo posición frente a la discusión contemporánea –dada en los últimos diez o doce años– entre lo que se ha llamado «nueva ontología» o «realismo especulativo», o también «ontología orientada a los objetos» y los posmodernismos, las deconstrucciones, los textualismos. En última instancia, es una especie de revuelta del siglo XXI contra Kant, contra el Kant que fundamentó el pensamiento del siglo XX (sí, Kant más que Hegel, Heidegger o Nietzsche). Alguien como Quentin Meillassoux formula un cuestionamiento prístino frente al exceso de semiotismo o de relativismo antropocéntrico en el pensamiento filosófico dominante de fines del siglo XX, señalando la necesidad de un conocimiento del mundo no comprometido con el puro lenguaje, la percepción o la condición de quien produce tal conocimiento. Ese es el sentido crucial de su concepto de *correlacionismo*, en el que encuentra una forma de explicar el sino de la filosofía poskantiana (la filosofía kantiana del siglo XX), según la cual, el *ánthropos* y el mundo se encuentran en una vinculación fatal: ninguno es posible sin el otro. Pero ello es en realidad equívoco: el mundo no requiere de los seres humanos. Y aún más: los seres humanos podemos describir

el mundo sin que eso signifique anteponernos a él. Para Meillassoux, la filosofía ha evitado e incluso ocluido la descripción y la explicación del mundo anterior a toda aprehensión humana. El movimiento kantiano hizo imposible comprender la consistencia del mundo al margen de nosotros; la revolución copernicana redujo el mundo a lo que se fundamenta en los sistemas de observación humanos. Se trata de un desplazamiento sustantivo: del fundamento del mundo al fundamento del conocimiento del mundo, y como el conocimiento del mundo es siempre cosa humana, entonces no es posible más fundamento del mundo que el fundamento humanamente dado. Meillassoux advierte que, sin embargo, hay explicaciones del mundo en las que no es la cosa humana la que se antepone, o no es el cristal de visión humana el que permite ver los objetos. Para él, las matemáticas –en continuidad con Alain Badiou– describen las cualidades primarias de las cosas, más allá de las determinantes humanas. No será el caso de las cualidades secundarias, las cuales quedan a merced de nuestros sistemas de percepción. Así, esta revuelta antikantiana promueve la necesidad de dar cuenta de lo inasible por nuestros sentidos... algo no muy lejano de lo que estoy planteando respecto a la estética de la mirada, de que en ella debemos avizorar lo invisible a nuestros ojos.

Los antikantianos –voy a agruparlos así– buscan saltar el límite antropológico y, a través de la ciencia, o incluso del arte, allegarse a lo indeterminado y lo absoluto. Regreso entonces al punto en el que estaba. Tomo posición frente al debate entre los antikantianos y los poskantianos: la dinámica caos-cosmos del mundo no es un apéndice de nuestros lenguajes, ni de nuestros sistemas de percepción, en algún punto, incluso unos y otros provienen –pero no se agotan– de dicha dinámica. Pero esto no ocluye la condición de formación del mundo de sentido que, como los corales, los seres humanos producimos para producirnos. Así, en la cuestión de la estética de la mirada que me concierne, doy cuenta tanto de la condición de creación de la mirada por motivos y fuerzas históricas, pero también de las posibilidades de la mirada de poner en entredicho tales capturas. Cada vez que hay un cisma, una ruptura, una disolución de las matrices de la mirada, estamos frente a las posibilidades de advertir lo absoluto que nos rebasa, y que, al estar allí, muestra que el mundo (que es caos y cosmos) antecede a la imagen del mundo (que siempre es concreta e histórica).

Lo que he dicho se refiere a la gestación de la imagen en la mirada. Por otra parte, en el otro extremo, toda visualidad es esperada en una mirada, es decir, la visualidad tiene como destino una mirada, esa mirada recibirá esa visualidad y, al recibirla, va a hacer otra serie de cosas con ella, de las que podemos hablar después. En este sentido es que realizo el desplazamiento de la hermenéutica de imágenes hacia la estética de la mirada. Por otra parte, como empecé a señalar hace un momento, la estética de la mirada entraña la política de la mirada, la ética de la mirada, la epistemología de la mirada. Todo ello está allí porque entiendo la *aisthesis*, no de la manera en que la modernidad la recortó para separarla justamente del campo de la ciencia, sino en el sentido de su proliferación en la vida. Algo de ello es lo que aportó la hermenéutica al mostrar que esas separaciones entre estética y política, epistemología, etcétera, son un artificio de la modernidad. La estética de la mirada tiene una visión clara de que la *aisthesis* es el problema de la vida, no solo el problema de la sensibilidad artística u otras, es el problema de la vida en sus amplias, sutiles y complejas condiciones.

En síntesis, frente a todas estas cosas, empecé a dibujar el camino de la estética de la mirada. Comencé con algunos trabajos que tenían que ver con algunos estudios de ciertos fenómenos icónicos particulares; por ese tiempo también estaba trabajando temas de sociedad digital, sociedad cibernética, etcétera. Hice una serie de trabajos y reflexiones que nunca publiqué, por ejemplo, sobre la manera en que los procesos de cibernización social contemporánea provienen y se destinan a una mirada. Es algo que ahora estoy recuperando para dar cuenta del problema de la mirada contemporánea, intrincada, marcada, quizás, como nunca antes, por la técnica. Heidegger tuvo razón al advertir que con la modernidad entramos en otra condición, en una mutación ontológica, la del despliegue no solo totalizador, sino imperial de la técnica. Y, en particular, respecto a la cuestión de la disolución de las posibilidades humanas ante ello: nuestro devenir de los sueños de emperadores del mundo técnico a sus siervos.

M. A. P.: *Hace rato planteabas esta mirada en dos dimensiones: generatriz y de espera, y mencionaste algo muy interesante, esta relación entre evangelización, visualidad, capitalismo. Recordaba tu texto sobre el Renacimiento, y ahí también*

planteabas una interrogante con respecto a la imagen: ¿qué hacer con ella? Y, entonces, ¿qué pasa con el sujeto respecto a la imagen?, ¿cómo se posiciona ante ella?, ¿cómo influye la técnica?, ¿qué hacemos con esa imagen desde el creador o desde el observador? Pero también hay una conciencia de sí, ¿qué pasa con el sujeto respecto a la imagen?

D. L.: Planteaste muchos ejes, un ovillo de tensiones. Así como hay una estrecha relación entre el lenguaje y el sujeto, también hay una íntima relación entre el mundo de lo visual y el sujeto. Desde el Renacimiento, en la apuesta civilizatoria occidental se configura una subjetividad que se ha convertido en un ideal regulativo de la propia modernidad, la cual ha tenido momentos de cresta y momentos de agotamiento. Ahora estamos en uno de sus momentos de agotamiento hacia otras posibilidades de las que podríamos hablar después. Buena parte de la lectura posestructuralista que señaló el advenimiento del Renacimiento como una sociedad con sujetos –en contraste con el mundo antiguo y el medioevo en el que no había tal configuración de la vida– está anticipada por el marxismo. En una hipótesis un poco drástica, quizás algo brutal, se puede decir que el Renacimiento moderno capitalista es el paso de una sociedad sin sujetos a una sociedad con sujetos. Luego lo matizaré. La explicación marxista –por ejemplo, en Bolívar Echeverría– es la narrativa de cómo entre el siglo XIII y el siglo XIV, en Europa, se inventa un dispositivo técnico-social capaz de superar la escasez. La combinación entre innovación tecnológica para la producción y la impronta totalizante de generación de plusvalía. Con ella se beneficia y transmuta una clase social que será así capaz de construir la historia de sentido que requiere, es decir, la reorganización del mundo para establecerse como principio de dominación totalizador. Con ello se precipita el desarrollo y la expansión del capitalismo, primero en Europa del Norte, luego en Europa Central y después como una fuerza de amplificación que encontrará en la modernización, en la necesidad de la evangelización y en la colonización, sus instrumentos fundamentales para expandirse y posicionarse como el modo predominante de la forma existencial humana. Pero, efectivamente, en esa hipótesis marxista antes de este dispositivo no había más que los sujetos que contaban: las noblezas, el clero y algunos prominentes artesanos y mercaderes. El sujeto emerge en ese proceso de gestación y organización de esta máquina, de este dispositivo.

El capital necesita sujetos, unidades relativamente autónomas de fuerza de trabajo-acción, unidades suministradoras de energías singularizadas. Antes de ello la singularidad no es clara, está disuelta en la masa de la gleba, de la servidumbre. No puedo detenerme en ello aquí, pero se pueden apuntar, rápidamente, algunas cosas: en los talleres artesanales los aprendices dependían totalmente del maestro, eran adolescentes o jóvenes que la familia entregaba al maestro para que les enseñara, y allí maduraban. No ganaban, a veces incluso las familias tenían que pagar por disfrutar de la instrucción. Los periodos de aprendizaje eran largos, los requisitos para alcanzar la maestría eran muchos, de tal manera que los aprendices estaban siempre en condición de dependencia. No alcanzaban individualidad laboral, aunque producían. Este régimen artesanal o corporativo fue satisfactorio durante el mundo de las ciudades-reino, atendía las necesidades de las clientelas cerradas de esa suerte de proyección medieval de la polis. Con el advenimiento de la máquina del capital, las relaciones comerciales se potencian entre ciudades, entre países y regiones cada vez más bastas, a través de rutas marinas más exigidas, ahora enriquecidas por el descubrimiento de América. La economía pasa de la escala local a una escala global intensificada –no es que antes de ello el comercio fuese exclusivamente local, pero no alcanzaba la envergadura que con esta mutación lo volvió forma dominante–. En 1545 desaparece la corporación en Inglaterra, para impulsar el nuevo modelo y potenciar la industrialización. ¿Cuál es una de sus claves? El establecimiento de la libertad de trabajo. Los aprendices dejan de depender simbióticamente del maestro y se vuelven singularidades, sujetos dotados de sí para el trabajo.

En el siglo XVI, en Francia, se concretan las leyes que garantizan a todo individuo la libertad de dedicarse al oficio que quiera. Estamos ante el triunfo de la burguesía sobre los sistemas feudales. Aparece propiamente la empresa privada y la producción masiva de mercancías en la que se incorpora cada vez más tecnología, más eficiencia frente a los *ancientes* códigos de la factura artesanal. Más producción, menos memoria, más técnica. Ahora todos (los antiguos maestros, los aprendices, los campesinos, los propietarios quebrados) se convierten en asalariados explotados en las empresas. El contrato de trabajo, que provenía de la antigüedad romana, en la que nunca fue generalizado porque buena parte de su fuerza era esclava, se reactiva, con una forma paradójica: libera al individuo, lo hace sujeto de sí, y a la vez lo somete a una

presión abstracta que lo gobierna por tiempos parciales y que de él captura su fuerza productiva. Es sujeto libre y, a la vez, es sujeto controlado. La máquina capitalista se echa a andar, es un dispositivo ciego en realidad, es solo productor de valor, de plusvalía. No tiene más objetivo que producir plusvalía y expandirse y adquirir cada vez más acumulación para expandirse más y tomarlo todo. Tiene, en la tecnología, su instrumento fundamental. El dispositivo capitalista hace *match* con el espíritu epistemológico de la modernidad, que al propiciar la independencia de las determinantes numinosas y religiosas, hace posible el proyecto de la ciencia y, con él, la gestación de la técnica que requiere el dispositivo para mejorarse en un devenir sin límites.

M. A. P.: *¿Podríamos regresar a la fundamentación del lugar prioritario del Renacimiento?*

D. L.: Vale hacer una pregunta a partir de la tuya: ¿por qué ocupa un lugar importante el Renacimiento en toda esta ecuación de la conformación de la fuerza central de construcción del proyecto histórico que domina la estructuración de las formas de existencia humanas, que han sido hegemónicas globalmente? El Renacimiento ocupa un lugar esencial porque produce alguno de los ejes fundamentales de la organización del mundo moderno-capitalista-colonial. Pero el Renacimiento no es solo una especie de autocreación intelectual y artística, el Renacimiento es el resultado de muchos procesos y de muchas cosas que, a veces, no se clarifican suficientemente. Le Goff tiene razón cuando señala que el del siglo XV no es el único Renacimiento, hubo otros, como el carolingio entre los siglos VIII y IX, o el otoniano en el siglo X; incluso, en el siglo XII se puede pensar en un prerrenacimiento sustantivo, como dice Homer Haskins: el del inicio del gótico, las literaturas vernáculas, la revaloración de los clásicos y la literatura latina, las primeras universidades europeas. Pero lo que no hay en ellos es justo la forma de articulación específica de los tres procesos que señalé. En primer lugar, la necesidad del dispositivo del capitalismo de configurarse, de hacerse, de generar cada vez una mayor intensidad en su capacidad de producción de plusvalor y de expandirse como forma que determina todas las relaciones humanas; el otro elemento es este impulso que empieza con el Renacimiento, todos lo sabemos, hacia la modernidad, y que se despliega dos siglos después

en el proceso de la Ilustración. Pero su germen está en el Renacimiento y, a la vez, dicho germen actúa sobre las posibilidades de ser del Renacimiento.

El germen que se da en el Renacimiento radica en la avidez por dar cuenta del mundo, por representarlo. La representación es un tema nodal: hallamos aquí un momento de la cultura occidental dominante que quiere y necesita representar la realidad, a diferencia de lo que ocurría con la cultura en el medioevo, que fundamentalmente buscaba una pedagogía capaz de transmitir al pueblo el mensaje doctrinario, el mensaje católico. Mensaje antes que realidad, o la realidad es el mensaje. En ese contexto, la producción de la imagen estaba dominada por la necesidad de codificar la existencia a partir de una serie de valores cristianos, y de inculcar en el pueblo, en la sociedad, unas jerarquías y unas prácticas de purificación y de salvación. Este orbe de la imagen se redefine radicalmente en el Renacimiento. La realidad debe representarse, más allá de las necesidades del mensaje doctrinal. El mensaje divino, el mensaje institucional que define las claves y códigos de la salvación, pierde su centro. La cuestión ahora es la de describir, explorar, apropiarse progresivamente ese vasto mundo, en buena medida ignoto. Iconografiar toda la existencia y todo el campo de la vida. Es un tránsito notable, salir de un campo de la representación que solamente tiene que remitir a lo divino, a un campo en donde la representación encara la realidad en su amplitud ilimitada, en sus vértigos y enigmas. Su misión es hacer visible el mundo, y visibilizar el mundo es ponerlo en una clave civilizatoria, en determinada clave civilizatoria. Este proceso del Renacimiento implicará una acción fundamental sobre el proceso de la modernización.

Por otra parte, en términos de su lenguaje y su significación filosófica, el Renacimiento en realidad comienza con una revolución de profesores de las escuelas en las que se educaban a las clases dominantes de la sociedad italiana. Es una revuelta frente a los viejos maestros que habían impuesto sus cuadernos de apuntes como los conocimientos básicos. Las escuelas organizaban el canon del saber especializado en tesauros y reservorios de textos que, sintéticamente, reunían dos cosas: el canon religioso dominante y la interpretación medieval de la lógica de Aristóteles. Así, a través del dogma religioso y filosófico se lee la gran obra de la Antigüedad griega y se interpreta a su manera por estos grupos conformados principalmente por clérigos. Hay que recordar que en el medioevo el conocimiento es fundamentalmente memoria y pensamiento divino, se enseña lo que se recuerda de la cultura antigua y lo que Dios dicta

a través de diversos medios (las sagradas escrituras, principalmente). Estas comunidades académicas escriben textos bajo los lentes de una interpretación religiosa del saber filosófico del mundo clásico griego. A estos textos se les conocerá como textos escolares. Ahí se conforma la gran tradición de la Alta Edad Media que se conoce como escolástica, que en realidad es un conjunto de textos en los que los intérpretes religiosos leen toda la Antigüedad. El renacimiento florentino, principalmente, a través de Brunelleschi, Alberti, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, procura una lectura más atenta del mundo clásico; una lectura renovadora que ofrece una interpretación acuciosa y amplia de la Antigüedad griega. Se señala que la escolástica ha reducido las posibilidades del conocimiento, de tal forma que se valora un retorno a la Antigüedad griega, procurando eludir las interpretaciones de su presente.

Como sabemos, el Renacimiento no se produce como una expectativa de hacer algo nuevo, sino con la expectativa de regresar de forma correcta a la Antigüedad clásica. No es innovador, sino renovador. Entonces, los renacentistas recuperan el saber clásico de Aristóteles, de Platón, de Heráclito, de Pitágoras, de la medicina, de la literatura. A quienes apuestan por este regreso renovador les llamarán «humanistas», los cuales alcanzan rápido interés entre los jóvenes y los príncipes más alejados de los centros imperiales. Los humanistas adquieren una gran fuerza intelectual y política porque empiezan a formar fuera de las escuelas canónicas a los nuevos cuadros gobernantes. El Renacimiento se precipita como una rebelión de maestros jóvenes, a los cuales les han obstruido el camino, y quienes además conocen con entusiasmo los experimentos de los artistas florentinos y las ideas liberales de los nuevos filósofos. Las reglas de la perspectiva, recién creadas, se aplican y extienden en todo el arte italiano, no solo por la labor de los pintores, sino también por los orfebres, los escultores, los grabadores, los arquitectos. La representación perspectiva se convierte en una suerte de decisión colectiva, intensa, transformadora y anónima, como un lenguaje nuevo.

Liotard hizo una observación que me parece lúcida: los seres humanos perdieron la naturaleza, para después objetivarla trazándola sobre la superficie de un vidrio. Lo que dice Lyotard con ello es múltiple: la naturaleza, extraviada por el énfasis en el mensaje mítico que tuvo la cultura de la Edad Media, vuelve a reencontrarse en el espíritu renacentista a través de los recursos de la proyección. La perspectiva no solo es importante porque provee una experiencia

perceptiva nueva y altamente verosímil de las cosas, sino porque, al generar un método en el que el mundo puede trazarse como quien delinea las formas que tiene sobre una superficie cristalina, da los recursos para que dicho mundo retorne potenciado en sus representaciones. Eso es lo que considera Lyotard la escritura proyectiva. La proyección irrumpe en el mundo cultural y con ello se expanden las posibilidades de la representación. Se da el paso de un régimen de «revelación», propio de los signos pictóricos como muestra visible de las Sagradas Escrituras, a un régimen simbólico de progresiva rebelión de los signos pictóricos ante el texto, como parece señalar Déotte (alumno de Lyotard), y como señaló Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*: el paso del teocéntrico reino prerrenacentista al régimen antropocéntrico del Renacimiento.

Harry Wolfson hizo una observación notable: mientras que la cultura cristiana occidental elabora teológicamente una «encarnación», en el islam la teología elabora una «inlibración», dado que la palabra divina se materializa no en un cuerpo, sino en un libro (el Corán). De allí que Belting señale que en el islam las acciones de culto se dirigen hacia el libro, mientras que en el cristianismo se orientan a las imágenes. Con el Renacimiento, se abre una notable divergencia –una más– entre el mundo del islam y el mundo occidental: en este último se va a dar una desincorporación laica de la sociedad, lo que implica, según Déotte, el desacople de los polos del saber, la ley y el poder, mientras que en el islam todo ello se mantiene junto, porque persistió la hegemonía del libro. En otras palabras, lo que parece sugerir Déotte es que, a diferencia de la cultura del islam, donde la primacía del código del libro se mantuvo y con ello el entrelazado de las fuerzas religiosas y civiles, en Occidente, gracias a la rebelión renacentista, dichos poderes se discernieron con el tiempo. La escritura proyectiva, la potencia de descubrimiento y de expansión de la imagen perspectiva, como he señalado, rompieron con la lógica de la imagen antigua y abrieron un campo nuevo de la representación. Lo que da cuenta de una cuestión de gran envergadura: el giro de la imagen renacentista, su rompimiento con la lógica teocéntrica, es, a la vez, señal anticipatoria y fuerza participante en los procesos de redefinición del mundo social –y particularmente político– que se avecina desde entonces y que fructificará con la Ilustración y las revoluciones.

La observación de Déotte sobre la separación de ley, saber y poder está en conexión íntima con un mundo que puede representarse de otra manera. Un detalle nada menor: esto que ahora señalo no debe leerse como una celebración del buen camino de la imagen en occidente ante el mal camino o la oclusión de la imagen en el islam, la cosa es más compleja, aunque no puedo desarrollarla ahora. Pero sí puedo indicar, por ejemplo, que como bien muestra Belting, la perspectiva renacentista habría sido imposible sin la matemática, la geometría y la óptica árabe de Alhacén. Es de considerar que la mutación visual del Renacimiento es coincidente, es reinscriva con el despliegue de un espíritu científico que apenas entraba en Europa (porque en el mundo árabe y en la China antigua ya existía). Algunas de las categorías primas del espíritu científico son categorías visuales. La primera de todas: la observación. El mundo visual es observación, el campo científico es posible por la observación. Desde luego que la observación tiene muchos significados y se encuadra distinto según las matrices... pero también la observación define marcos de cosmogonía. El Renacimiento bebió, por otra parte, de la autorización cristiana hacia las imágenes, no solo su tolerancia, sino también su auspicio. Es un tema político: en la tradición de Occidente la Iglesia ha sido aliada de la imagen, a diferencia de la tradición judaica y de la tradición islámica, donde, como sabemos, la representación de lo divino es una degeneración que raya en lo herético, en lo sacrílego. La relación de la imagen con el cristianismo es una relación estrecha que utiliza las imágenes para propagar su ideología y para construir su modelo de civilización.

Las fuerzas coloniales, las fuerzas evangelizadoras, las fuerzas de la representación modernas, las fuerzas de la producción de plusvalía del capitalismo se encuentran en la capacidad de producir un sujeto. La potencia de reencuadrar el mundo, de tal forma que emerja un sujeto con las capacidades y las determinaciones que haga posible la producción de un mundo convergente de todas estas fuerzas. Hay una forma de entender aquí la perspectiva renacentista como aquel dispositivo visual que deja un lugar vacío para que sea ocupado por quien ve. Pero quien ve, que no es nada antes de ver, es decir, que se funda como espectador al ver, es también quien da todo el sentido a la representación. Más analíticamente: la representación perspectiva se organiza en la relación de correspondencia entre punto de observación y punto de fuga. El punto de fuga organiza el mundo visual visible en

la obra, pero no es posible sino en referencia a un punto de observación que estaría en el lugar simétricamente opuesto al del punto de fuga. El triángulo visual que constituye la representación perspectivista en realidad proyecta una especie de rombo, porque no es solo que el espectador esté en la base del triángulo, es que está en el lugar opuesto que dicha base organiza a partir del punto de fuga. Así, en la base de la representación se erige la base de un nuevo triángulo, totalmente simétrico al de la imagen, pero que sale de ella: pura proyección intangible, mejor, invisible, en cuyo vértice de la cúspide se encuentra el punto de observación. Pero ese lugar está vacío para que alguien lo ocupe, decía. Quien lo ocupa se convierte tanto en sujeto de la representación como en soporte del cosmos visual que allí emerge. El sujeto es creación perspectiva y, a la vez, base del cosmos del mundo que allí se está explorando, abriendo y creando a la vez. Visto de otra forma, lo que hace el diseño de la perspectiva como forma dominante, en adelante, de la visualidad occidental –prácticamente hasta hoy, aunque es un asunto del que podemos hablar con más precisión–, es comprometer la estructura semiótica del mundo posnuminoso, con la estructura pragmática de la apropiación de la imagen en la experiencia de su fruición, de su sujeto. El sujeto se produce en dos lugares: dentro de la representación (forma semiótica) y fuera de ella (forma pragmática).

Por otra parte, cuando la mirada produce la imagen, se produce a sí misma. Produce la imagen a partir de una mirada, pero esa imagen que produce da un lugar a la mirada, la estructura, y entonces emerge propiamente un sujeto, que además es sincrónico del proceso de constitución de la clase trabajadora. Los artesanos, los campesinos y demás individuos devienen progresivamente en trabajadores, como señalé. No se va a tratar siempre del mismo sujeto en toda la modernidad, tendrá importantes mutaciones, pero su base se estableció en un proceso visual-imaginal. Déotte plantea que la organización sensible hace un mundo que antecede la conceptualización filosófica. Así, el sujeto perspectivo del Renacimiento sólo logrará ser formulado filosóficamente hasta el cartesianismo ilustrado. El sujeto no nace con Descartes, es anterior, nace en la estética del Renacimiento. Pero no estoy de acuerdo con Déotte en que sea cuestión solo de un aparato estético. La *aisthesis*, tal como la entiendo, no es un dispositivo autónomo, solo referido a los aparatos capaces de organizar y convocar la sensibilidad de un tiempo histórico, la *aisthesis* está también en la organización de la vida y, por su puesto, en las formas en

que esa vida se diagrama y se reproduce. Por eso no es que la estética del Renacimiento produzca un sujeto que solo tiempo después el concepto filosófico logrará ver. Es, más bien, que la *aisthesis* que produce ese sujeto es la confluencia de experiencias, concepciones y fuerzas cruzadas, articuladas, a veces en conflicto. Modernización en curso, dispositivo ciego del capitalismo desatado históricamente, evangelización, descubrimiento de América, provocación de las fuerzas de extracción, colonización y usufructo... todos estos elementos, entrelazados de una forma que no voy a explicar aquí, van construyendo el sujeto de la mirada.

M. A. P.: *Diego, mencionas sujetos singulares productores de imágenes, pensaba en icónicas radicales, no sé si sería el término, como la fotografía que producen los invidentes, particularmente este fotógrafo esloveno Bavčar, y cómo la fotografía de este autor te permite explorar estas categorías de lo visible y lo invisible, porque tiene ciertas particularidades, sobre todo si, digamos, incluso hay un enrarecimiento de las propias categorías, ¿cómo pensar lo visible a partir de alguien que fue perdiendo la vista y que su exposición al terreno de la imagen viene desde otros lugares?, y ¿qué es lo visible para él e invisible a la vez?, y ¿qué es visible para nosotros?, ¿cómo pensar estas categorías en estas icónicas radicales?*

D. L.: Sí, sí, muy radicales, creo que estás usando bien el término. Ahora, yo creo que Bavčar es tan significativo por una razón, por la razón de que es un invidente que hace imágenes, y que también es filósofo. Históricamente hemos tenido otros invidentes que hacen imágenes como hemos tenido sordos que hacen música. Generalmente, lo que ha ocurrido, para ser justos, es que pintores o artistas visuales ciegos no fueron ciegos siempre, una parte de su vida fueron videntes y luego se volvieron ciegos o músicos también, eso lo sabes tú, antes de ser sordos tuvieron un oído, a veces incluso oído absoluto. Luego se volvieron sordos y ya en su sordera produjeron música, a veces extraordinaria. Pero en Bavčar no ocurre esto que ocurre con otros artistas, sino que, además, es alguien que tiene una gran inquietud filosófica y que hace una filosofía política de su ceguera, por eso me parece que Bavčar es tan señero y nos ayuda a identificar varias claves.

Con Bavčar ocurren dos cosas importantes. En primer lugar, un gesto estético-político que es el reclamo del derecho a la imagen de los que no ven,

esto me parece fundamental. En otras palabras, en una clave más cercana a lo que a mí me gustaría pensar ahora, que la *aisthesis* es un derecho de todos, de todos... incluso de los animales, si somos más consecuentes; pero, bueno, este es un tema que en otro momento se podrá abordar. No importa tu condición sensible o tus posibilidades de sensibilidad, no importa la manera en que las estructuras sociales y políticas organizan los campos de lo sensible y los sujetos de lo sensible, es un derecho de todos, ahí hay un principio que rebasa cualquiera de estos encuadramientos, y Bavčar lo enfatiza en el punto más radical, es decir, aunque la sociedad diga «qué sentido tiene que un ciego hable de imágenes si no puede verlas», la afirmación de Bavčar es una desorganización sobre esta lógica de la conexión entre posibilidades biológicas y potencialidades, entre posibles biológicos y posibles, digamos, en términos más lógicos, incluso ontológicos.

En segundo lugar, Bavčar juega con dos dialécticas: la imagen interior y la imagen, y la iluminación y el alumbramiento, ambas están conectadas entre sí. El tema de la imagen interior es justamente el derecho a la sensibilidad de aquellos que aparentemente no tienen derecho, porque muestra que, aunque sensorialmente no tienen acceso a lo visible en ciertas coordenadas que ha definido el proyecto dominante de lo humano, en realidad siempre hay un posible, en la *aisthesis* siempre hay un posible para otra sensibilidad, para una nueva sensibilidad, para una sensibilidad negada. Siempre hay posibilidades de hallar poéticas o de hallar *heuristicis* que puedan dar cuenta de esos campos de las sensibilidades posibles a partir de una afirmación del sujeto, del individuo, de la singularidad, incluso de la singularidad de un nuevo colectivo, por ejemplo, el de los ciegos en la visualidad, el de los sordos en la escucha. Entonces, la imagen interior es un enigma siempre, es una afirmación de él, de Bavčar, pero es un enigma para el mundo social, en el que introduce lo incierto de la imagen. Me gusta Bavčar porque su gesto reta la visualidad convenida. Es cierto que todos los fotógrafos ciegos lo hacen, pero él lo vuelve estrepitosamente discursivo, se vuelve un programa y un plan político. Bavčar amplía e inocular el enigma sobre la imagen. Sé que no tiene tal envergadura, pero, de alguna forma, hace en la imagen lo que Kafka ha hecho en la escritura. Hay algo de Kafka en Bavčar.

Mi hipótesis fundamental respecto a la gran relevancia de Kafka es que su literatura constituye un signo negativo de la modernidad. Kafka introduce un signo oscuro en toda la lógica, en toda la axiología, en todo el edificio arrogante

de la modernidad. Kafka pone en crisis los principios y figuraciones del ascendente mundo moderno. Es como una especie de cáncer que mina, desde el corazón de su lenguaje y sus arrogancias, su proyecto civilizatorio. Por eso creo que también tiene tanta potencia de intertextualidad, de relectura y de catarsis en el mundo social y en el mundo cultura global, porque, así como la modernidad es global, Kafka también es global; creo que es el más global de todos los escritores, ni siquiera la *Iliada* o la *Odisea* tienen la globalidad que tiene *La Metamorfosis*. Pero su expansión no lo es en la dirección del señorío moderno –en ese sentido, es contraglobal–: porque no se trata de afirmar un mundo, sino más bien de derrumbarlo, porque no es un lenguaje de verdad, sino de puesta en cuestión de las verdades. Gramática oscura que deseca los anhelos del progreso, que muestra los dientes afilados del simulacro de la política, que vacía los discursos de la belleza y del bien; si la modernidad se jacta de su legalidad y su pacto social, Josef K muestra el absurdo y la indolencia de la ley, mezcla de violencia y argumentación que se fusionan en la máquina de escribir y torturar. Entre paréntesis: a la confianza de Déotte en la capacidad de los aparatos de apostar por una nueva sensibilidad, hay que acercar, para afinar las cosas, el aparato siniestro de *La colonia penitenciaria*. Sistema de alta técnica en que las afiladas agujas escriben sobre el cuerpo la sentencia, que deviene en masa de carne reglada. El sujeto que se articuló en el aparato de la perspectiva se pulveriza, se reduce a trizas en la máquina de la colonia.

Bavčar, con las distancias señaladas, hace lo propio en otro lenguaje: el de la imagen. Advierto en su trabajo un mismo dispositivo de contaminación: nos dice, frente a lo que vemos, que hay otra imagen posible, y que incluso dicha imagen tiene posibilidades que no logramos, siquiera, advertir. Bavčar muestra al mundo vidente, en una sociedad iconocéntrica, que sus certezas son endebles. Hay en ese vigor visual-filosófico una apelación a la *aisthesis* como campo más basto que el de lo visual convenido. Por otra parte, la distinción que hace entre la iluminación y el alumbramiento me parece significativa. Para Bavčar, la iluminación es el exceso de imagen, la hiperdensidad icónica en la sociedad contemporánea que termina por cegar la mirada. Como decía don Juan Matus, respecto al «hombre de conocimiento», el exceso de lucidez es uno de los cuatro enemigos a vencer. Demasiada luz impide apreciar verdaderamente las cosas, es, en última instancia, una imposibilidad de ver. Claro que en Matus hay dos implicaciones más, que no están en Bavčar: la lucidez resulta de vencer

el miedo, pero a la vez produce un hacer que no siempre es correcto. La iluminación para Bavčar es extravío, una especie de enajenación visual, una alienación visual general. Estamos alienados en la iluminación. El alumbramiento, en cambio, es el proceso de desalienación, la dinámica de reconocimiento de las cosas más allá de los brillos y artificios. Hay otro sentido, no reconocido por Bavčar, que lo liga con la imagen dialéctica de Benjamin. En esto último se trata de las *Iluminaciones*. La iluminación en Benjamin es sincrónica con el alumbramiento en Bavčar. Las categorizaciones se invierten entre ambos. Regresando a Bavčar, en la imagen ciega emerge la no imagen o imagen otra, que hace posible otra experiencia y otro conocimiento; en cambio, la iluminación es el conocimiento enajenado, alienado dentro de todas las lógicas dominantes del mundo moderno. El alumbramiento, por su parte, es la sensibilidad de lo invisible, la inteligencia, lo intangible con todo ese territorio que estaría siempre contraponiéndose a lo convencional, lo hegemónico, lo institucional.

Hay otros sentidos que no están planteados por Bavčar, pero que son sustantivos: por supuesto, la conexión entre la iluminación y la ilustración, la ciencia, la tecnociencia, el mundo tecnológico, todo eso, pero, por otro lado, también la iluminación en el sentido de un mundo totalmente despierto. En este momento son las nueve de la noche y estamos en un espacio plenamente iluminado. Podemos salir a la calle y la avenida está iluminada, y vamos a recorrer parte de la ciudad y está totalmente activa; la ciudad, el mundo en su conjunto, están iluminando todo el tiempo, para que siempre esté despierto. La dualidad entre iluminación y oscuridad está en favor de la luz. El vital equilibrio entre iluminación y oscuridad se deshace y ello tiene consecuencias importantes. Perder la oscuridad es perder una parte del ser. La apuesta moderna de deshacer la oscuridad está en conexión con el espíritu ilustrado, con la mecanización, con el positivismo cognitivo, con el imperialismo civilizatorio de Occidente, con el espíritu científico del conocerlo todo, de alcanzar la comprensión total del mundo, de afirmarnos con una tecnología que lo ocupe y lo abarque todo. Hay una estrecha relación entre la idea de un mundo sin oscuridad y un mundo en el que se pueda abarcar todo, habitar todo, poseer todo, penetrar y explotar todo. Pero, especialmente, hay una relación entre iluminación y producción, generación de ganancia, consumo. Cuando alguien duerme, no compra, no consume –hay una batalla y un esfuerzo del capitalismo por tomarse esa porción ajena de la vida–.

La oscuridad siempre tiene un elemento de incertidumbre, sin el cual se extingue la complejidad y la riqueza del mundo y de lo vivo. La oscuridad habita lo incierto, o lo incierto habita en la oscuridad, y con ello el sistema, la hegemonía, la dominación, no logran penetrarlo todo. En la oscuridad los sistemas afirmativos no alcanzan a ver qué ocurre allí, qué se esconde en las sombras. Quizás Bavčar no lo piense así, pero me parece importante identificar esta fobia moderna a la oscuridad. Sin embargo, también el mundo moderno tiene un uso o una contradictoria alianza con la oscuridad. No todo lo deja visible, especialmente ciertos actos y motivaciones del poder, de sus poderes. En la base de las civilizadas naciones y proyectos modernos, particularmente de sus mayores hegemonías, están los subsuelos de sangre de la explotación, la aniquilación y el usufructo de los otros y del campo de la vida. Es posible pensar, también, que ante la luz moderna hay un inconsciente de oscuridad, y a la vez una voluntad de desterrar la oscuridad. Desde el siglo XVIII comienzan a iluminarse las ciudades de manera intensa, primero con lámparas de gas, después, en el XIX, con la electricidad. La experiencia pública de entrar en el mundo moderno se despliega en la experiencia de las ciudades iluminadas y de un ritmo de vida que gana cada vez más tiempo a la oscuridad.

Los seres humanos cada vez vivimos menos tiempo en la penumbra y la lógica dominante del capitalismo tecnológico moderno busca que estemos, todo el tiempo, iluminados. La iluminación ahora proviene de las pantallas de los *smartphones*; ya no es un elemento del ambiente que cae desde fuera y sobre nuestras cabezas. El *smartphone* se porta en las noches, en la cama, debajo de las cobijas o en el buró. Ese trozo de luz conectiva y rutilante está en los momentos de la oscuridad, rompiéndola, irrumpiéndola, corrompiéndola. Ni el sueño está ya a resguardo de la luz técnica. Un *smartphone* ilumina y vigila nuestros sueños.

M. A. P.: *Y, pensando en esto, introdujiste a Bacon, sobre todo en estos términos de lo visible y lo invisible y mencionaste temas como la incertidumbre, aquello que no podemos ver; en Bacon es el trastocamiento de esa imagen y me parece que, junto con Bavčar, hay un tema que ocupa, de hecho, tus investigaciones, que es el tema del cuerpo, ¿qué pasa con el cuerpo en esta estética de la mirada?, o sea, ¿cómo se arroja luz sobre ese cuerpo?, ¿cuáles son estas partes que se invisibilizan? En otro de tus textos hablabas del dolor, ¿el tema del dolor de alguna manera se hace*

visible, no se hace visible?, ¿o cuándo se desborda ese cuerpo en el caso de Bacon o en el caso de las imágenes traumáticas?, ¿qué lugar tiene el cuerpo?

D. L.: Hace rato nos quedamos, respecto a la relación imagen-sujeto, en el Renacimiento, donde se comienza a producir la determinada posición del sujeto. Su peculiaridad radica en que es un sujeto cognoscitivo, epistémico. No es un sujeto muy corporal. De un lado hay corporalidad en la imagen que empieza con el Renacimiento pictórico y escultórico, y que luego alcanza su punto más alto en el Barroco, particularmente en Diego Velázquez, pero allí, en Velázquez, también se da su punto de rompimiento. Entonces, por una parte, hay una conquista de la corporalidad porque los cuerpos, durante la representación del medioevo, eran puramente emblemáticos, y por otra, hay también una reticencia y negación de ella al desembocar en nuevas emblemáticas, ahora, renacentistas. De toda la iconografía cristiana es en la imagen bizantina donde más se atiende al cuerpo, sin embargo, los cuerpos son totalmente geométricos, fijos, convencionales, hipersimbolizados. Las posiciones de los rostros, la posición de la mirada: entre más frontal, es más sagrada –Cristo mira de frente, los apóstoles o los ángeles miran de perfil–; la nariz alargada es signo de santidad; las orejas se ocultan tras el cabello, porque hay una «escucha en silencio»; la frente amplia muestra un pensamiento sereno y contemplativo; y la boca pequeña y los labios finos dan cuenta de una palabra valiosa, escasa, sagrada. La luz dorada del nimbo muestra su carácter increado y espiritual, el vestido púrpura señala la naturaleza divina, mientras que los vestidos azules son señal de los investimentos humanos. Entonces, prácticamente no hay cuerpo, lo que hay en realidad son códigos que se anteponen al cuerpo.

En ese sentido, el Renacimiento sí es una liberación del cuerpo, es una conquista de la corporalidad, pero después es la captura de esa corporalidad en nuevos esquemas, tanto [es] así que, efectivamente, es fácil identificar la imagen corporal renacentista. El cuerpo renacentista también es un emblema. Utilizando la categoría de Aby Warburg, hay un *pathosformel* del cuerpo y sus gestos que están ya muy categorizados y que se convertirán en grandes patrones de posiciones del cuerpo y gestos del cuerpo, de tal manera que ese cuerpo que se conquistó frente a la ausencia de cuerpo del medioevo se pierde por el exceso de codificación que produce ahora el Renacimiento.

Saltando en el tiempo, el retorno corpóreo que ocurre en Bacon no es, por su puesto, exclusivo de él, en ello las vanguardias ocuparán un lugar significativo. Lo singular en Bacon es su capacidad para desorganizar todo este esquema de la tradición figurativa del cuerpo, en particular, su confrontación con el cuerpo apolíneo. En Bacon el cuerpo no es sublimatorio ni ideático, todo lo contrario: es un cuerpo puramente cárnico. La carne no está organizada ya a partir de un conjunto de valores éticos, estéticos, anagógicos, morales, etcétera, como ocurre desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo. Con Bacon la carne se antepone, en sus pulsiones y contingencias, a esas axiologías. No es un esquema de valores que gobierna la carne, sino de carne, a pesar de los valores. Esto no significa que con Bacon el cuerpo se desublime definitivamente. Las cosas no ocurren nunca así ni en el arte ni en la cultura; no hay secuencias, procesos de superación definitivos ni cierres totales. La axiológica corporal sublimatoria reaparece, con tremenda fuerza, por ejemplo, en las comunicaciones mediáticas: con el cine, con la televisión. Hoy buena parte del contradiscurso –ya no tanto– de los movimientos progresistas, como el feminismo o el poscolonialismo, es en buena medida una reacción ante los cuerpos sublimados que campean en la imagen mediática. No obstante la fuerza de estos movimientos contemporáneos, la transformación de Hollywood, por ejemplo, tiene sus trampas y sus reveses. El sistema fílmico se transforma dando apertura a los cuerpos no-blancos: a los cuerpos negros, asiáticos, latinos... pero «blanqueados», como diría Bolívar Echeverría.

Decía yo que Bacon desorganiza la pulcritud axiológica de los cuerpos icónicos. No le interesa la figura apolínea del cuerpo, no le importa que el cuerpo represente un valor en términos simbolistas o realistas. Para decirlo en un lenguaje más cercano a Deleuze, por ejemplo, a quien tú conoces muy bien, e invirtiendo su fórmula, diría que a Bacon no le interesa el cuerpo, sino los órganos. El cuerpo, lo axiológico, los órganos, en Bacon –a diferencia de Deleuze–, la inmanencia de la carne; da cuenta de las funciones corporales en su despliegue concreto, trabaja sobre las apetencias corporales, sobre sus sufrimientos y placeres. Placer y dolor, liberación y constricción, contacto gustoso con objetos y órganos de otros cuerpos, pero también choque con las superficies que lo contienen y lo limitan. Hay una clara oposición en Bacon entre las masas de carne pulsionales y los espacios quirúrgicos, monocromos, ascéticos, duros, de los sitios y los objetos que rodean esos cuerpos. Con todo ello, con su

detenimiento sobre las fisiologías y las emanaciones del cuerpo, la unidad ideática se rompe, y por ello el sujeto se hace trizas. No hay unidad del sujeto, hay devenires, experiencias, parcialidades, insularidades orgánicas. Los cuerpos en Bacon siempre escurren, se desdibujan. La tradición dibujística fracasa en Bacon, entonces el dibujo, que es básicamente trazar con el lápiz perfectamente los contornos y producir la ilusión o la experiencia realista de un cuerpo o de un objeto, aquí naufraga, porque los trazos se repiten, porque importa más el retrazar que el trazo. Ningún trazo se borra, más bien se pone otro trazo que espera corregir el anterior, sin eliminarlo. Siendo así, la función del trazo como delimitador de contornos se pierde. El trazo en la Ilustración, en el dibujo, en la pintura al óleo clásica, barroca o neoclásica, busca delimitar cuerpos y no cuerpos, mientras que, en Bacon, dicha distancia se pierde. Como decía el propio pintor, su deseo era que en la obra quedara la baba de los cuerpos, como si fuesen un caracol que atraviesa la tela.

Hay una diferencia también entre el cuerpo-órgano de Bacon y el cuerpo, por ejemplo, en las técnicas de ciertas vanguardias, como en el caso del puntillismo. El puntillismo no traza los contornos, sino que coloca partículas de color puro sobre la superficie que, al apreciarse desde cierta distancia, resultan combinadas en la percepción produciendo una experiencia integrada. Seurat hace de la luz sobre el cuerpo una analítica. Está muy cerca de la mónada leibniziana y de la figura pura platónica. Bacon no hace nada de eso, ni cree en nada de ello. No es analítico, es totalmente pasional. Sus mezclas de color no están terminadas, en ellas se aprecian partes donde los colores de base se combinaron y partes donde persisten las sustancias puras. Pero nada de ello está dado porque quiera conservar un color puro que se opone a otro y que en una *Gestalt* perceptiva o metafísica será reunido o conciliado. Los colores están apenas mezclados porque hay apremio en su pintura, porque la ejecución está llevada no por principios racionalistas, sino por pasiones intensas que provienen de sus propios órganos. Entonces, la pasión orgánica que propicia su pintura produce la pasión orgánica pintada. Tampoco puede esto llevarnos a una suerte de expresión de los colores en un campo de abstracción, como ocurre con el expresionismo abstracto. La diferencia entre Bacon y los abstraccionistas no es tanto la cuestión figurativa, sino el sentido y la fuente de la cromática. Los chorros de tinta, las gotas de color, las masas de pintura emergen de un Bacon conectado con el cuerpo. En los expresionistas la conexión primaria

es con la propia sustancia pictórica. De todos los expresionistas, quien se halla más próximo a Bacon es Jackson Pollock, en quien su *action painting* da cuenta claramente de un cuerpo que se mueve sobre las grandes telas en las que suelta su obra. Bacon se derrama también sobre las telas y en ellas queda su vitalidad en los términos más radicales, con ello da cuenta de las funciones y disfunciones orgánicas, del proceso de erupción del cuerpo en sus máximas vitalidades, y de su recogimiento y fragilidad en su decrepitud. La piel se escurre, los órganos fallan y duelen, todo eso aparece en la mirada de Bacon. El cuerpo ahí está rompiendo sus principios de organización y de unidad, es decir, todo el tiempo está diciendo que el sujeto se desorganiza permanentemente. Ya no hay sujeto estable, no hay una conciencia estructural que lo demarque y lo sustente, no hay una axiología de cuerpo que vigile sus bordes e inculque sus patrones. En alguna referencia se puede pensar que el cuerpo envejece preservando los mismos valores intelectuales, pero en su obra, como está todo centrado en la carne, no hay nada que permanezca, todo se descompone y recompone incesantemente.

Bacon tiene un interés especial por los fluidos corporales: hay una conexión entre los fluidos, la vitalidad y la enfermedad. Las dos leches fundamentales son el semen y la leche materna, cuestión nítida en las cosmogonías y los mitos ancestrales. Bacon no pinta la leche materna, no sé si eso tiene algo que ver con sus apetencias sexuales, no sé, es una pregunta que apenas me estoy haciendo en este momento; pero la leche materna, los fluidos de la leche no aparecen en Bacon, pero sí aparecen prácticamente todos los otros fluidos. La leche materna se segrega en un momento de mucha vitalidad, es decir, es pura potencia de vitalidad, la madre está en sus condiciones biológicas expandidas porque acaba de crear una criatura y ahora la está nutriendo para que crezca, y la criatura está en su momento de mayor potencialidad, todo en ella es crecimiento y fortalecimiento. Esto mismo ocurre en el momento de la eyaculación. La expulsión del semen en el acto sexual es la expresión de la máxima vitalidad. Pero los fluidos están conectados también con los momentos de fragilidad, de enfermedad y con la muerte, como cuando perdemos la sangre. En el impresionante tríptico que hace sobre Dryer, su amante, escenifica el derrame de los fluidos por abatimiento. La diarrea, la incontinencia urinaria, la imposibilidad de controlar los esfínteres, el moco fluyente, la emanación de la sangre en la enfermedad son expresión de la vida que se extingue.

Bacon desaturatiza radicalmente el cuerpo y, con ello, muestra la imposibilidad de la unidad y de la delimitación del sujeto, en particular, en un tiempo histórico, la modernidad tardía, donde todo el tiempo estamos lidiando y padeciendo con nuestra subjetividad. En una lectura sociológica de Bacon, es posible ver la forma en que entiende que uno de los problemas capitales de nuestro tiempo es la inseguridad sobre nuestra subjetividad, la dubitación sobre nuestra figuración, incluso los propios movimientos progresistas contemporáneos son una expresión de esa dificultad. Hoy más radicalmente que en tiempos de Bacon: la urgencia de nuestro tiempo en remodelarse en la iconografía de las redes, la pulsión de redibujarse de cara al sistema de apariencias, del devenir hacia la pura exposición, como ha señalado Boris Groys. La ingente inversión económica y psíquica en las interminables operaciones de remodelación corporal para al final quedar siempre insatisfechos, en la imposibilidad de alcanzar el deseo, y en la necesidad de reinvertir otra vez en un cuerpo anhelante, es un signo de nuestro tiempo. Incluso, hoy hay cierta extraña conexión entre los movimientos progresistas y los movimientos retrógrados en torno a cierto conservadurismo del cuerpo. De un lado, el reclamo por ser los sujetos que no se ha sido, validar mi cuerpo negado y así establecerlo en su pura identidad, y, del otro, persistir con el cuerpo que se es, exigir que nada cambie ante las variaciones del cuerpo, y que se establezca, también, en su pura identidad. Claro, todo se juega en lo que entendemos por identidad.

M. A. P.: Pensaba esta suerte de experiencia sobre la carne y tu obra más reciente, me parece que tiene que ver con ese lado, sí vinculado afectivamente con la carne, pero que se expresa, tal vez, en el dolor, en la ausencia, la de ese cuerpo que ya no está o de ese afecto que vinculaba a los cuerpos y que ya no se encuentra. Esto lo haces a partir de la obra de algunos fotógrafos, y en este texto aparece una serie de conceptos que son presagio, ¿sientes que ya tienes las coordenadas para tu proyecto en los siguientes años o todavía las estás explorando? Conceptos como fuerza de retorno, mirada matriz, fuerza de alteridad, ¿qué lugar tienen respecto a lo que recientemente acabas de escribir?

D. L.: Sí son parte, digamos, de una constelación de categorías que trato de formular para explicar cómo entiendo la estética de la mirada, tanto como una posibilidad de comprender ese mundo de la *aisthesis* en los términos que te

señalé al comienzo de la conversación como de algo que me parece acuciante hoy, y es poder entender qué pasa con la mirada de nuestro tiempo, lo que también es preguntarse qué pasa con el sujeto en nuestro tiempo, qué pasa con las formas gregarias en nuestro tiempo, qué pasa con la relación con la tecnología en nuestro tiempo, ¿cómo está la relación con el poder? Ubicarse en el lugar de la estética de la mirada es ocupar una posición estratégica, una táctica epistemológica que permite dar cuenta de muchos fenómenos, sin tener que hacer excursos e itinerarios largos y que pueden llevar al extravío. Esta posición permite, como diría don Juan, acceder a los puntos de encaje.

Las categorías de las que hablo emergen de varios trabajos, no solamente los que vienen en este ensayo de «La fotografía y el otro» (2022), sino también propuestas que hice, por ejemplo, en torno a la cuestión del eterno retorno de la violencia en el arte, en el que trabajé el problema nietzscheano respecto al cine, la pintura y la instalación; en particular, una instalación que a mí me gustó mucho de una artista neoyorquina, Jackie Sumell, en la que se expresa la alianza que la artista tiene con un activista negro prisionero en Luisiana.

En los setenta, Herman Wallace fue encarcelado por pertenecer a las Panteras Negras, y luego fue acusado de un asesinato en 1974, que no pudo haber realizado, y del cual se comprobó su inocencia en el 2013. Pasó encerrado en «confinamiento solitario», en una celda de menos de dos por tres metros, treinta años. Entre las escasas personas con las cuales tuvo alguna comunicación estaba Jackie Sumell, a quien conoció a través de cartas y de muy pocas visitas. El principio poético del trabajo de Sumell no es una *heurisis* singular o solitaria de la artista, es una intensa comunicación entre dos seres humanos que, en condiciones muy diversas, logran comprenderse y hallar un sentido confluyente. Sumell le preguntó a Herman qué casa imagina una persona que lleva treinta años recluida en una celda sin luz solar de menos de dos por tres metros de tamaño. La obra emerge, y esto es lo que quiero apuntar, de lo que Sumell enlaza con Wallace: la experiencia de esa humanidad negada y sistemáticamente deshumanizada por la fuerza represora, pero, especialmente, la experiencia de creación de una casa posible, abierta, con jardines, generosa en espacios comunes, habitable para todos. Esa casa fraterna y abierta que se opone a la celda minúscula, nocturna y opresiva en la que Wallace vive, es una afloración de sentido nacida de la relación que por doce años cultivaron el preso y la artista. A eso es a lo que llamo la alianza

o fuerza de alteridad. En ella hay un elemento de forma y un elemento de sinergia. La sinergia es un vínculo de otredad valorado y estimulado por el trabajo artístico; la alianza de forma es justo la creación, la emergencia de una forma que resulta acuciante para concretar dicha conexión humana. Es una conexión de alteridad la que permite una alianza de forma. La fuerza de alteridad aquí radica en la sensibilidad existencial de una artista que comprende la condición de un hombre negro que pasa su vida encarcelado por haber luchado por sus derechos y bajo el peso de una condena injusta, un hombre que, no obstante todo ello, mantiene su esperanza de liberación y su fuerza; Wallace pretendía, una vez que la Corte sentenció su liberación, salir de la cárcel bailando. Sin embargo, tardó tanto la reacción legal en liberarlo, que el cáncer que lo devoraba lo extinguió antes de concretar su sueño. Pero, a la vez, también es la comprensión que el preso tiene de la artista neoyorquina, de su mundo y sus luchas, de su vocación porque el arte no sea cáscara vacía. No hay fuerza de alteridad sin comprensión mutua, sin encuentro existencial. Y todo ello deviene artístico porque produce una alianza creativa, precipitada a partir de la imaginación de Wallace ingeniando su casa ideal, y de la artista diseñándola. Un convenio de creación entre dos sujetos en condiciones muy distintas, pero identificado por una fraternidad profunda, por una alteridad profunda que hace posible la generación de una obra de arte.

Bueno, el principio de esa alianza es el mismo que encuentro en algunos de estos fotógrafos latinoamericanos, como Jesús Abad Colorado, Gustavo Germano o Lucila Quieto, y, especialmente, en Jesús Abad o en Yael Martínez, el fotógrafo guerrerense, que construyen su obra fotográfica no como un acto expeditivo burocrático o informativo mercantil, sino como un acto de coincidencia entre seres humanos que comparten una situación, generalmente, de dolor. Una situación de dolor compartido de la que emana una imagen. Opongo aquí, para hacer patentes otros conceptos, la *captura* a la *emanación*. La emanación, podemos decir... y es algo que aún está por acabar de elaborarse, tiene una hojaldra de sentidos; uno de ellos es cierta contraparte a la inmanencia deleuziana, lo que yo llamé en un tiempo la *exmanencia*, para referir la apertura irreductible de la imagen, la imposibilidad de contenerla y decir «aquí termina la imagen, aquí inicia el contexto». Yo creo que eso no puede hacerse. Hay un complejo entreveramiento. Hay una continuidad semiosis de la imagen-semiosis del mundo. Bueno, sin que

emanación y exmanencia sean lo mismo, la nota común es la apertura a otro, la interpelación y el impulso a algo que no está en sí, sino en lo otro.

Hay un principio de emanación en el tipo de obras de las que aquí estoy hablando, y ello se opone al principio de captura que organiza la lógica de producción de la imagen en un sistema dominando por una matriz de mirada. La lógica de la emanación emerge, al contrario, de una mirada de alteridad, es decir, lo que se opone a la mirada matriz es una mirada de la alteridad. La sociedad contemporánea está dominada por esquemas de mirada matriz que, como he señalado en otros lugares, son construcciones históricas que expresan las formas del poder dominantes; más propiamente, que resultan de la articulación entre poder, sensibilidad y técnica. En la mirada contemporánea hay un exceso de mirada matriz, aunque vivamos el espejismo de que nuestra realidad visual es más plural, incluso más democrática. Ese exceso, incluso, más que oponerse a la propia democratización de la mirada, a lo que se opone drásticamente es a la mirada de alteridad. Este es un posicionamiento que requerimos hoy: la cuestión acuciante para mí no es tanto la ampliación de la democracia visual, sino la generación de condiciones para una mayor alteridad visual. La democracia visual, es decir, la constatación de la afloración de muchas formas distintas –legítimas todas– de mirar, no puede fincarse más que en la fraternidad que he señalado. En una suerte de complejo acto, sinergia, experiencia de solidaridad afectuosa, de necesidad existencial de lo otro y de sensibilidad estética. Regreso de nueva cuenta a la *aisthesis* como vida. El exceso de mirada matriz es un exceso de reducción de lo otro, de reducción de la necesidad ineluctable de lo otro que, me parece, está no solamente en los movimientos neoconservadores y fascistas, sino que, incluso, en cierto sentido, está también en ciernes en ciertos espíritus progresistas que incurrirían en un exceso de mirarse a sí mismos.

Es decir, en la formulación de Rancière sobre la sociedad de los iguales hay algo que me inquieta: la dificultad que presenta para incorporar el principio de alteridad en el sentido que lo estoy señalando. Antes de ahondar en ello, quiero decir también que Rancière puede resultar equívoco cuando no aclara que la igualdad ontológica no se traduce en igualdad histórica. Todo el asunto de la lucha en el tiempo es justamente la colisión entre ontología e historia, entre una historia del poder usurpando y negando esa igualdad ontológica, y la igualdad ontológica abriéndose camino en un horizonte negado

–incluso es visible que algo de zaga histórica falta allí, en mi opinión, algo del Benjamin que muestra el devenir de la lucha entre las fuerzas del tiempo, a pesar del rechazo de Rancière por Benjamin–.

Por otra parte, y yendo al asunto principal que quiero indicar, el tema de los iguales enfatiza, tanto en la filosofía de Rancière como en el progresismo contemporáneo, la demanda de sí, en una exigüe, a veces nimia, alianza de alteridad. No planteo con ello –y quiero dejarlo claro– que la demanda de sí tenga clase alguna de menoscabo, especialmente al provenir de sentidos, seres, fuerzas, negadas y ocluidas históricamente. La historia de represiones, inequidades, violencias, violaciones, cercenamientos es una realidad del tiempo ante la cual debemos tener una definición y una posición clara. Solo hemos alcanzado conquistas parciales, como cierta conciencia más abierta de la violencia y socavamiento de las mujeres, de las otredades sexuales e identitarias en los modelos sociales dominantes, o de las colonizaciones múltiples que hemos vivido y que son persistentes con diversas dinámicas y marcas. Lejos estamos de una sociedad de los iguales en el sentido que han señalado el propio Rancière u otros. Y antes de decir lo que, con cierto riesgo de incomprensión, quiero poner en juego, resalto que son el poder autoritario, la supremacía racial, la violencia patriarcal, la hegemonía cultural y política, la dominación económica los que carecen de alteridad y es a esas fuerzas, concretadas en instituciones, sujetos históricos y personas y organizaciones llenas de privilegios, a las cuales hay que hacer el reclamo rebelde, la demanda justa, la estrategia y la política de resarcimiento de alteridad. Pero creo que esto no puede nublar el riesgo de que en la propia mirada que reclama y lucha porque los poderes ensimismados, depredadores y egoístas sean derrocados, esté presente también una forma o un resquicio de mirada matriz. Es algo sutil, quizás difícil de ver, pero sustantivo: mi demanda por desterrar las violencias requiere revisar en mí también los riesgos de ejercer una propia violencia, los riesgos de que quizás no siempre soy víctima y el riesgo de convertirme, aunque sea parcialmente, en aquello que combato. La alianza o el principio de alteridad del que hablé hace un momento se constituye en una fuerza ética de mi demanda y a la vez permite el ejercicio de apertura que hace posible una acción de consistente consecuencia.

Entre los movimientos rebeldes y progresistas que hemos celebrado en los últimos veinte o treinta años, identifico dos que han tenido una especial fuer-

za de alteridad: el zapatismo y el ambientalismo. En el primero aparece una formulación notable, enlazada con los más sensibles y profundos movimientos de cuestionamiento del sistema egoísta y destructor que ha imperado en la dominación civilizatoria de Occidente: se trata de una sentencia prima de la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona: «Para todos todo, para nosotros nada», cristalización de enorme fuerza ética y existencial del principio de alteridad, planteado desde la condición de quienes han sido negados de casi todo. Antes que mío, el mundo es de todas y todos. Antes que mi propio derecho, los derechos son de todos y todas. El campo de la *aisthesis* puede pensarse así de otra forma, una que rebasa el planteamiento de Rancière, y a lo que regresaré en un momento: el campo de la vida no es mío, es de todos los seres vivos. El ambientalismo, en su mejor formulación, da cuenta del mismo principio. Antes que nuestra sobrevivencia, la cuestión es la sobrevivencia de todos los seres vivos. Naturalmente, hay aquí una discusión filosófica en torno a la ética, que exige un debate acucioso. El campo de la vida implica tanto solidaridades como disposiciones que deben implicar estar dispuestos, en algún punto, a ser dispuestos. Vivir no solo es coparticipar de la gestación y cuidado de la vida, sino también consumir o alimentarse de dicha vida. No dejaremos de consumir otras especies; el asunto es cómo, con qué limitaciones, en qué métodos y con qué ética lo hacemos. Los yakuna, quienes habitan cerca del río Mirití, en la Amazonía colombiana, hablan de la Chakra como «el jardín de lo comestible», cuya esencia puede sintetizarse así: «las plantas que ahora comen las personas fueron personas que comieron plantas». A diferencia de ello, en su sentido puramente ético, hay ciertas formulaciones ambientalistas que rayan [en] una especie de pragmatismo que, en mi opinión, debilita su fuerza ética. Y, sin lugar a duda, la fuerza ética es la potencia fundamental del ambientalismo. Por eso me cuestan trabajo las formulaciones en la égida de atender el problema ambiental para que podamos sobrevivir, de sustentar el ambiente para que no se caiga la economía a largo plazo, u otras cuestiones similares. Se trata de formulaciones racionales, pero su pragmatismo encubre una forma de egoísmo de especie y de privilegios.

Por otro lado, y regreso con ello a lo enunciado previamente, creo que algunas de las manifestaciones de los movimientos progresistas contemporáneos corren el riesgo de quedarse en la lógica rancieriana de la demanda, de la exigencia de mi porción en el pastel como finalidad última. Justamente por eso el

disenso, por eso el tema del reparto de lo sensible, es decir, el tema es siempre la exigencia de mi parte de lo sensible, *momentum*, dinámica, reclamo cabal y legítimo, necesario y fundamental, claro, pero con cierta fragilidad. Las cosas no pueden detenerse en el puro disenso rancieriano, so pena de volvernos, en algún punto, depredadores también de la *aisthesis* de todos. Si todo se agota en la solicitud y la acción efectiva de obtener mi parte de lo sensible, va a llegar un punto en el que lo sensible se dilapide, como lo que está pasando con la naturaleza y la ecología de nuestro planeta. Con ello no quiero decir que sea la actitud progresista la que ha depredado el planeta, no, es claro que quienes han agotado al planeta son las grandes fuerzas depredadoras, extractivas, generadoras de la mayor plusvalía, de los grandes sistemas, del capitalismo, de las fuerzas coloniales. Pero la actitud de resolución ante este terrible estado de cosas no puede ser aliada de una especie de egoísmo del reclamo y del disenso. La exigencia de mi parte en lo común requiere un equilibrio con la ética de la alteridad, un reconocimiento de la alteridad, que ya no es solo el reclamo por lo mío, sino la necesidad de dar cuenta de los derechos del otro, de mi acompañamiento al otro, aunque sea totalmente distinto a mí. La ética, la política de mi reclamo, son incompletas, inestables, sin una ética y una política de la alteridad. Este último asunto rebasa lo que puedo decir aquí, pero vaya que necesitamos una política no instalada en el combate y la pura defensa de mí mismo, hoy es precisa una política instalada principalmente en los derechos del otro o lo otro.

La mirada de hoy, dominada por la mirada matriz, tiene como esencia de su política el egoísmo y como eje gravitatorio de su estética, el narcisismo. ¿Qué tipo de imagen produce esa mirada matriz?: la imagen de captura. Hoy, la imagen proviene de la captura y produce sistemas de captura. ¿Captura de qué? Del ojo que la gesta y del ojo que la espera, de las dos cosas. La mirada de la alteridad, en cambio, *emana* una imagen. ¿Y qué hace que emane una imagen?, el principio de relación fraterna entre quien mira y lo mirado. Esto es diáfano en la obra de Jesús Abad, por ejemplo, o en la obra de Erika Diettes.

Cuando Diettes trabaja con mujeres que vivieron la experiencia aciaga de ver cómo los paramilitares, el ejército o la guerrilla capturaron a sus maridos, a sus hijos, a sus hermanas y los asesinaron frente a ellas, no lo hace desde la intención de quien quiere robar una escena de dolor. Lo hace desde la experiencia sensible de quien procura comprender el dolor de esa vida, es decir,

de quien comparte con esa vida. Estas mujeres que llevan ese desgarramiento interior, ese cáncer en el espíritu, hallan en el trabajo de Diettes un puerto en el cual dan flujo a su dolor. Diettes hace algo que solo es posible desde la fraternidad: contribuye a que esa endoimagen, enquistada en la más íntima memoria, esa imagen que ha contaminado en pleno el espíritu y el cuerpo, sea elaborada para que salga, para que brote. No saldrá nunca del todo, pero el ritual estético permite un drenaje del dolor que difícilmente se propicia de otra manera. Y no es que aquí la obra se convierta en práctica terapéutica, es que la *aisthesis* es vida en sus condiciones concretas, en sus valencias de goce y júbilo, pero también en sus valencias macabras y de sufrimiento. La técnica heurística de Diettes tiene dos grandes momentos, a los cuales corresponden sendas imágenes. El primero es un momento narrativo: las dolientes cuentan a la artista –después de un largo y complejo proceso de apoyo especializado para prepararlo– su experiencia, mientras ella toma fotografías. En un punto la narración llega al momento cardinal del asesinato, el cual resulta recibido por la cámara fotográfica. Hay una transmutación de la imagen que, de alguna manera, transita de su estado íntimo a un estado público. La foto no captura la escena de la muerte, naturalmente, pero sí recibe el rostro en el que afloró ese recuerdo. Algo de la endoimagen se vuelve exoimagen, de imagen puramente mnémica a imagen-texto. Después, el segundo momento es de orden ceremonial, casi litúrgico. Las imágenes fotográficas se imprimen en sedas de gran tamaño que serán colgadas en parroquias, iglesias o catedrales. A esas imágenes Diettes les llama «sudarios», es decir, la tela con que se envuelven los cadáveres. Las fotos han hecho eso... envuelven, con amor y resolución, el cadáver enquistado en el recuerdo. Propician una especie de ritual de duelo estético. Al colgarse en los recintos religiosos de las comunidades a las que pertenecen las mujeres en duelo, se completa el proceso de trasladar la imagen puramente interior a una imagen de orden público. Las comunidades, tal como me cuenta Erika, se toman la *heuresis* poética y conciertan sus oraciones, ponen sus veladoras y luminarias, construyen un ritual en el que la artista se vuelve una participante más, que ya no controla el proceso. La comunidad ha tomado la imagen y con ella realiza su cura poética. La imagen está *emanando*. No hay ya captura alguna, no hay dominio de la fotografía, la alianza de fraternidad ha liberado una forma que rebasa las pretensiones de propiedad sobre el acto creativo.

Es también lo que sucede cuando Jesús Abad acompaña a los desplazados por la violencia en Colombia y los acontecimientos piden la producción de las imágenes; las condiciones de esas fotografías, que son las condiciones en las que él mismo está huyendo con ellos, no son una transferencia, hay una coparticipación viva que emana imágenes. No es que se trate de un acto mágico, el fotógrafo maneja una técnica, por supuesto, conoce un lenguaje, tiene una serie de recursos que le permiten sacar esas fotografías extraordinarias, pero esa fotografía no podría tener tal carácter si él no tiene esa relación con los otros, si no está inmerso en ese mundo que las produce. Cuando toma la fotografía de Ana Felicia, una mujer negra de una comunidad cercana a los Montes de María, en la costa atlántica colombiana, Jesús Abad tiene con ella una relación entrañable de fraternidad. Cuando los paramilitares masacraron la cercana vereda de Las Brisas, Ana Felicia y todos los pobladores salieron huyendo porque la muerte se acercaba. Entre las escasas cosas que rescató estaba un mantel y un jarrón que, al regreso, diez años después, colocó en una mesa, como una ínsula de voluntad en medio de un pueblo devorado por la selva en el que las casas raídas eran escombros quemados. En lo que fue su sala instaló ese pequeño espacio de dignidad en el que colocó hojas y flores frescas que tomó de las cercanías. Ana Felicia, mujer vieja, negra, con una dulce sonrisa, dice al fotógrafo: «como mi casa estaba fea, la llené de flores». Y él, comprometido plenamente con el momento de dolor y con la pequeña porción de dulzura que allí emanaba, dice: «Ana Felicia hizo de su casa destruida una obra de arte». El fotógrafo ve la poesía en ese momento de tragedia como una flor fresca brotando de la tragedia. Hay que imaginar ese momento en la vida de Ana Felicia, la fotografía de Jesús Abad lo exige de nosotros: pasaste diez años fuera de tu casa, huyendo porque te expulsaron con amenaza fehaciente de muerte, tus vecinos fueron asesinados, solo pudiste llevar un manojito de cosas, elegidas entre todo lo que fue su vida, y después, un retorno incierto, no a una casa como solemos asociarla con dicha palabra. No es el retorno de Ulises, no es el reencuentro con la casa monárquica. Ulises la encuentra llena de pretendientes a quienes tiene que expulsar, pero su casa sigue siendo imperial. Ana Felicia llegó a una casa hecha pedazos, destruida, usurpada hasta la muerte. Pero, no obstante todo eso, ella tiene la fuerza, la potencia, para hacer de ello no un momento de dolor o de rendimiento. Lo que ella elige es un acto de

dignidad y de belleza, un acto de poesía. Es un acto estético, vital, un acto plenamente político y existencial. La *aisthesis* aquí resplandece de posibilidades en medio de la ruina. Jesús Abad no está fotografiando a las mujeres llorando, descubre y entiende, por esa conexión, que es un momento fundamental, porque aquí no es solo el dolor, sino que es la capacidad de recreación que esta mujer marginada, pobre, despliega como un prodigio. No hay captura aquí, la imagen emanó. No hay manera de que Jesús Abad hubiese podido construir o propiciar esa imagen, esa imagen no puede producirla el fotógrafo, esa imagen emergió de una articulación de muchos elementos que allí confluyeron, para brotar, como brota una flor.

M. A. P.: *Creo que pudiéramos dialogar meses y meses, sería interesante. Finalmente, Diego, ¿tienes algún proyecto en puerta? ¿Hacia dónde van tus futuras investigaciones, por lo menos en el corto plazo?*

D. L.: Bueno, de forma inmediata quiero cubrir una deuda que tenía desde hace tiempo: un texto de hermenéutica del cine, un pequeño retorno a la hermenéutica, dado que me parece que la hegemonía del formalismo teórico cinematográfico necesita una contraparte. Mi proyecto, hace tiempo, era escribir un trabajo amplio, íntegro, sobre hermenéutica del cine, pero no tengo tiempo de hacerlo, entonces opto por escribir un texto corto que ofrezca algunos de los parámetros de lo que podría ser una *hermeneusis* del cine y tome unas quince o veinte obras cinematográficas para hacer algunos ejercicios interpretativos. Ese es un proyecto incidental. Un proyecto más vasto es el de escribir, ahora sí, una estética de la mirada. Allí quiero tomar posición ante algunas de las más notables discusiones de la estética contemporánea y, por otra parte, tratar de dar elementos para leer la realidad de la mirada en la sociedad de nuestro tiempo, particularmente la condición de hipercibernetización de nuestra sociedad en el tiempo de la pospandemia. No para hablar puntualmente de la pandemia o la pospandemia, sino para ver la íntima conexión entre la apuesta de la modernidad capitalista contemporánea por lo cibernético y las condiciones de cierta parálisis del cuerpo –en el sentido que me preguntabas hace un momento–, de cierta contención corporal que la pandemia amplificó. La coincidencia del no-cuerpo de la digitalización y del capitalismo cibernético. Aunque la cuestión de la estética de la mirada es mucho más amplia que esto;

por ejemplo, la captura de la mirada de la que hablaba hace un momento y la producción de un sujeto anhelante, poroso, atravesado incesantemente por innumerables figuraciones, un sujeto producido por las máquinas contemporáneas de la nada. Ese tipo de cosas son las que busco abordar. Hay, por otra parte, un par de proyectos de creación visual y narrativa que deseo crear, ya veremos si hay condiciones para ello.

M. A. P.: *Ok, pues muchas gracias, Diego, por la entrevista.*

D. L.: A ti, Marco, muchas gracias.

TERCERA PARTE

RESEÑAS

UNA APROXIMACIÓN PANORÁMICA Y PROPOSITIVA A LA TEORÍA DEL CINE

LAURO ZAVALA

*L*a fruición filmica¹, libro del investigador universitario Diego Lizarazo, es el primero que se escribe en México sobre teoría del cine. Para apreciar la dimensión de este hecho, conviene detenerse un momento a observar cuál ha sido la producción bibliográfica sobre temas cinematográficos desde la llegada del cine al país en 1896. Tan solo durante el lapso comprendido entre 1980 y 2000, en el país se publicaron trescientos cuatro títulos, de los cuales la abrumadora mayoría (doscientos veinticuatro, es decir, el sesenta y cinco por ciento del total) trata sobre la historia y la crítica del cine mexicano. Cada uno de los otros ochenta títulos versa sobre las más diversas materias, pero ninguno de ellos ha estado dedicado al estudio de la teoría cinematográfica. Vale la pena remarcar que todos ellos han sido escritos como producto de contingencias aleatorias, ya que todavía no existe en el país una tradición institucional para la formación de investigadores en estudios cinematográficos².

¹ Diego Lizarazo Arias, *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.

² Véase Ángel Miquel, «Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)», en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara, UdeG/UNAM/IMCINE/Cineteca Nacional/Instituto Mora, 2001, pp. 401-414. Véase también Lauro Zavala, «Libros sobre cine publicados en México. Temas ajenos a la historia del cine mexicano, 1980-2000», en Irma Lombardo García (coord.), *La comunicación en la sociedad mexicana. Reflexiones temáticas*, Ciudad de México, AMIC, 2001, pp. 49-62.

Debe señalarse la importancia que tiene el hecho de que este libro es publicado por la unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), pues ha sido precisamente ahí donde también se publicaron las actas del congreso binacional sobre cine mexicano, realizado en 1998, así como el estudio sobre las salas cinematográficas de la Ciudad de México (1997), y el primer libro de texto universitario para el análisis cinematográfico (2003), agotado en pocas semanas. Precisamente las instancias editoriales más importantes en materia de cine en el país siguen siendo la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad de Guadalajara (UdeG) y la UAM Xochimilco.

El libro que hoy nos ocupa, entonces, surge en un contexto bibliográfico que no tiene antecedentes, si bien la misma UAM ha publicado recientemente diversos títulos que también han inaugurado y señalado nuevos caminos para la investigación en el país³. El libro está estructurado en seis capítulos, organizados de manera lógica y secuencial para fundamentar la propuesta teórica elaborada en el capítulo final. Esta estructura lo distingue de otros libros panorámicos sobre teoría del cine, en los que únicamente se ofrece una síntesis de las teorías existentes⁴.

En el primer capítulo se revisan las principales teorías semióticas sobre la naturaleza de la imagen, distinguiendo entre las concepciones de la imagen como analogía (Roland Barthes, Abraham Moles, Christian Metz), la imagen como semejanza (Charles Morris, Ernst H. Gombrich, Nelson Goodman) y la

³ Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.), *Cruzando fronteras cinematográficas*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2001; Francisco Haroldo Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega, *Espacios distantes... Aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 1997; Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria [Libros de Texto], 2003.

⁴ Originalmente escritos en lengua española: Mario Bomheker, *El cine y sus teorías*, Universidad Nacional de Córdoba, Epoké, 2001; Alejandro Montiel, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992. Originalmente escritos en inglés, traducidos al español: J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994; Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

imagen como convención (Umberto Eco al criticar a Morris). El autor cierra este capítulo señalando seis aspectos en los cuales los lenguajes icónicos difieren de los lingüísticos, con lo que enmarca su investigación en el terreno de lo que Paolo Fabbri ha llamado el *giro semiótico*, es decir, en el reconocimiento de la autonomía de cada sistema de significación y, en particular, en el reconocimiento de la autonomía del sistema icónico frente al sistema de las lenguas naturales⁵.

El segundo capítulo es una exploración de las principales tendencias en las teorías cinematográficas, y ya desde el inicio se señala una distinción fundamental en las respuestas que se han dado a la pregunta: «¿Cómo significa el cine?». Dice el autor: «Dos son las respuestas: el cine *inventa* o el cine *expresa* el sentido»⁶. Esta distinción es el fundamento de todo estudio sobre la historia de la teoría cinematográfica, y recuerda antiguos problemas filosóficos, en particular la discusión entre naturalismo y convencionalismo. En síntesis, «[el] cine tiene un poder especial para *representar* el mundo o para *reinventarlo*»⁷.

Conviene señalar que esta distinción fundamental en la historia de la teoría presemiótica del cine corresponde a la que ha existido entre las dos grandes tendencias de la filosofía del lenguaje durante el siglo XX: la filosofía moderna de Karl Popper (el lenguaje como ventana para ver la realidad) y la filosofía posmoderna del último Wittgenstein (el lenguaje como realidad)⁸. En este segundo capítulo se hace también un recorrido de los principales argumentos de los teóricos formalistas (como Rudolf Arnheim, Béla Balázs y Sergei M. Eisenstein) y los teóricos realistas (como Siegfried Kracauer y André Bazin) para terminar proponiendo una síntesis de ambas posturas a partir del examen de los trabajos de Jean Mitry y Yuri Lotman. Así, encontramos conceptos como la *desfamiliarización* de los formalistas rusos (ejemplificado en el empleo del primer plano) o la *neutralización* propuesta por Eisenstein (como reducción de los componentes de la realidad a partículas neutrales y básicas), la cual dio lugar a los conceptos de *transferencia* y *sinestesia*, fundamentales para una teoría formalista del montaje como proceso y no como producto. Por su parte,

⁵ Véase Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2002.

⁶ Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*, p. 67.

⁷ *Idem*.

⁸ Véase David J. Edmonds y John A. Eidinow, *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Barcelona, Península, 2001.

la semiótica siempre vio en el húngaro Balázs no a un científico, sino a un místico, pues, al mismo tiempo que defendía los recursos formalistas del cine, sus preferencias personales lo alejaban simultáneamente del documental y del cine experimental, de tal manera que podría ser considerado como un formalista moderado⁹. La postura realista de Kracauer surge de una actitud militante, al rechazar todo aquello que no se compromete con la realidad social. Desde esta perspectiva, directores como Ingmar Bergman o Andrei Tarkovski, diría este teórico, son anticinematográficos, y quedarían excluidos de los estudios sobre cine.

Finalmente, se presentan las propuestas de Bazin, uno de los más grandes teóricos en la historia del cine, cuya importancia es similar, dice el autor, a la que tienen Eisenstein o Metz. En la propuesta de Bazin, el cine es una ventana que permite ver más claramente la realidad, y también es una linterna que ilumina zonas de la realidad que de otra manera pasarían desapercibidas por el espectador. El cine, entonces, sería un arte centrípeto e indicial, pues lleva al espectador a centrar su atención en aquella realidad –o aquel aspecto de la realidad– que está siendo indicado desde la luz que se proyecta sobre la pantalla¹⁰. Esta perspectiva permite a Bazin, por primera ocasión en la historia del cine, distinguir precisamente la existencia de dos tipos de montaje: el montaje formalista –construido a partir de un sistema metafórico o conceptual, como en el caso de Dziga Vertov o Eisenstein– y el montaje psicológico –construido a partir de un sistema de relaciones causales que siguen el flujo cronológico de los acontecimientos, como ocurre en el cine clásico hollywoodense–. En ambos casos, dice Bazin, se manipula la realidad, y se hace pasar por natural aquello que es producto de un artificio narrativo, moral o ideológico. Para Bazin, las dos herramientas que permiten superar las limitaciones de ambos tipos de montaje son el plano secuencia y la profundidad de campo (es decir, la toma en la que todos los objetos, cercanos y lejanos a la cámara, se encuentran en foco), a los cuales dedicó dos de sus estudios más conocidos, precisamente sobre el cine de Jean Renoir y sobre el cine de Orson Welles. Estos recursos permiten que el espectador cuente con múltiples opciones para hacer su propio trabajo de edición durante el proceso de proyección.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

Para el mismo Bazin, estos recursos son la mejor muestra de la riqueza estética del lenguaje cinematográfico, pues al privilegiar la ambigüedad, permiten que el proceso de ver una película ya no sea una mera experiencia de percepción, sino una experiencia productiva de interpretación individual¹¹. Esta propuesta constituye el origen de la teoría moderna del cine. Su influencia ha marcado el desarrollo de todas las teorías subsecuentes, incluyendo los modelos producidos por la semiótica. Por ello, no es casual que las reflexiones de Bazin hayan sido el referente conceptual para las exploraciones del cine moderno que surgió en Europa en la década de 1960. Conviene recordar que precisamente fue Bazin quien fundó en 1951 la revista *Cahiers du Cinéma* –considerada como la más importante en la historia del cine–.

Hasta aquí podría pensarse que el libro se limita a hacer el recuento de las tesis centrales de cada uno de estos pensadores. Sin embargo, es al final de este segundo capítulo, al igual que en el anterior, donde el autor presenta una propuesta propia, que consiste en una síntesis entre las dos tendencias que siempre han existido en la producción y en la teoría del cine: «quienes creen en la realidad, y quienes creen en la imagen»¹². En esta primera síntesis, Lizarazo propone seis niveles de composición cinematográfica, además de la composición por medio del montaje: la composición plástica, la composición toponímica, la composición narrativa, la composición actancial, la composición sonora y la composición efectual¹³. A partir de este modelo –que parece agrupar, respectivamente, lo relativo a imagen, sonido, puesta en escena, narración y condiciones de recepción–, cada lector podrá elaborar su propia cartografía de la composición cinematográfica¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹² André Bazin, citado en *ibid.*, p. 122.

¹³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴ Este modelo podría incluso ser desarrollado en otro trabajo, en el que valdría incorporar también lo relativo a los otros componentes de la experiencia cinematográfica, a saber: título, inicio, edición, género, ideología, intertextualidad y final. En esta propuesta, que resultaría muy útil para la práctica del análisis cinematográfico, se toman como punto de partida las propuestas mediadoras de Mitry, integrando las posturas del cine como sintaxis y del cine como semántica.

Para llegar a una visión del cine como pragmática, el siguiente capítulo se orienta a una exploración de la naturaleza del cine desde una perspectiva semiótica. Así, resulta evidente que la semiótica del cine, nacida a principios de la década de 1960, fue la primera formulación de naturaleza descriptiva de lo que el cine es, y no una formulación parcial, programática y prescriptiva de lo que el cine debería ser, como había ocurrido hasta ese momento con las teorías formalistas, realistas y, en general, con todas las formulaciones teóricas de la reflexión presemiótica, desde Hugo Münsterberg hasta el mismo Mitry¹⁵.

Los aportes de Metz son fundamentales en este punto para mostrar por qué el cine es un lenguaje, pero no una lengua derivada de los principios lingüísticos. Por su importancia, que llega al punto de poder considerarlas cofundadoras de la disciplina, vale la pena recordar estas tesis ya clásicas: 1) al ser unidireccional, el cine no es un sistema de comunicación, sino un sistema de expresión; 2) el cine no tiene signos lingüísticos; 3) el cine tiene muy poco de sistema; y 4) el cine no tiene primera ni segunda articulación, es decir, en su interior no existen monemas (palabras) ni fonemas (sonidos sin significado) de naturaleza fílmica¹⁶. En resumen, es inútil una lingüística del cine. Pero, en cambio, sí existe una semiótica del cine. Y, según el autor, esta semiótica es una *semiótica líquida*. Es decir, es un sistema de significación en el cual «existen principios variables y ciertos acuerdos de comprensibilidad previos»¹⁷.

Sin embargo, el límite de la semiología fílmica de naturaleza saussureana se encuentra en el hecho de que no se contemplan los procesos de recepción. Pero antes de llegar al capítulo que se concentra en ese tema, en este se presentan otros terrenos de esta vertiente semiológica, como los de la narratología formalista (Vladimir Propp, Barthes, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas). Aquí, el autor señala, con agudeza, que incluso una distinción canónica (de naturaleza barthesiana) como la que se puede establecer en un relato concreto entre los componentes cardinales y los componentes catalíticos (es decir, entre unidades narrativas que son necesarias o innecesarias para que el relato avance hasta el final), siempre es consecuencia de la perspectiva interpretati-

¹⁵ *Ibid.*, p. 138, nota 5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 147, nota 14.

va adoptada por el analista¹⁸. Esta observación resulta de especial interés en nuestro medio, donde se llega a confundir la existencia de algunas aproximaciones de análisis narrativo con la totalidad del proyecto semiótico. Por otra parte, en años recientes se han elaborado modelos teóricos en los que se desarrollan propuestas de narratología mucho más sofisticadas y pertinentes para el estudio de la narrativa cinematográfica que las producidas por el estudio de los cuentos de hadas o la narrativa literaria. Este es el caso de los modelos de François Jost, André Gaudreault, Edward Branigan, Francis Vanoye y muchos otros. Por último, merece la pena señalar la existencia de propuestas en las que se integran los principios del estudio narratológico con los de la estética de la recepción, como en la semiótica cognitiva de Warren Buckland¹⁹.

En la sección final del tercer capítulo, el autor comenta casos de películas concretas para ilustrar las limitaciones de una narratología sin sujetos, es decir, una narratología de actantes. Los ejemplos están tomados del cine de Tarkovski, Danny Boyle, Jim Jarmusch, Peter Greenaway y Tom Tykwer. Nuevamente, estos ejemplos podrían constituir parte de un proyecto para la elaboración de un manual de análisis cinematográfico, pues quedan claramente demostradas las limitaciones de una narratología tradicional, que es insuficiente para dar cuenta de la riqueza estructural y expresiva de películas como *Nostalgia* (1983), *Corre, Lola, corre* (1998), *El ciudadano Kane* (1941) y *The Pillow Book* (1996), en muchas de las cuales se presentan casos de *espacialización del tiempo*, es decir, la yuxtaposición narrativa de tiempos simultáneos motivada por un principio simbólico. En los últimos tres capítulos del libro se exploran algunas de las posibilidades de estudio de la recepción o fruición filmica.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹ Véase André Gaudreault y Francois Jost, *El relato filmico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995; André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992; Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993; Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989; Vicente Peña Timón, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Laberinto, 2001; María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, Arco, 2003.

El capítulo cuarto está dedicado al terreno de la semiótica de la recepción literaria, a partir de Jan Mukarovsky y el Círculo de Praga, y a la estética de la recepción literaria, a partir de los teóricos alemanes de la Escuela de Constanza. Ya en la estética de Mukarovsky se sintetizan los principios del análisis inmanentista con los de la filosofía social, mientras que en la estética de la recepción de Hans Robert Jauss se trabaja con el concepto gadameriano, desarrollado por Karl Mannheim, del *horizonte de expectativas*, el cual permite distinguir entre una intertextualidad sincrónica y una intertextualidad diacrónica²⁰. Por su parte, Wolfgang Iser desarrolla el concepto de los *vacíos de la lectura* basado en el concepto ingardiano de la *indeterminación de la obra de arte*. Para él, un cuento o una película no son textos, sino actos. Es decir, actos de lectura. En este capítulo, el autor señala la necesidad de una sociología de la experiencia estética, que «empezaría ahí donde termina la semiótica de la recepción», y que él concibe como la integración de las dimensiones hermenéutica y sociológica del acto de ver cine. Semejante proyecto, dice el autor, podría derivarse de la propuesta de Paul Ricoeur, para quien «[u]na lectura no es verdadera o falsa, sino más o menos coherente o probable»²¹.

En el siguiente capítulo, el autor presenta la polémica entre quienes sostienen la posibilidad de una lectura itinerante, ilimitada –como lo propone Jacques Derrida–, y quienes sostienen la existencia de límites a la interpretación, determinados por el consenso de las comunidades interpretativas –como lo propone Eco–.

En el penúltimo capítulo se muestra cómo el cine influye sobre el espectador, al considerar que «el cine es visto como obra de arte desde la perspectiva estética, y como parte de las industrias culturales desde la mirada sociológica»²². Es aquí donde el autor propone reconocer lo que él llama la *tesitura política de las interpretaciones*, para lo cual se apoya, naturalmente, en Mijaíl Bajtín. Desde esta perspectiva, la existencia de las comunidades interpretativas –para emplear el término de Stanley Fish– se encuentra en permanente transformación. Esta propuesta de una estética y semiótica del cine es desarrollada en el capítulo final del libro, donde se presenta un modelo para «reconocer

²⁰ *Ibid.*, p. 211, nota 17.

²¹ Paul Ricoeur, citado en *ibid.*, p. 201.

²² *Ibid.*, p. 233.

los factores y aspectos simbólico-sociales desde los cuales los agentes históricos semantizan los textos cinematográficos»²³. En este modelo se parte del reconocimiento de que todo sentido producido por el espectador de cine al ver una película es de naturaleza relacional, a partir del cual se desarrolla un contrato de verosimilitud por medio del cual el espectador ve la película como si aquello que se le presenta hubiera existido o podría llegar a existir. Enseguida se propone una cartografía general de las competencias estéticas y semióticas que el espectador pone en juego al ver una película, a las cuales llama competencias pragmático-recepcionales, competencias de reconocimiento del medio cinematográfico, competencias de reconocimiento de clases textuales y, la más importante de todas, la muy vasta competencia textual. Este modelo se complementa con una distinción entre los diversos tipos de espectadores, tomando en consideración los modelos para el estudio del lector literario. Aquí se señala el interés que pueden tener conceptos como lector ideal (Iser), archilector (Michael Riffaterre), lector informado (Fish), lector pretendido (Erwin Wolff) y lector modelo (Eco) para presentar a continuación el concepto del espectador en el texto fílmico (Francesco Casetti). El libro concluye proponiendo una tipología de cuatro órdenes en la recepción fílmica, a los que llama, respectivamente, la dialéctica textual, la dialéctica disposicional, la dialéctica enciclopédica y la dialéctica interpretativa.

En síntesis, se trata de un libro en el que se presentan de manera sistemática los conceptos canónicos de la estética y la semiótica de la imagen y del cine, y en el que se retoman categorías de algunas otras disciplinas (especialmente semiótica de la imagen, sociología de la cultura, narratología estructuralista y teoría de la recepción literaria), no sin señalar las limitaciones de algunas de ellas, y en el que se equilibra una capacidad de síntesis y exposición de los conceptos estratégicos con algunas propuestas originales, que merecen ser discutidas y desarrolladas más ampliamente. Este es un libro ambicioso, de carácter panorámico, sistemático y propositivo.

²³ *Ibid.*, p. 230.

FOTOGRAFÍA, ESTÉTICA Y RETORNO

BRENDA ITZEL BARRIENTOS FLORES

En la relación entre la fotografía y la alteridad, la estética como fuerza de retorno de lo negado permite la vinculación con el dolor de los otros en la necesidad de vislumbrar su ser apartado, olvidado o segregado. Esta es la problematización en la que se centra Diego Lizarazo en su libro *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*¹, ensayo en el cual se ponen sobre la mesa de análisis las posibilidades de la fotografía para conectarnos con el dolor de los otros y permitirnos una comprensión y responsabilidad sobre ello.

Lizarazo es especialista en filosofía de la comunicación, teoría de la significación y hermenéutica de la cultura. El libro que nos ocupa lo ha llevado a obtener el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021 en la categoría de Investigador con Amplia Trayectoria, el cual le fue otorgado por la Secretaría de Cultura y el Centro de la Imagen.

En el primer capítulo del texto, el autor se centra, a través de una conversación asincrónica entre Virginia Woolf, Susan Sontag y Judith Butler, en las posibilidades y los límites de la fotografía como elemento capaz de convocar en nosotros una transitividad de interpelación ética y la movilización para actuar bajo una primera pregunta primordial: ¿La fotografía puede acercarnos al dolor de los otros?

Como primer acercamiento a dicha interrogante, nos encontramos con Woolf, quien, sin prestar principal atención a la fotografía, la define como una exposición de hechos que exigen sentimientos y que van dirigidos al ojo dando

¹ Diego Lizarazo Arias, *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*, Ciudad de México, Centro de la Imagen, 2022.

algo que sentir, pues al observarlos provocan sentimientos análogos y opiniones comunes en una especie de respuesta universal de rechazo a la guerra y la violencia. De esta manera, Woolf plantea una primera aproximación a la pregunta formulada por el autor: la fotografía tiene la posibilidad de acercarnos al dolor, y no solo eso, sino que incita a la sensibilidad y la emoción, las cuales reclaman una respuesta contundente².

En segunda instancia, el autor retoma algunas argumentaciones de Sontag, quien, a diferencia de Woolf, no comprende las fotografías como aportaciones meramente visuales que envuelven sentidos generales, sino que las contextualiza señalando los actores con intereses, su pertenencia a un conflicto determinado, los procedimientos de guerra y sus posiciones. De este modo, se considera a la fotografía como una enunciación dentro de los procesos de comunicación y circulación que pertenecen a un tiempo y a un campo de relaciones y significados sociales que se producen, circulan y se interpretan.

Lo anterior le permite a Lizarazo establecer seis planteamientos denominados como «analítica del dolor en la fotografía»: 1) como representación histórica, en la medida en que en tanto que siempre es política; 2) como conmoción emocional debido a que la fotografía tiene el potencial de estremecer, sin que sea capaz, según Sontag, de argumentar. Asunto cuestionado por Lizarazo, porque en tanto la foto tiene la capacidad de producir, en ciertas condiciones, procesos de comprensión; 3) como triunfante en la expresión pública del dolor, ante las limitaciones que en ello tendría la literatura. Según Sontag, mediante la unión de la objetividad del registro mecánico de lo real y el punto de vista del fotógrafo, la fotografía logra presentar con mayor contundencia el horror de la guerra. Lizarazo cuestiona, por su parte, esta crasa oposición entre literatura y fotografía, reconociendo que tienen condiciones y capacidades diferenciales; 4) como imagen del horror y sus exigencias éticas frente a la apetencia y el morbo que genera temor como estrategia de conmoción en la que se relaciona la necesidad de la información y la sensación del riesgo; 5) como belleza y horror en la imagen fotográfica en el sentido de la posibilidad que tiene esta para transformar en algo bello lo que es aterrador; 6) como desmemoria en tanto que, para Sontag, el problema ahora es que las personas ya no recuerdan los hechos, sino las fotografías

² *Ibid*, pp. 29-30.

de los hechos. Ante ello, Lizarazo reacciona: la fotografía no ha minado la capacidad mnémica humana, pues recordábamos antes de la fotografía y recordamos, de muchas otras formas, además de la fotografía³.

Por último, el autor retoma algunos de los razonamientos de Butler a partir del marco fotográfico como estructura de definición del mundo gobernado por reglas culturales y principios de racialización y civilización. El marco funge como fuerza de encuadramiento que organiza e interpreta un campo de la realidad en un sentido político. En esta dirección, dicho marco funciona como un acto de delimitación interpretativa que modifica la manera en la que reaccionamos al dolor de los otros, debido a que de él depende la distinción entre las vidas que son llorables y las que no. Así, la fotografía conlleva un trasfondo político que se despliega por medio del marco interpretativo que delimita y estructura a la imagen, lo que pone en juego la organización de las fuerzas políticas y sociales de la realidad y, por lo tanto, de nuestra forma de percibirla.

En este sentido, Lizarazo se centra en plantear, en el segundo capítulo, las relaciones existentes entre la fotografía, el tiempo y el cuerpo, un acercamiento de gran relevancia para la fotografía como existencia misma. De este modo, el autor se permite partir de la foto como asunto del cuerpo, es decir, como el desprendimiento de una mirada propia de una historia y una trayectoria en el espacio en la que los distintos cuerpos se comunican y tienen acceso a los otros por medio de un despertar que renueva a la mirada social, gracias a la cual se da una «relación fundamental entre el cuerpo del otro y el lugar que habita»⁴.

De esta manera, el autor se aproxima a la fotografía, de forma precisa, como una fuerza de alteridad debido a su capacidad para destapar un mundo en el que el otro nos interpela, lo que nos posibilita una constatación existencial de aquello que ha sucedido, siendo que el encuentro de nuestra mirada con la mirada del otro y su capacidad de vivificarla serán el punto sustancial que permita una mayor o menor alteridad. Esto se sustenta en el acto triádico fotográfico analizado por el autor: la mirada cárnica (una historia de mirada, una persona concreta que toma la fotografía) se cristaliza en una mirada textual (la foto digital o impresa), la cual está destinada a hacerse, nuevamente, una mirada cárnica (en los ojos de quienes ven la foto).

³ *Ibid.*, pp. 26-57.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

Lo dicho nos lleva a una reflexión fundamental que Lizarazo realiza: las fotografías como miradas que nos miran y que configuran una semántica existencial en la que la foto no es unidad, sino pluralidad. Así, llegamos a otro concepto sustancial en el texto: la fuerza de retorno en la fotografía como una señal de alteridad reticente al encuadramiento y la cual da lugar a una liberación ante el encuadre a partir de su inconmensurabilidad⁵. En tal sentido, Lizarazo hace posible plantear a la fotografía como una articulación de doble tiempo de la historia y de la existencia, es decir, como un lenguaje con la capacidad de encuadrar y rebasar el encuadre gracias a la interpretación que da un tiempo múltiple. Y en este planteamiento, Lizarazo retoma a la mirada como una matriz que configura las posibilidades de lo visible y no visible, la cual se encuentra sometida al tiempo que se mira y fija a sí mismo por medio de la memoria.

En este aspecto, nos adentramos al lenguaje de la fotografía como fuerza que captura lo sucedido y fija al tiempo fotográfico para hacerlo legible e interpretable a partir de categorías convencionales que permitan hacerlo entendible. Pero la fotografía no responde solo a la categorización de su lenguaje, sino que es también el lugar en donde la existencia puede colarse, desbordando las reglas del encuadramiento. Siendo así que, de la misma manera, la fotografía se configura capaz de mostrar no solo un pasado y un futuro anterior, sino un devenir del tiempo pasado que evoca múltiples posibilidades.

Lo expuesto con antelación le permite al autor reiterar la condición de la fotografía como interpretación tomando en consideración cuatro aspectos: 1) la fotografía como tiempo observado que se erige para ser mirado bajo el sentido de la percepción y la valoración, en otras palabras, una interpretación dialógica que la fotografía establece con quien la ve y en la que se da un tránsito temporal y semiótico; 2) la fotografía como reinterpretación narrativa en la que se abre un nuevo ángulo del tiempo ya narrado, esto es, la fotografía se configura como fuerza de recapitulación en el acto de la mirada que se constituye en el ciclo interminable de la interpretación; 3) la fotografía interpreta tiempos por medio de una apropiación del tiempo, la cual exige una movilidad permanente y amplia de dicho tiempo en el que no solo se muestra lo detenido, sino el proceso previo y posterior (el pasado del pasado y el futuro de este); y 4) la fotografía como incertidumbre del presente en la que se hace patente

⁵ *Ibid.*, p. 90.

lo que estuvo ahí a través de un diálogo entre miradas que no concluyen y en las que se muestra la posibilidad de que en el presente siempre haya una retención del pasado, el cual se define en la protensión del futuro⁶.

Los capítulos anteriores guían a Lizarazo a plantear conceptos fundamentales dentro de la potencia heurística de la fotografía, pues basado en el análisis de los trabajos de fotógrafos como Yael Martínez, Gustavo Germano, Jesús Abad Colorado, Erika Diettes y Lucila Quieto, el autor profundiza en la fuerza de alteridad y la estética de retorno como posibilidades de la reconfiguración de un pasado negado, un tiempo imposible y un cuerpo elidido convocado estéticamente.

Por tal razón, Lizarazo recalca y subraya que la estética de la mirada funge como concepto que «clarifica los espacios de tensión y liberación cuando lo invisible entra en el campo visual, o lo imposible se hace posible y lo inadmisibles se despliega»⁷, teniendo entonces una fuerza de emancipación ante la mirada que, infringida por una contramirada, tiene como resultado conflictos y alianzas de la mirada a partir de las posibilidades y maneras de mirar. En este mismo espacio entra la estética como campo de interrogación social, psicológica, política y antropológica de la sensibilidad en el horizonte de las experiencias en la cultura. Así, las técnicas de poder de la estética de la mirada organizan y establecen el campo de lo visible.

En este sentido, la fotografía se plantea en dos posibilidades: *a*) como confluencia de discurso y poder en cuanto vigilancia, control e imposición; *b*) como rearticulación de la mirada, como potencia de reconocimiento del dolor del otro y como necesidad de retorno hacia lo expulsado, olvidado o segregado a través de la narración del cuerpo del otro y su correspondencia con el nuestro. Esta relación le permite al autor ubicar a la mirada en el cuerpo y el cuerpo en la mirada como parte de los actos de la fotografía, en la cual la mirada funciona como retorno a los cuerpos que han sido excluidos o eliminados, permitiendo narrar lo que es inenarrable.

Así, Lizarazo analiza los trabajos fotográficos de los autores mencionados, de los cuales logra rescatar algunas aportaciones fundamentales dentro de la narración fotográfica y la estética de la mirada en ella, así como su fuerza de retorno.

⁶ *Ibid.*, pp. 98-11.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

Por un lado, Lizarazo puntualiza la importancia de los lugares como espacios organizados e impregnados por la vida, en los cuales corren flujos sentimentales y afectivos a partir de las relaciones que en ellos se despliegan. De esta manera, las codificaciones de contrapartida y contraimagen se extienden dentro de un espacio que retorna un cuerpo sin cuerpo a través de la lucha de la memoria contra el olvido y del hombre contra el poder, este último como una negación histórica y existencial que imposibilita el narrar, comprender y relatar.

Con lo planteado hasta aquí, es posible comprender aquello que Lizarazo mantiene a lo largo del texto: la fotografía activa al retorno para mostrar al otro en nosotros y reconocer la comunidad del dolor que nos relaciona⁸. Por otro lado, el autor permite plantear a la fotografía como indicador de un tramo de la vida que no está y que nunca se pudo narrar, esto es, como guía que da cuenta del tiempo sustraído por medio de la fuerza de alteridad que posibilita reconocer y entender que el propio dolor es análogo con el sufrimiento de la otredad⁹.

De este modo, el sustento de la fuerza de la fotografía no radica, entonces, en la dualidad de la fotografía y lo fotografiado, sino en el compromiso humano inmerso en las vidas que retrata y en las que el acto fotográfico se establece como una continuidad de la sensibilidad y la técnica en la ruptura humana, en la cual se da una especie de reticulación y definición de los otros. En este sentido, el autor sostiene que el tiempo que se dilata en la narración se contrae en la imagen a través de un diálogo colectivo de miradas en el que lo íntimo se transforma y permite aprehender el conjunto de vidas entrelazadas en la historia¹⁰. Así, la estética de retorno ofrece un espacio a lo desaparecido por medio de imágenes que revelan la permanencia del pasado y la conexión de nuestras propias vivencias con lo que otros han vivido.

¿Qué significa lo anterior? Se trata de un campo de cruces y tensiones. En ellos, la imagen muestra la cultura y la memoria mediante los rostros que emergen de la profundidad del tiempo y que sustentan una relación de alteridad entre nosotros, en la que el cuerpo se instaura como fuerza de retorno que

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 142-143.

abre camino frente al encuadramiento de lo desaparecido, haciendo presente aquello que se ha ido.

Esto da entrada a la estética de retorno, confrontada o desplazada de la mirada matriz, como posibilidad de potenciar la fuerza débil del pasado y lo negado dentro del tiempo fotográfico a partir de la renarración del futuro anterior y la regeneración de escenas acaecidas en las que se reinvierte lo sucedido. Lo que Lizarazo señala es que, a pesar de tratarse de un tiempo fotográfico, este no se encuentra decretado total y absolutamente, pues, por medio de la acción estética en el presente, sobre el pasado, se reinserta otro presente en el cual se construye una nueva sensibilidad que hace posible un tiempo imposible. De esta manera, Lizarazo expone un doble sentido en el cuerpo que retorna: «El cuerpo-amado que retorna del pasado y del tiempo intangible y el cuerpo-propio que se mete desde el presente en el tiempo pasado-presente»¹¹, lo que significa la inclusión del cuerpo negado en la memoria gracias al aparato estético de lo imposible, el cual da lugar a un espacio en el que el cuerpo arrancado retorna y se vincula.

En términos generales, en este texto Lizarazo permite y clarifica la relación entre la otredad y la fotografía a partir de su vinculación con la alteridad como forma estética. En dicha relación se presentan la fuerza de retorno y la mirada como potencias de reconocimiento del dolor de los otros y el sentido frente a ellos. Así, se tiene como resultado un ensayo con sustancia, explicación y aportaciones en el tema de la fotografía no solo como realidad, sino como actos que se despliegan y que permiten que los cuerpos negados y olvidados reaparezcan de nueva forma en la memoria.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS: RESEÑA SOBRE *DELIRIOS POSTFOTOGRAFICOS*¹

ALAN CANO BARRAZA

Delirios postfotográficos presenta una reflexión teórica en torno al debate conceptual sobre la postfotografía. Su autor, Diego Lizarazo, cuestiona críticamente argumentos angulares sobre la noción de postfotografía que autores como Joan Fontcuberta y José Luis Brea han elaborado en distintos trabajos. Lizarazo pone en juego algunos proyectos estéticos que bien podrían calificarse como postfotográficos. Analiza dichos objetos semióticos para explorar y profundizar las peculiaridades fundamentales en su producción y contenido, lo que le permite contrastar, problematizar y refutar las concepciones de Fontcuberta y Brea al respecto. Este ejercicio ayuda a pensar la conversación postfotográfica desde un horizonte con mayor amplitud estética, cultural y artística.

La crítica de Lizarazo sobre Fontcuberta y Brea señala el riesgo de asumir su noción de postfotografía como una categoría totalizadora, puesto que ello implica una reducción comprensiva de la vasta diversidad, riqueza y densidad de la imagen en el campo de la visualidad contemporánea. Nuestro autor remarca, precisamente, la necesidad de restituir una mirada más sensible, prudente y abarcadora sobre la complejidad de la experiencia social de la iconicidad de nuestros tiempos. Es decir, no es válido calificar toda la fotografía de nuestro

¹ Trabajo publicado por Diego Lizarazo como «Delirios postfotográficos. Apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso sobre la postfotografía», en Diego Lizarazo Arias, Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro (coords.), *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación Arte-Tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, 2020, pp. 36-75.

tiempo como postfotografía. De hecho, es probable que ni siquiera la parte mayoritaria de la imagen contemporánea en circulación sea de tal índole.

Entre los proyectos estéticos que Lizarazo recopila para cuestionar y enriquecer la reflexión postfotográfica, se encuentran *Projects* (1997-2001) de Nikki Seung-Hee Lee, *Sirens* (2012) de Ryoichi Kurokawa y *Memory* (2000) de Bill Viola. Lizarazo aborda, a partir de estas obras, temas medulares en el campo de la discursividad postfotográfica, como el cuestionamiento sobre el uso de la manipulación y la precipitación de la imagen fotográfica, la reformulación de modelos alternativos de autoría, la fuerza narrativa, la conexión entre memoria y fotografía, etcétera.

Tanto Brea como Fontcuberta encuentran en el rompimiento del instante decisivo en la fabricación de una imagen uno de los argumentos capitales en la transición y mutación de la fotografía a la postfotografía. Con «instante decisivo» se refieren al momento en que el fotógrafo captura una imagen que sintetiza la esencia de una situación. Para Fontcuberta, la fotografía analógica está más predispuesta a la captación y la descripción de la realidad, mientras que la fotografía digital extiende ese momento, es decir, ofrece una segunda oportunidad de «momento decisivo» porque la imagen se presenta ahora ante la pantalla del computador –o del propio *smartphone*– para ser rehecha mediante herramientas, como programas de procesamiento gráfico y retoque electrónico, que permiten intervenir dicha captura.

Lizarazo apunta dos ejes críticos sustanciales sobre este argumento. Primero, la precipitación, como acomodo o procesamiento de la imagen, no se encuentra necesariamente ligada a un momento posterior ni a una manipulación técnica propia del articulado cibernético digital. Este punto es fundamentado acertadamente mediante el ejemplo de la estrategia estético-social de vinculación antropológica que la artista Nikki Lee realiza en sus obras, acto que modifica sus capturas incluso antes de que se produzcan. Brea y Fontcuberta han planteado que la postfotografía se funda en que el sentido de la imagen no se cierra una vez realizada la toma, porque hay un segundo momento, solo posible en la imagen digital, en el que, mediante los recursos computacionales, la imagen se rehace como si se abriera un «segundo obturador». La esencia de la refutación de Lizarazo radica en que la fotografía –la pura fotografía– puede también «procesar» la imagen, refigurarla, pero lo hace antes de que se

realice la toma –en una *precipitación*–, como lo muestra el trabajo de Nikki Lee, quien re-monta la fotografía antes de tomarla.

En segundo lugar, la fuerza narrativa de la imagen fotográfica tampoco nace ni radica en la digitalización, y tampoco es exclusiva de célebres capturas de grandes fotógrafos profesionales, sino que cada una de las imágenes posee intrínsecamente una potencia diegética.

En este sentido, también vale la pena poner sobre la mesa un factor sumamente relevante: la democratización de la fotografía. Bien sabemos que la proliferación de cámaras que existe hoy en día es más marcada que nunca, su profusión y disponibilidad han permitido que las personas sientan plena libertad para realizar cuantas imágenes deseen. Evidentemente, esta nueva práctica implicó un fuerte incremento en la circulación de imágenes en comparación con décadas anteriores. Esto es lo que Fontcuberta define como «superabundancia visual», elemento que identifica también como rasgo definitorio de la postfotografía: la producción de las imágenes prevalece ante el gesto de contemplarlas, mientras que su circulación predomina sobre el contenido.

Si bien para Fontcuberta el inmenso caudal visual que acontece en la actual cotidianidad digital hace que las fotografías pierdan valor debido a su corta permanencia, Lizarazo afirma que la abundancia de imágenes no significa la cancelación de la memoria. Tampoco podemos negar que la cibernización y la inmaterialidad de la fotografía digital hayan permitido que las imágenes tengan un alcance mucho mayor, incluso inimaginable para generaciones anteriores. Una de las bondades de las redes sociales es que nos permiten acercarnos a la mirada del otro, y esto de forma prácticamente inmediata; puedo contemplar y apreciar el retrato o paisaje capturado por una persona en Hong Kong y viceversa.

Como menciona Lizarazo, el acopio y el resguardo de dichas fotografías son mucho más sostenibles y funcionales. Caben cientos o miles de fotografías en una memoria USB con poca capacidad, también están los bancos de imágenes en discos duros de computadoras, nubes de internet, redes sociales, etcétera. Sin embargo, esto no significa el rechazo absoluto de los rollos analógicos o el papel como soporte fotográfico, simplemente es una alternativa más que nutre la expresión icónica contemporánea. De tal forma que si algún día sentimos el deseo de maravillarnos con el trabajo fotográfico de Eugene

Smith o de cualquier otro fotógrafo o artista visual, no estamos limitados por la distancia, podemos acceder a su trabajo haciendo unos cuantos clics.

Pero el argumento principal de Lizarazo ante el asunto de la memoria en la perspectiva de Fontcuberta radica en cuestionar la idea del catalán respecto a que la postfotografía separa las relaciones entre imagen y memoria. Al igual que Brea, Fontcuberta cree que en el tiempo del mundo digital la imagen es pura instantaneidad, que las personas, particularmente «los jóvenes», solo fotografían instantes que luego desechan y olvidan. Tal tesis es caracterizada por Fontcuberta en las imágenes de los replicantes de *Blade Runner* –Ridley Scott (1982), porque las fotografías que cargan son falsías: llevan las imágenes de parientes y padres que no tuvieron, viven la ilusión de algo que no fue. Lizarazo responde:

[...] si los replicantes requieren de fotografías para construir a partir de ellas una ficción de pasado, un artificio que les permita sustentar una experiencia de sí, aunque no haya acaecido en el tiempo; lo que allí se indica no son solo las conexiones posibles entre la imagen y la ilusión de tiempo, sino también, y quizás con igual o más fuerza, la necesidad de recuerdo fincada en las imágenes. La necesidad de recuerdo imaginal para la sustentación del sujeto. Dos asuntos resaltan aquí frente a dicha pretensión: que la relación de la memoria con la fotografía no puede simplemente descartarse, no obstante la circunstancia del replicante; y que la imagen fotográfica no se agota solo en la experiencia del replicante².

Referente a la postfotografía percibida desde un modelo de producción fotográfica, en un sentido de construcción códica o pictórica como señala Fontcuberta en su libro *La cámara de pandora. La fotografi@ después de las fotografía* (2019), Lizarazo señala que este es más bien un acto excepcional en las prácticas icónicas de la sociedad contemporánea, pues son pocas las personas que producen sus imágenes desde cero. Recordemos que la imagen fotográfica ha estado expuesta desde sus inicios a todo tipo de edición y manipulación en el revelado químico, y un gran porcentaje de las fotografías que circulan en la visualidad digital de la cotidianidad actual mantiene esta cualidad de captura íntegra. Lizarazo dice:

² *Ibid.*, p. 62.

Pocas personas se dedican a construir imágenes como mecanos en los dispendiosos y complejos procesos de ir montando secuencia a secuencia de pixelados, hasta llegar a la imagen final (o de realizarlos de origen en el procedimiento de vectores). Las personas usan sus cámaras digitales o sus teléfonos celulares para hacer capturas de las escenas que les interesa, o de ellos mismos; y luego las circulan por las redes, o las borran, o las almacenan, según sus peculiares deseos³.

Y más adelante añade: «La actividad usual de hacer imágenes no parece estar del lado de la escritura, sino de la captura. Las imágenes no se producen como procesos de escritura de textos, se producen mayoritariamente como capturas icónicas que luego pueden ser retocadas o redefinidas»⁴.

De tal modo que la premisa de Lizarazo es comprender la acción icónica como algo múltiple. Generalizar su práctica sería caer en un error reductivo. Lizarazo reconoce la inmensa gama de posibilidad poiética que abre cada una de las herramientas tecnológicas, así como la noción de ciertas características en las prácticas icónico-digitales actuales, pero también considera que los valores que apreciamos en la imagen van más allá del propio proceso técnico de la producción fotográfica. La clave angular de este procesamiento crítico radica en entender la técnica y los nuevos dispositivos y herramientas como una potencia que da apertura a nuevas sensibilidades emergentes, pero ello no implica que se nieguen las fuerzas de encuadramiento que el poder realiza como mirada.

Personalmente comparto con Lizarazo la comprensión de que la fotografía digital no puede categorizarse de forma general; si bien los avances tecnológicos y la era digital en la que nos encontramos involucran un nuevo horizonte de sensibilidad visual que responde al rompimiento de un esquema de lógica de producción y consumo, reticular y restringir su uso a una sola práctica artística o social sería desvirtuar la expresión, la creatividad y la emoción misma, algo muy similar a la crítica purista, conservadora y rígida que se realizó sobre las vanguardias del arte moderno en sus inicios ante el rompimiento de la tradición pictórica clásica de Occidente.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

PRODUCCIÓN ACADÉMICA Y MEDIÁTICA DE DIEGO LIZARAZO ARIAS

1988

- «La mirada del papel y la película» en *Vía Libre. Revista mensual sobre cultura.*

1989

- «Las palabras de la tierra» en *Vía Libre. Revista mensual sobre cultura.*
- «De lo literario y el recuerdo» en *Revista Artes. Educación, Investigación, Crítica.*

1992

- «Del señor al siervo, del siervo al señor» en *Rayuela. Revista de ensayo y literatura.*
- «De lo literario a lo real imaginado» en *Rayuela. Revista de ensayo y literatura.*

1993

- «Roman Ingarden: una aproximación a su teoría estética» en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política.*

1998

- *La reconstrucción del significado*, México-USA, Addison Wesley Longman.

1999

- *El proceso de percepción social de los medios de comunicación*, México, Preámbulo, CETE-SEP [Junto con H. G. Gadamer].

- *El proceso de percepción social de los medios de comunicación. El proceso del consumo cultural*, México, CETE-SEP [Junto con Gilberto Jiménez y Pierre Bourdieu].
- *El proceso de recepción social de los medios de comunicación. Recepción social de los mass media*, México, CETE-SEP [Junto con Pierre Bourdieu].

2000

- Maestría en Filosofía con mención honorífica y reconocimiento a la mejor tesis de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- «Aproximaciones a una semiología de la imagen», México, SEP-DGTV-CONACYT.
- «La lectura lúdica. Aproximación a las representaciones infantiles en torno a la televisión» en *EDUSAT. Red satelital de televisión educativa*.

2001

- «La imagen juego: mirar con Bortolotti» en *Revista Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*.
- «Exploración para una perspectiva pragmática de la significación de la imagen» en *Imagen. Revista de la Universidad Simón Bolívar*.
- «Uno en el otro: la mirada múltiple de Wasilewski» en *Revista Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*.
- *El espacio lúdico. Exploración de las representaciones infantiles en torno a la televisión*, México, CETE-SEP.
- «El hierro y la palabra», México, UNAM.

2002

- *Un rastro en la nieve*, México, SEP.
- «Imagen poética: Sendas de interpretación» en *Revista Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*.
- «Imagen sagrada: Sendas de interpretación» en *Revista Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*.
- «Trazos para una herramienta comunicativa» en *Revista Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*.
- «El poder simbólico de las imágenes». Capítulo 3/ secc. 3. México, UAM.

2003

- «La interpretación de la imagen. Conflictos en torno a las representaciones icónicas» en *Enquadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*.
- «Pragmática contractual de las imágenes», México, UAM.

2004

- *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM.
- *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI.
- Ingresó a la Universidad Autónoma Metropolitana como profesor investigador titular de tiempo completo (ganador por unanimidad en doble concursos de oposición para ingreso).
- Doctorado en Filosofía con mención honorífica y reconocimiento a la mejor tesis de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- Ingresó al Sistema Nacional de Investigadores con el reconocimiento SNI 2.
- «La imagen como hermeneusis del espacio» en *Anuario de Investigación 2004*, México, UAM-X.

2005

- «Premio Orlando Fals Borda 2005 por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura» del Instituto de Comunicación y Cultura ICONOS, Bogotá-Colombia.
- «Icónicas del poder. Conflictos en torno a las imágenes simbólicas» en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*.

2006

- *El espacio lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*, México, SEP.
- «Panofsky en clave hermenéutica: vínculos móviles en la interpretación de las imágenes» en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Massmedia y política». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Cibercultura». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT.

- Idea original y dirección del Teleseminario «Globalización comunicativa y cultura». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Los niños y los medios». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original, dirección y conducción de la teleserie «Interpretaciones icónicas». Transmitido por Televisión Educativa y Canal 22.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Massmedia y política». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Cultura y comunicación». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original y dirección del Teleseminario «Cultura y sociedad cibernética». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original y dirección de la teleserie «Lenguaje, cultura y subjetividad». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.
- Idea original y dirección de la teleserie «Poética de la cultura». Dirección General de Televisión Educativa. SEP, México. Transmitido por EDUSAT, Canal 22 y Aprende TV.

2007

- *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI [Junto con Bolívar Echeverría y Pablo Lazo].
- *Interpretaciones icónicas*, México, Siglo XXI [Junto con Eduardo Andión y Margarita Zires].
- «Premio 2007 a las Áreas de Investigación Educación y Comunicación Alternativa» de la UAM.
- *La sociedad eléctrica. Preguntas por la educación en el mundo cibernético*, México, SEP.
- *La dislocación del sentido*, México, SEP.

- *Icónicas mediáticas. La imagen en televisión, cine y prensa*, México, Siglo XXI [Junto con Mauricio Andi3n Gamboa y Vicente Castellanos Cerda].
- *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, México, Siglo XXI [Junto con Carlos Pereda Failache, Mauricio Beuchot y Raymundo Mier Garza].

2008

- «Premio a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades», UAM.
- «Vorágines de lo virtual», México, UAM.
- «El dolor de la luz. Una ética de la realidad» en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI.
- Idea original, dirección y conducción de la teleserie «Arte y Comunicación Educativa». Transmitido por Televisión Educativa y Canal 22.
- Idea original, dirección y conducción de la teleserie «Sociedad de la Información y del Conocimiento». Transmitido por Televisión Educativa y Canal 22.

2009

- «Premio Internacional de Filosofía Estética».

2010

- «¿México digital? Incertidumbres sobre la nación en tiempos de internet», en Javier Esteinou (coord.), *La comunicación social y la reconstrucción de la nación mexicana*, México, UAM-X.
- «¿Una pedagogía fantástica? El replanteamiento lúdico de las TIC en la escuela» en Mauricio Andi3n Gamboa, Elsie Mc Phail Fanger y Patricia Ortega Ramírez, *Comunicación y Educación. Enfoques desde la alternatividad*, México, Porrúa-UAM.
- «Imagen, ícono, ilusión» en Juan Fló, *Imagen, ícono, ilusión: investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. Prólogo. México, Siglo XXI.

2011

- *La ansiedad cibernética. Docentes y TIC*, México, UAM [Junto con Yois Paniagua].
- «Prefacio», en Araceli Soni Soto, *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica*, México, CLACSO-UAM.

- «La ‘brecha digital’ en tela de juicio», en Elsie Mc Phil Fanger, *Ciencia de la imagen*, 1/5 sección, México, UAM.
- *Representaciones y significados de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en la escuela primaria y secundaria*, México, SEP.

2012

- «Futuro, telecomunicaciones y la verdad juvenil. Segunda y última parte» en *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*.
- «Estética y violencia en la politización del arte de Walter Benjamin» en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*.

2013

- *Georges Bataille: Los límites de la mirada en la historia del ojo / Roland Barthes: Tiempo y fotografía en la cámara lúcida*, México, UAM [Junto con Alberto Sánchez].
- *Símbolos digitales. Representaciones de las TIC en la comunidad escolar*, México, Siglo XXI [Junto con Mauricio Andión].
- «La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento» en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*.
- *Benjamín y las encrucijadas de la violencia*. México, UAM [Junto con José Alberto Sánchez Martínez].
- *La ansiedad cibernética: docentes y TIC en la escuela secundaria*. México, UAM [Junto con Yois Paniagua].

2014

- *Sentidos visuales. Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia*, México, Universidad Autónoma de Querétaro.
- «No estacionarse», prefacio. María Josefa Erreguerena Albaitero, México.
- «Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la cámara lúcida» en número especial de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, México, UAM.
- «Introducción a sentidos visuales» en Diego Lizarazo (coord.), *Sentidos visuales. Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias.

- «Límites de la visibilidad en la poética de la fotografía ciega» en Evgen Bavčar, *El fotógrafo ciego*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Diecisiete.
- «Sentido de realidad en la imagen» en Diego Lizarazo (coord.), *Sentidos visuales. Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias.

2015

- «PhotoBox 2015». MyL Arte Contemporáneo, México.
- «Memoria y mirada. El sentido del tiempo en *Ararat* de Atom Egoyan» en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*.
- «La escritura de Kafka como metástasis contra-moderna / Kafka's writing as a counter-modern metastasis» en *Bienal Internacional del Cartel en México*, México, Bienal Internacional del Cartel en México.

2016

- «Poética de lo invisible» en *Reflexiones Marginales*, México.
Disponible en [<http://reflexionesmarginales.com/3.0/poetica-de-lo-invisible/>].

2017

- *Al límite. Estética y ética de la violencia*, México, Editorial Fontamara [Junto con Alberto Sánchez y Antonio Sustaita].
- «Ferdinand de Saussure. Saussure y el lenguaje estructural» en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa.
- «Gianni Vattimo. Nihilismo débil» en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa.
- «Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein y la crítica radical del lenguaje» en Ambra Polidori y Raymundo Mier (eds.), *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, vol. 1, Ciudad de México, UAM-Unidad Xochimilco / Gedisa.

- «Yael Martínez: Fotografiar la ausencia». MyL Arte Contemporáneo, México. Disponible en [https://docs.wixstatic.com/ugd/9e543b_b2f6e20f48cd46c4b-d4325f8c904e1a7.pdf].
- «Karina Juárez: Fotografía y re-fotografía». MyL Arte Contemporáneo, México.
- «El otro nos mira. Musuk Nolte». MyL Arte Contemporáneo, México. Disponible en [https://docs.wixstatic.com/ugd/9e543b_782cc788c0c445ae-9329f6e0f373bead.pdf].
- «Una mirada que interpela el cuerpo: la mirada corpórea de Francis Bacon», en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* Disponible en [<http://version.xoc.uam.mx/>].
- «Continuidad de la memoria y acción social total en los sismos de México» en *Casa del Tiempo*, vol. IV, núm. 47-48.
- «El eterno retorno de la violencia en el arte» en José Alberto Sánchez Martínez, Antonio Sustaita y Diego Lizarazo. *Al límite. Estética y ética de la violencia*, México, Fontamara.
- Idea original y dirección de la serie de televisión del Canal 22 «Interferencias. Irrupciones al sentido común» sobre la teoría crítica contemporánea. Serie ganadora del Primer lugar en la Categoría de Microprogramas en los Premios Televisión de América Latina. 13 programas: «Jacques Lacan: el lenguaje nos habla»; «Theodor Adorno: el arte lucha contra el olvido»; María Zambrano: el diálogo poético con la filosofía»; «Orlando Fals Borda: la verdad sentipensante»; «Bolívar Echeverría: la imposición de la blanquitud»; «Boaventura de Souza Santos: saberes del sur»; «Mikhail Bakhtin: la risa del carnaval»; «Boris Groys: el mundo se vuelve imagen»; «Judith Butler: la persistencia del cuerpo»; «Jacques Derrida: la huella»; «Hanna Arendt: la trivialidad del mal»; «Eduardo Viveiros de Castro: Un punto de vista»; «Paulo Freire: Pedagogía del diálogo». Disponible en [<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIxPgFZR8-Dd5c-YHPRCCTI9fcNWnU-dU>].

2018

- «Hermenéutica de la producción simbólica», en *Hermenéutica de la producción simbólica*. Prefacio. México, UAM [Junto con Mauricio Andión].

- *Sentidos y sujetos en la sociedad mexicana. Lenguaje, educación y cultura*, Ciudad de México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/UAM-Unidad Xochimilco/Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (ICONOS) [Junto con Rafael Mauleón, Flor de Liz Pérez y José Alberto Sánchez].
- *Kafka: las escenas de lo humano*, México, Siglo XXI [Junto con Alberto Sánchez].
- «Los signos oscuros de Kafka», en Diego Lizarazo y J. A. Sánchez Martínez (eds.), *Kafka: las escenas de lo humano*, México, Siglo XXI.
- «Icónicas combativas: la gráfica política del 68» en Verónica Arroyo Pedroza y Jorge Ortiz Leroux (coord.), *Revolución Visual. Análisis de la gráfica y acción pública de los movimientos sociales en México*, México, UAM-A.
- «Memoria y acción social ante los sismos en México» en *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*, México.
Disponible en [<http://www.revistazocalo.com.mx/comunicacion/3842-memoria-y-acci%C3%B3n-social-ante-los-sismos-en-m%C3%A9xico-1.html>].
- «El poder de la interpretación» en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*.
- «La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica» en Jacob Bañuelos Capistran y Vicente Castellanos Cerda (coord.), *Lo fotográfico: entre analógico y digital*, de Signis 28, Federación Latinoamericana de Semiótica, School of Arts and Humanities, The University of Stirling (UK); Laboratoire CERMA-Mondes Américaines EHESS (Francia), Asociación Argentina de semiótica; Asociación Española de Semiótica; Asociación Colombiana de Estudios Semióticos; Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE, México); Asociación Venezolana de Semiótica; Center for PostConflict, Reconstruction and Reconciliation Studies The Nottingham University (UK).
- «La sociedad atroz. Violencia y pacto social» en Diego Lizarazo Arias, José Alberto Sánchez Martínez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, México, UAM-X / Gedisa.
- «El germen del lenguaje. La discusión socrática sobre convención o physei en la lengua y su recepción en Aristóteles y los estoicos» en Diego Lizarazo, José Rafael Mauleón, Flor de Liz Pérez y José Alberto Sánchez (coords.), *Sentidos y sujetos en la sociedad mexicana. Lenguaje, educación y cultura*,

Ciudad de México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/UAM-Unidad Xochimilco/Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (ICONOS).

- «Señales de una epistemología de la luz» en Diego Lizarazo Arias y Mauricio Andión (coords.), *Hermenéutica de la producción simbólica*, México, UAM-X.
- Ganador de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas (MUNIC), UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía 2018, con «Jacques Lacan: El lenguaje nos habla» de la serie «Interferencias. Irrupciones al sentido común».
- Idea original y dirección de la serie de Televisión del Canal 14 «Pensar el Arte». Serie finalista en los siguientes festivales: Premios Televisión de América Latina 2019; Chicago Amarcord Arthouse Television (Chicago); Festival Iberoamericano de Cortometrajes (España); Fiorenzo Serra Film Festival (Italia); Premis Miquel Fàbreques (Barcelona); Festival Internacional de Cine "Autumn in Voronet" (Rumania); 41 Festival Internacional de Cine Independiente de Elche (España); Certamen Internacional de Cortometrajes Roberto Di Chiara (Buenos Aires), donde resultó ganadora del tercer lugar.

2019

- *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Gedisa-UAM [Junto con: Alberto Sánchez y Antonio Sustaita].
- «La fotografía, la casa y la hiena» en Alejandra Osorio (coord.), *Las casas son como los cuerpos*, México, UAM.

2020

- «Humanismo autoritario y depredación de la tierra» en *Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. Disponible en [<https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/humanismo-autoritario-y-depredacion-de-la-tierra/>].
- *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato [Junto con Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro], México.

2021

- «El análisis del cine como fuerza del texto y de la fruición filmicas» en *Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. Disponible en [<https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/el-analisis-del-cine-como-fuerza-del-texto-y-de-la-fruicion-filmicas/>].
- «Delirios postfotográficos: apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso de la postfotografía» en *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, México, Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato [Junto con Liuva Sustaita Valerio, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro], México.
- *Cuerpos inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas*, México, Siglo XXI, Universidad Autónoma de Querétaro / UAM [Junto con Fabián Giménez Gatto].
- *Horizontes digitales. Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración socio-digital contemporánea*, México, Gedisa / UAM [Junto con Mauricio Andión y Eduardo Andión].
- Ganador del Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía con «La fotografía y el otro». Concurso convocado por la Secretaría de Cultura (México) y el Centro de la Imagen.
- «Interpretación y sentido de la tierra en la poiesis estética» en Diana E. Barcelata Eguiarte, Gabriela M. Gay Hernández, Roberto A. Padilla Sobrado (coord.), *Procesos Creativos: diseño, arte y tecnología*. México, UAM-X.
- «Antropotecnia e indolencia del mundo. Una hipotética correspondencia entre Heidegger y Sloterdijk» en Diego Lizarazo Arias, Mauricio Andión Gamboa, Eduardo Andión-Gamboa (coords.), *Horizontes digitales. Rupturas e interrogaciones en la reconfiguración sociodigital contemporánea*, México, UAM-X, Gedisa.
- «Belleza capturada. Gramáticas del cuerpo y figuraciones de sí» en Diego Lizarazo Arias, Fabian Giménez Gatto (coords.), *Cuerpos inciertos. Potencias y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas*, México, Siglo XXI-UAM.

2022

- «El cuerpo extrañado en tiempos de pandemia» en José A. Sánchez y Antonio Sustaita (coords.), *La suspensión del presente. Miradas de la pandemia desde las humanidades*, México, Akal.

- *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*, México, Centro de la Imagen, Secretaría de Cultura.

2023

- «Prólogo» en Aileen Azucena Salazar Jasso, Adolfo Rogelio Cogco Calderón y Guadalupe Isabel Ceballos Álvarez, *Miradas multidisciplinarias de la violencia y la vulnerabilidad social*, México, Universidad Autónoma de Tamaulipas.

El principal objetivo del libro *La imagen y el tiempo* es acercar a una amplia comunidad de lectores, académicos, profesores, investigadores, estudiantes y público interesado al entendimiento de la condición humana y al papel de la imagen en nuestro tiempo. La intención es introducir a los lectores al pensamiento y obra del maestro Diego Lizarazo, particularmente a su exploración del tiempo y a la interpretación que hace de la imagen en el contexto de la sociedad y de la cultura contemporánea.

Para ello, se propone un acercamiento pluridimensional a su obra, desde las múltiples miradas de una serie de académicos e intelectuales, colegas, compañeros de distintas universidades interesados en el trabajo del maestro, incluyendo una mirada autocrítica del autor sobre su trayectoria académica y profesional, a través de distintas entrevistas sobre su vida, obra y diversos tópicos relacionados con su trabajo académico y creación mediática. Incluye, también, un conjunto de reseñas sobre algunas de las obras más recientes y representativas del autor y un anexo con las referencias a la obra completa creada hasta la fecha.

En este sentido, el libro constituye un acercamiento rizomático y multidimensional al pensamiento y a la persona de Diego Lizarazo. Es una obra que no tiene un principio o un final, pues es decisión del lector de qué forma aproximarse al texto que por su estructura es posible abordar de distintas maneras.

