



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES
PLÁSTICAS**

CINDY SHERMAN, UN DOBLE

**TESIS QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:
ABRAHAM ANTONIO MENDOZA CORONA**

**DIRECTOR DE LA TESIS:
LICENCIADO VÍCTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA
MÉXICO, D.F. 2011**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CINDY SHERMAN, UN DOBLE

Introducción	04
I Imagen-movimiento	
1.1 La inercia y lo inerte	07
1.2 Presencia-ausencia	19
1.3 Memoria y deseo	31
II Mimesis y mimetismo	
2.1 La mimesis	41
2.2 El mimetismo	55
III Lectura de la imagen	
3.1 La imagen fotográfica	69
3.2 La imagen-movimiento: el cine	72
3.3 El doble	76
Conclusiones	86
Bibliografía	91

Introducción

Cindy Sherman, un doble, nos remite a una visión que destaca las cualidades intrínsecas del medio fotográfico: la ausencia, “presencia de la ausencia”, o aquello que ya fue en otro tiempo pero que se hace constantemente presente en el aquí y ahora, contraviniendo el orden tácito del tiempo como una huella que hace presente al pasado.

La obra de Cindy Sherman hace alusión, se apoya sobre un medio de ausencias, la fotografía, que además se convierte en un fotograma fílmico. Refiriendo a este medio, el cine, se promueve aún más la ausencia, ya que el filme es una puesta en escena de lo no presente. Mientras se reproduce la cinta los actores “aparecen”, después, al terminar la proyección “desaparecen”, un medio de ausencias reafirmando cuando a quien vemos en la imagen es un ser invisible dentro de la trama, como lo es el doble.

El siguiente trabajo expone relatos que consideran como punto de fuga los elementos propios del medio cinematográfico.

En el primer capítulo, en su primer punto, tomando como pretexto el principio que permite observar la proyección, la imagen-movimiento, introducimos dos conceptos que hacen que el intérprete de la imagen se presente como ausencia, en la inercia y en lo inerte.

A partir de este vaivén se alude como ilustración la imagen de Bayard, *el ahogado*, dejando ver lo que ha sido como lo inerte y que sin embargo se hace presente en un tipo de inercia, dejándose llevar por otro, aquello que ya fue.

En el segundo punto se deja ver cómo la fotografía es una puesta en escena de la ausencia, ya sea por sus cualidades matéricas, ya sea por sus implicaciones sígnicas, la fotografía es una huella que se genera por la distancia, una huella de lo que ya no está, lo que produce un ferviente deseo sobre aquel no presente, visible sólo como una imagen. Como referencia partimos del relato de Plinio

acerca del origen de la representación: el de la doncella corintia, Dibutades, quien promueve el delirio de la presencia-ausencia, netamente fotográfico.

En el tercer punto de este mismo capítulo se empalman el relato acerca de Dibutades y el de la triada propuesta por Platón acerca de cómo se da la buena representación: *el padre* como la idea, *el pretendiente* quien busca ser la imagen, y *la novia* como la diferencia, quien determinará en base a la idea quién es el pretendiente más adecuado. A partir de este relato vemos como se desencadena la precipitación del canon de la representación propuesto en principio por Platón por medio de estas tres figuras, y como esto se logra en, y por la fotografía.

En el segundo capítulo se hace alusión por igual a la ausencia, pero ahora referida no sólo a la imagen, sino en el acto, en el momento de actuar. En el primer punto de éste capítulo aludimos también a la novia, la diferencia; que afirmada difiere de lo original, lo que sienta la base para poder completar otro relato, ahora en el punto dos, donde *la novia* quien difiere del platonismo se presenta en la obra de Marcel Duchamp en *el gran vidrio*.

Estos puntos desembocan finalmente en el capítulo tres donde se resaltan los puntos que constituyen propiamente la puesta en escena de lo cinematográfico: el fotograma fijo, la imagen-movimiento y la imagen de la ausencia reafirmada, en este caso Cindy Sherman vista como un doble, quien nos muestra imágenes extraídas del olvido.

Así, *Cindy Sherman, un doble*, nos deja ver a la “misma” Cindy Sherman no siendo ella en los autorretratos que la presentan como estereotipo; pero además, nos deja ver la ausencia de la que se pensaba que era su gran actuación, y todo por lo fotográfico.

I

IMAGEN-MOVIMIENTO

1.1 La inercia y lo inerte

“Sociedades humanas se han valido de dos tipos de fuentes para comunicar. En primer lugar hemos y seguimos utilizando nuestro cuerpo. Los movimientos y algunas partes de nuestro cuerpo pueden ligarse a mensajes y significados, y si bien, algunos son simples, otros no lo son. En segundo lugar hemos utilizado y seguimos utilizando objetos y fuerzas materiales no humanas, que adaptamos y moldeamos con el fin de comunicarnos. Esto va desde usos muy sencillos, una marca en un árbol, una piedra colocada en un lugar particular, pasando por sistemas de complejidad creciente de forma, línea y color, hasta la enorme complejidad de sistemas que podemos diferenciar y especializar como las artes visuales y el diseño.”¹

Partir de esta cita a manera de epígrafe permitirá que podamos destacar las implicaciones que tiene el movimiento sobre el cuerpo.

El cuerpo significado por los distintos tipos y grados de movimientos es una constante que llega desde tiempos en los que la disposición y articulación de nuestros miembros eran la única fuente para comunicar. El hombre, en vías a desarrollar un lenguaje legible a partir de este medio innato –su cuerpo-, dispuso de dos primeros movimientos desarrollados en base a su necesidad y grado de cognición.

En primer lugar podemos referir al gesto como la fase inaugural de movimientos, voluntarios e involuntarios, que introducen la posibilidad de ser significativos en sí mismos. El motor que les lleva a ser visibles surge de las afecciones y emociones, hasta las necesidades básicas. Cada una de estas incidencias observada y compartida por el común, en comunidad, llegará a establecerse como una pauta

¹ Raymond Williams, *Historia de la comunicación*, Barcelona, Bosch, 1992, p. 36.

primitiva para la comunicación, aquella que emana, por así decirlo, desde el cuerpo.

Esta comunicación –del interior al exterior-, no presenta todavía la premeditación del mensaje, de ahí que se le considere al gesto hasta nuestros días con la carga implícita de lo espontáneo.

Sin embargo, al observar la invariable reiteración entre una incidencia y su conducta, el carácter espontáneo que le investía cede, y sobre él se instaura un código. Sobre éste, se tiene la posibilidad de introducir los primeros significados base. Tras esta incorporación, el hombre se vale del movimiento, de la articulación de sus miembros en un lenguaje corporal. Ahora, por medio del cuerpo puede recrear condiciones de todos conocidas, además, puede referirse tanto a hechos lejanos como pasados, -no presentes-.

A medida que el exterior, la toma de referencias, ocupa el interior del cuerpo, el siguiente movimiento se deja ver como mímica.

La mímica es aquello que permite que la incidencia del movimiento sobre el cuerpo “borre” paulatinamente los márgenes y contornos del ser. El carácter como individuo cede conforme su proceso avanza. La división se muestra en el ser al “ser otro”.

La mímica por tanto, valiéndose del movimiento nos presenta al cuerpo como ausencia de sí, como era entendido desde su primer noción: “Cuerpo significaba originalmente en griego “cadáver”. Posteriormente el campo semántico de término incluyó también los objetos inanimados que tienen en común con el cuerpo dos propiedades: *la perceptibilidad* (la visibilidad) por un lado, y *el estar recluido en límites determinados* más o menos rígidos por el otro”²

Del movimiento se desprenden dos condiciones entre si extremo opuestas que aplicadas sobre el cuerpo revelan el sentido de la ausencia:

² Giovanni Reale, *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, Herder, 2003, p. 171.

Inercia: Todo cuerpo animado no presenta el mismo aspecto debido al cambio que presenta en su disposición dentro del tiempo; así se da la sucesión que implica el desarrollo del movimiento. Sucesión implica diferir respecto de su precedente. En la dinámica de la mímica, el primer estado del cuerpo deja de ser, se encuentra movido por otro, por lo que ha sido, por lo lejano, por lo pasado, incluso el cadáver. Así, se da la sucesión. Aquí lo pasado se instaure en el presente, contraviniendo el orden en el tiempo. La mímica introduce al cuerpo en un estado de inercia, movido por otro, no existe para él un límite determinado.

Inerte: En este estado, el cuerpo deja de ser definitivamente respecto de lo animado. Es perceptible el límite determinado, pero en cuanto a su duración. Así, él ha sido, presenta la ausencia, como el cadáver.

Cese y movimiento influyen en el modo en que apreciamos al cuerpo:

“Forma es palabra latina. Los términos *eîdos* y *morphé* recogen buena parte de los matices contenidos en forma (de *eîdo*, ver, mirar, hacerse visible). En este sentido *eîdos* se distingue de *schêma*, que alude solamente a la figura pudiendo ser otro de lo que parece. Por ejemplo un cadáver parece un hombre pero no lo es. Sólo el hombre, en cambio tiene *eîdos* del hombre, (...) *morphé* es la transcripción de *eîdos* a la materia.”³

Cese y movimiento, lo inerte y la inercia hacen aparecer al cuerpo bajo ese estado como ausencia. El cuerpo se presenta “pudiendo ser otro de lo que parece”, distinto a lo que debería cumplirse en él, figura distinto a su función, interrumpiéndola, o bien, introduciendo la diferencia en sí, *schêma*.

En contraparte, la forma es aquel estado en el que el cuerpo bajo su disposición se encuentra óptimo para realizar su función, cumplir con un fin, es un reflejo visible de lo “completo”, de ahí la acepción “cuerpo en forma”.

³ Jesús de Garay, *Los sentidos de la forma en Aristóteles*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987, p. 30.

Ya sea por *eîdos* o dejándose llevar por el *schêma*, el interés del hombre ha sido desde la antigüedad poder leer al cuerpo: “Algo observado (exterior) está por algo que es (hipotéticamente) observado por los sujetos observados (interior). O bien, algo dentro del sistema de observación está por algo dentro del sistema observado.”⁴

Eîdos: ver, mirar, hacerse visible dentro del sistema de observación como la transcripción de la forma dentro del sistema observado: el cuerpo. Éste se distingue del *schêma*, donde el límite determinado del cuerpo es llevado más allá (donde la forma se interrumpe interviene la figura), signos de incertidumbre, difíciles de leer, pudiendo ser otro de lo que parecen. “El punto de vista de Peirce. Para él, un síntoma es un tipo de signo. En un pasaje muy interesante del diccionario *lemma* “representar” define: estar por, es decir, estar en relación tal con otros que para ciertos propósitos es tratado por una mente, como si fuera otra. Así, portavoz, diputado, abogado, agente, vicario, diagrama, síntoma, opuesto, descripción, concepto, premisa, testimonio. Todos representan algo más, para aquellas mentes que lo consideran de esa manera.”⁵

Al leer al cuerpo podríamos dividirlo básicamente entre dos aspectos: la forma y la figura. La forma como el estado sostenido, la figura lo discontinuo. Así, esta última abarca más que sólo lo inerte del cadáver, en el fondo su esencia es la diferencia. El cuerpo que deja de estar en forma, que arroja síntomas, puede ser otro de lo que parece, representa algo más al introducir en sí la diferencia: “Es peculiaridad de los síntomas que sus denotados sean generalmente diferentes del emisor.”⁶

Así, el denotado, la emergencia, el síntoma, difiere respecto al cuerpo emisor, o el cuerpo emisor en estado de extrañeza difiere respecto a la forma, -la forma le es extraña-.

⁴ Thomas Sebeok, *Signos, una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 62.

⁵ Thomas Sebeok, *op. cit.*, p. 61.

⁶ Thomas Sebeok, *idem*.

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a la presencia, lo otro a la ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir.

-Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en la cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella-

Así pues, fingir o disimular dejan intacto el principio de realidad; hay una diferencia clara sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”. El que simula ¿Está o no enfermo contando que ostenta “verdaderos síntomas”? Objetivamente no se puede tratar ni como enfermo ni como no enfermo. La psicología y la medicina se detiene ahí, frente a una enfermedad inencontrable en lo sucesivo.”⁷

El cuerpo extrañado gira en torno al síntoma. Para él, el disimularlo marcará la pauta, la de su anhelo, ya que extraña aquel estatus, el del cuerpo en forma. Por ello finge no tener aquello que tiene, esperando así, adelantar su pronto retorno. La presencia a la que nos remite está velada, y es que en ella se conserva distinto, ya que se muestra *pudiendo ser otro de lo que parece*, como mera figura. Para el que disimula es esencial conservar la diferencia como domesticada, sin embargo, esta permanece gruñendo desde el fondo.

La diferencia para el que simula la extrañeza se apega a un principio de inercia: si se piensa en términos de fuerzas actuantes (como aquello capaz de hacer cambiar la forma), un objeto (el cuerpo) sometido, vehiculizado dentro de una trayectoria (el deseo de la forma) que se interrumpe (lo discontinuo), hace aparecer al objeto como lanzado hacia delante (el síntoma, la emergencia), aunque, en realidad, sobre él no se ha ejercido ninguna fuerza, simplemente conserva su movimiento (*con verdaderos síntomas*) en completo estado de

⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1987, p. 12.

inercia. El que simula así, presenta un movimiento falso con principios de realidad, presencia de la ausencia, inencontrable, distinto respecto al lugar común.

“Los síntomas podrán ser leídos como comunicados recónditos sobre el mundo interior del individuo. Una interpretación que a veces adquiere ese estado de metáfora oculta.”⁸

“La palabra “metáfora” es metafórica: *metefereim* significa “llevar más allá, a otra parte, trasladar”, también lo es el término “tropo”, que designa el género de la especie metafórica “dirección”, o “giro” (de *trépezai*: volverse, cambiar de dirección). En ambos casos se alude al espacio y al movimiento, al desplazamiento y a la orientación –con la determinación implícita de una meta o preferencia-.”⁹

Metáfora oculta que emerge en el síntoma, que lleva al límite determinado más allá, cambiando al cuerpo de plano –tropo-, modificando sensiblemente su meta, su preferencia, la forma.

Como *trépezai* es el tropiezo respecto al sentido deseado, se presenta como el elemento de caída respecto de la forma, discontinuo.

Y es que, no solo las líneas del cuerpo, a veces entre lapsus –discontinuas- por las que se le lee schématizan, también lo están las producidas por otras fuentes, objetos y fuerzas materiales no humanas que adaptamos y moldeamos a fin de comunicar, “la magia del documento, que es la magia de la escritura, la escritura que aplanas y cancela cualquier superficie al transformarla en soporte de la palabra escrita.”¹⁰

⁸ Thomas Sebeok, *op. cit.*, p. 60.

⁹ Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 297.

¹⁰ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 214.

La escritura al no estar supeditada a la persistencia agotadora del movimiento para hacer acto de presencia, permite mostrar, hacer constantemente visible su presencia en una línea, dejando ver el rastro, lo que quedó del movimiento, aplanando en apariencia la tendencia discontinua del ser para devolverlo al límite determinado.

Sin embargo, este límite tomado desde la periferia, como línea del *schêma*, como figura, hace tropezar, cambiar del plano literal al figurado:

“Lenguaje escrito para los egipcios significaba literalmente “lenguaje de los dioses”. En un episodio de la antigua mitología, el dios Toth, abogado de la sabiduría y patrón de los escribas, defendía ante Amón, el dios rey, su invención de la escritura. Amón lamentaba del invento de Toth con las siguientes palabras: “Tu hallazgo fomentará la desidia en el ánimo de los que estudian, porque no se servirán de su memoria, sino que se confiarán por entero a la apariencia externa de los escritos y se olvidarán de sí mismos, lo que tú has descubierto no es ayuda para la memoria, sino para la memorización, y lo que das a tus discípulos no es la verdad, sino su reflejo. Oirán muchas cosas y no habrán aprendido nada, serán omniscientes y en general, lo ignorarán todo, su compañía será tediosa, porque tendrán apariencia de hombres sabios sin serlo realmente.”¹¹

La escritura como figura invita al equivoco, confiando por entero la verdad a su apariencia externa. Su “verdad” así, es ser solo *schêma*, línea discontinua, entre lapsus, donde el cuerpo (el hombre) se olvida de sí, no siendo ya, su apariencia externa, el sabio exterior, se muestra pudiendo ser otro de lo que parece.

Por esa apariencia externa, la escritura como *schêma* figura como foto-grafía:

“¿Por qué llamamos “fotografía” a la fotografía? Pues porque William Henry Fox Talbot no sabía griego. O, al parecer no sabía lo suficiente. Por lo menos es lo que aventura Vilem Flusser de aquel notable científico británico que acuñó el nombre del nuevo procedimiento. El prefijo foto deriva de fos, que significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear “faos”. Con ello nos hubiésemos acercado a

¹¹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 55.

faiein o *fainein*, términos que deberían traducirse como “aparecer” y no como “brillar”, y que han originado palabras como fantasmas, fantasía o fenómenos. Esta lexicografía por extensión se relacionaría con espectros, ilusiones y apariciones. “Fotografía”, pues significa literalmente “escritura aparente” lo cual nos lleva por extensión a una escritura de las apariencias.”¹²

Escritura de las apariencias que aleja la luz sobre los hechos formales. Proceso donde es necesario desaparecer el brillo (y así tropezar, elemento de caída respecto a la forma) para revelar la ausencia: *faos*, aparición, apariencia, figura. Esta escritura al prescindir también de la persistencia agotadora en el movimiento para hacerse constantemente presente, se muestra perceptible, pero en una inmovilidad visiblemente perversa:

“La inmovilidad en la foto es el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente, atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente a causa del señuelo que nos hace atribuirlo a lo real (...) pero deportando ese real hacia el pasado (este ha sido), la foto sugiere que éste está ya muerto.”¹³

En apariencia por *faos*, el cuerpo escrito por él aparece cercano a la forma, pero no lo es, confiados por entero a la apariencia externa de los escritos no percibimos la realidad, sólo su reflejo. La inmovilidad constante deporta al cuerpo hacia su primer noción, el cadáver, inerte, no siendo ya, respecto al cuerpo animado. “La fotografía como el recuerdo es el cadáver de una experiencia, una fotografía por tanto como muerte, como rastro de aquello que pasa a la historia.”¹⁴

La fotografía por su naturaleza permite cuestionar la idea de *eîdos* en el hombre como forma con persistencia. De ello a manera de ilustración la imagen de Hippolyte Bayard, *Le Noyé* (el ahogado) expone con atino el vaivén que priva entre la inercia y lo inerte de la fotografía.

¹² Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 165.

¹³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1990, p. 136.

¹⁴ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 40.

Bayard inventor independiente del método que lograra la fotografía, como consta en sus memorias, hacia el año de 1839 (año en que Daguerre anunciara y fuera reconocido como el legítimo inventor de la fotografía) intenta con vanos esfuerzos que se le llegue a validar y valorar como la primer persona, aún antes que Daguerre o Talbot, capaz de lograr aprehender la primer imagen fotográfica. El resultado de sus pruebas y alegatos ante el ministerio del interior en Francia, sólo le reditúa la cantidad de seiscientos francos, el reconocimiento, honores y premios ya habían sido entregados, desde luego a Daguerre. Tras este revire hacia su personalidad como inventor, Bayard resuelve sintetizar en una imagen, diríamos un concepto, la inminencia de la fotografía hasta hoy:

“En Octubre de 1840 Bayard produjo tres variaciones de la misma composición, todas ellas conocidas hoy en día como *Le Noyé* (el ahogado). La sistemática repetición de la imagen, con sólo pequeñas variaciones entre cada versión sugiere un diseño totalmente deliberado y meticuloso. En cada imagen vemos el mismo cuerpo de un hombre desnudo, desgarbadamente reclinado sobre un banco, con la espalda apoyada contra una pared, de modo que cabeza y pecho aparecen vueltos casi por completo hacia nosotros. Tiene los ojos cerrados, los brazos cruzados, y la parte inferior envuelta en una tela.”¹⁵

Entregado a la apariencia externa de los escritos, el cuerpo de este hombre aparece lejano respecto a su estado óptimo, en forma. Ha cedido desgarbadamente a la figura.

La intención de Bayard al entregarse por completo a la escritura (ya que decide dejar al reverso de cada imagen –de su puño y letra- la “explicación” y circunstancias que atestiguan el cese) es dejar constancia de la foto-grafía como escritura de las apariencias, enfatizar el mal congénito que la acompaña desde que vio la luz:

¹⁵ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 163.

“Este cadáver que ven ustedes, es el señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La academia, el rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre declaró que nada podía hacer por el señor Bayard, y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido, ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que ustedes pasen de largo, por temor a ofender su sentido del olfato, pues como pueden observar el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse.”¹⁶

Escritura, correspondencia desde el más allá, *metefereim*, con la que Bayard da cuenta de su cese. Así, la muerte asentada, llana, escrita, literal, cambia su sentido al figurado. Entregados por completo a la apariencia externa de los escritos, confiamos la verdad de este cuerpo a su primer noción, el cadáver, ya que ostenta verdaderos síntomas de su condición.

Bayard haciéndose un heraldo de la condena de Amón, confía en que sucumbiremos ante los maravillosos resultados de su invención. Él, entregado por completo a la escritura, ha sucumbido de antemano, dejándose impresionar queda vulnerablemente foto-sensible: “Bayard había permanecido probablemente al sol y las partes expuestas a él estarían un poco bronceadas. Insensible a la diferencia entre bronceada y descompuesta su procedimiento de positivado directo había impreso la piel enrojecida como negra.”¹⁷

¹⁶ Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p. 172.

¹⁷ Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p. 174.

Por la sintomatología del cuerpo Bayard nos muestra un movimiento falso con principios de realidad, en completo estado de inercia, presencia de lo inerte, simulando al cadáver, -presencia de la ausencia-. Así, la foto-grafía alude a la más pura representación de la ausencia.

“Asimismo, la imagen de Bayard, a través de su intercambio de texto y cadáver simulado, nos habla de una doble muerte teatral, de un movimiento de vaivén entre el éxito del descubrimiento (el tipo de placer supremo, que los franceses acertadamente denominan la *petite mort*) y la desolación y la ruina de lo no descubierto. Haciendo referencia simultáneamente a los tiempos pasado, presente, futuro, *el ahogado* presenta a Bayard a la vez como sujeto y objeto de fotografía, como alguien que actúa y a la vez es objeto de actuación, como uno mismo y el otro, presente y ausente, como algo muerto pero también vivo, como naturaleza y cultura (naturaleza y *nature morte*) –ambas cosas a la vez...-, y por esta misma razón nunca simplemente lo uno o lo otro.”¹⁸

¹⁸ Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p. 174.



Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, positivado directo, 1893.

1.2 Presencia-ausencia

“La ausencia es la condición propia de la representación del signo.”¹⁹

La comunicación, proceso por el cual el hombre puede referir, o representar “realidades” en su mayoría no presentes, se logra por medio de ausencias:

“El lenguaje humano se puede considerar la contribución adicional del sistema nervioso a la formación de imágenes mentales, análoga a la contribución de los sistemas sensorial y asociativo del cerebro. Esto supone una mente capaz de separar imagen y objeto, palabra y cosa, referencia y objeto referido, y no basta con ello, tiene que existir la posibilidad de referirse a algo que no está presente, inexistente.”²⁰

Tener la posibilidad de referirse a algo que no esté presente, ya sea lejano o ausente, o aquello inexistente, como la franca ausencia, es algo que se logra por medio de signos. Esta es la paradoja de la comunicación, la misma que nos permite cuestionar el principio de realidad: “La semiótica se ocupa de cualquier cosa que puede considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido la semiótica es, en principio <la disciplina que estudia lo que puede usarse para mentir>.”²¹

Así, una buena mentira es el principio satisfactorio de la representación, es investir a otro con la diferencia. “Peirce considera que todo proceso genuino de mediación implica signos, por ende, procesos mentales en grados diversos –la definición de Peirce para signo permite que definamos representar como reemplazar una cosa

¹⁹ Roalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 82.

²⁰ Raymond Williams, *Historia de la comunicación*, Barcelona, Bosch, 1992, p. 61.

²¹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 22.

por otra, es decir, *mantiene con ella una relación tal que para ciertos propósitos sean considerados por alguna otra mente como si fuera otra cosa. La cosa que posee características para colocarse en lugar de otra recibe el nombre de representamen, el efecto mental o pensamiento es su interpretante y la cosa que representa es su objeto.*²²

Representar como reemplazar una cosa por otra no da a entender la idea de entes intercambiables, por el contrario, es que no se permite ocupar en plenitud al objeto que representa, es sólo el efecto mental que produce, aquello que interpretamos, la mediación entre imagen y objeto, palabra y cosa, referencia y objeto referido, esto es investir la diferencia, decir que *este es aquel*, lo que otros bien podrían llamar “mentir”: “El representamen o signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos. Un signo o representamen es algo para alguien, se representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, aún más desarrollado (...) el signo esta en lugar de algo, de su objeto.”²³

En medio de la presencia no hay ausencia, esa es la función del signo para con el objeto que representa:

“Un signo es o bien, un icono, o un índice, o bien un símbolo. Un icono es un signo que poseería el carácter que lo vuelve significativo, aún cuando su objeto no tuviera existencia (...) un índice es un signo que perdería al instante el carácter de signo si su objeto fuera suprimido, pero que no perdería tal carácter si no hubiera interpretante (...) un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera interpretante.”²⁴

Según el orden establecido por Charles Sanders Peirce, en sus estudios y aportaciones a la semiótica moderna, existen tres instancias básicas por las que el signo se articula en referencia “directa” con su objeto.

²² Jesús Elizondo Martínez, *Signo en acción*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 42.

²³ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 22.

²⁴ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 59.

El icono es aquel signo que representa a su objeto aún cuando éste no tenga una existencia real, como en el caso de algún dibujo.

Peirce declaró en repetidas ocasiones, que la mejor manera de comunicar una idea recae en la articulación de un icono, ya que este la haría visible, como una imagen mental.

Un índice sería el signo de la manifestación pasada de su objeto, como una huella, por ello es que no se permite prescindir de su objeto, es presencia de la ausencia, aquello que quedó por intervención del objeto, el –ha estado ahí-, visible en el presente, registrado, su forma de ser, aún cuando no exista un interpretante que lo atestigüe con su presencia.

Finalmente podemos referir al símbolo como la parte activa entre interpretantes. El uso del lenguaje, las señalizaciones, la carga cultural con la que no referimos tanto a hombres como a objetos requiere de la articulación del símbolo. El símbolo es una convención entre interpretantes, por lo que al prescindir de ellos automáticamente se nulifica su acción.

En estas tres instancias podemos apreciar que es el signo el que se permite representar en algún aspecto a su objeto, mediando la ausencia con su presencia, así, cabe la posibilidad para poder referirnos a lo no presente e incluso lo inexistente.

Hacer presente a la ausencia por medio del cuerpo la habíamos denominado una función propia de la mímica. Hacer presente a la ausencia (d)escrita (cuerpo-cadáver) la habíamos denominado una función propia de la foto-grafía:

“El signo no ocupa el lugar del objeto en todos sus aspectos, sino con una idea que es el fundamento del representamen. Así, la imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual. Peirce: *ocupa el*

lugar de ese objeto no en todos sus aspectos, sino en referencia a una idea que he llamado veces el fundamento del representamen."²⁵

Decir que este es *aquel* es una experiencia propia del signo, ya que no se permite ocupar en su totalidad a aquel a quien hace referencia. En la fotografía el fundamento en quien se afirma es la manifestación de lo visual. El representamen quien posee las características para colocarse en lugar de su objeto sin ocuparlo plenamente ("un cadáver parece un hombre porque tiene figura de hombre, pero no lo es"), es sólo su manifestación visual:

"Un icono es un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad de él en tanto primero (...) así, cualquier cosa a la que es similar (...) un signo puede ser icónico, es decir, puede representar a su objeto predominantemente por su similitud, con prescindencia de su modo de ser."²⁶

Foto-grafía como icono es representación que schématiza, que alude a la figura, "pudiendo ser otro de lo que parece", puede representar a su objeto predominantemente por su similitud con prescindencia de su forma de ser, aludiendo sólo a la figura.

Así, la manifestación visual de la fotografía parece fundamentarse en una función predominantemente icónica debido a la manera en que podemos apreciar la referencia de su objeto.

Sin embargo al destacar las cualidades matéricas en las que se da este tipo de imágenes, Peirce resalta su principal tipo de naturaleza debido a su génesis: "Las fotografías, especialmente las instantáneas son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto,

²⁵ Jean Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 41.

²⁶ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 41.

entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física”²⁷

Conexión física, como el objeto que incide a fin de dar testimonio de su transcurrir. Objeto que al prescindir de él desmorona la cualidad sígnica del índice.

Traer aquí una definición básica de cómo se comporta el medio fotográfico en relación con esa conexión física nos permitirá apreciar con mayor claridad su naturaleza indicial: “La imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente, como el rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a una distancia de un espacio de tres dimensiones.”²⁸

El rastro fijado que llega a nosotros en un tiempo diferido nos muestra al objeto que afectó aquel soporte de cualidades sensibles en una huella, una imagen que como índice deja ver la ausencia, pero además, por su naturaleza indicial nos permite respecto a su objeto: atestiguar, singularizar y designar.

“Los índices pueden ser distinguidos por tres características: carecen de todo parecido significativo con su objeto, segundo se refieren a entes individuales, tercero que dirigen nuestra atención por compulsión ciega.”²⁹

1. La fotografía como índice, como huella, atestigua, y como tal carece de todo parecido significativo con su objeto:

“En primer lugar la huella, la marca, el depósito. En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de signos entre los cuales se encuentra también el humo (indicio del fuego), la sombra de una persona (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma de una enfermedad, la huella de un

²⁷ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 48.

²⁸ Phillipe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 55.

²⁹ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 61.

paso, etc. Todos estos signos tienen en común el hecho de ser “realmente afectados por su objeto”, “de mantener con él una relación de conexión física” (...) esta no puede remitir sino a la existencia del objeto del cual procede, es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver (...) pero esto no implica sin embargo que ella signifique.”³⁰

La fotografía como testimonio nos deja ver aquello que quedó de la incidencia de un objeto sobre su plano sensible. Como toda huella surge como el doble negativo del objeto, en cierta manera, límite determinado de aquello que fue.

En la fotografía el negativo como tal, carece del debido parecido con su objeto, es su realidad inversa, negativa, la que una vez mediada por lo simbólico, la carga cultural entre interpretantes, revelará una copia –lo más cercana a la realidad-.

2. Sólo como huella tiene la certeza de referirse a entes individuales, singulariza:

“A partir del momento en que se considera que el index, en este caso, la imagen fotográfica se define constitutivamente como una huella física del objeto real, que ha estado ahí en un momento determinado. Se hace evidente que esta marca indicial es en principio única: no remite sino a un solo referente, el “suyo”, el mismo que la ha causado. La huella (fotográfica) no puede ser en el fondo más que singular, tan singular como el referente mismo.”³¹

La huella nos remite a aquello que ocupó o incidió sobre algún lugar o superficie, forzando por su impronta a corresponder. Singulariza a cada uno según su disposición. En la foto el negativo se ve forzado a corresponder punto por punto ante ese espacio-tiempo que le hace único e irrepetible. El valor de la copia y su codificación para pasar por semejante a la realidad registrada se da como “metafoto”, representación desprendida de un “original”.

³⁰ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 48.

³¹ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 65.

3. La fotografía dirige nuestra atención por compulsión ciega, sólo designa:

“La huella indicial por naturaleza no sólo atestigua, sino más dinámicamente designa (...) ella muestra con el dedo –es también index- en este sentido. Incluso Peirce ha jugado repetidas veces con esa ambigüedad de la palabra tomada en sus acepciones semiótica y digital a la vez. *Llamo index al signo que significa su objeto sólo en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él, el index de la mano es el tipo de esta clase de signos (...)* se puede considerar que el index no es otra cosa que esta potencia indicativa como tal, pura fuerza designadora “vacía de todo contenido”. Peirce decía bien: *El index no afirma nada, dice sólo allí.*³²

Como aquí se señala, la fuerza indicativa de la fotografía permite que dirijamos nuestra atención al vacío, como en el cadáver, nos deja ver lo que quedó de él, - allí-, ciegos a sus circunstancias, como Barthes refiere “así es la foto, no sabe decir lo que da a ver”³³, es ausencia de contenido.

Para revelar aún más este sentido de ausencia, objeto e imagen conservan su distancia. Como la distancia que revela la naturaleza de toda huella:

“La imagen fotográfica es siempre asunto de distancia, es el resultado de distensión espacial. Bien lo saben los fotógrafos: su mirada siempre está en función de la distancia correcta.”³⁴

“En la fotografía si hay necesidad (ontológica) de una contigüidad referencial, no hay menos también (ontológicamente) necesidad de una distancia, de separación, de corte (...) obligatoriamente todo cliché sólo permite ver en su lugar una ausencia existencial. Lo que se mira en la película jamás está ahí.”³⁵

Así, desde la toma el referente es alejado, mantenido a una sana distancia, separado. Desde este instante, con algo de sensibilidad adivinamos que una vez

³² Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 14.

³³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1990, p. 153.

³⁴ Jean Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ Phillipe Dubois, *op. cit.*, pp. 84, 85.

como imagen nuestro impregnante no estará ahí, será su ausencia, apariencia que ocupará el vacío como aparición. “Como huella luminosa, la foto es presencia íntima de algo, de una persona, de un lugar, de un objeto. Al mismo tiempo da la idea más intensa del sólo-una-vez. Fecha despiadadamente a los seres vivos para nosotros. Fuera de duración (...) cada uno de ellos no es más que una fracción de instante y una sección de espacio que ya no podemos vivir ni revivir (...) se ve cuanto partido puede sacar el amor, el odio, la esperanza, la desolación y el duelo de la fotografía (...) funciona como relicario transformando la foto en reliquia, talismán o amuleto, o de todas maneras, en sudario o en tumba que no tiene necesidad de inscripción, pues el mismo es inscripción (...) *scriptum, gegramnemon*, esto fue escrito, inscrito. Así ha sido inscrito, queda inscrita. Él o ella fueron impregnantes desaparecidos de esto, *semma*, señal y sepultura.”³⁶

Como huella luminosa la foto permite contener en un -todavía- la emanación del impregnante, sólo en ella podemos afianzarnos, en ese rastro. Esto es lo que nos permite evocar, llenar un vacío con ese ser redimensionado, ahora íntimo como imagen, que del testimonio pasa al amuleto, al talismán que permite invocar la ausencia, su aparición. Vemos que como sudario, como tumba ésta se encuentra vacía de contenido, en su lugar se alza *faos* con la condena de Amón, toda ella es escritura, foto-grafía, figura, ausencia que provoca nostalgia, esta un ferviente deseo: “este misterio, esta fuerza que trabaja subterráneamente la fotografía, más allá, detrás de las apariencias y que es la misma que funda el deseo, es *la fuerza metonímica del punctum*, que reconstituye la presencia física del objeto, del ser único hasta en la imagen, presencia que afirma la ausencia, ausencia que afirma la presencia, distancia abolida y establecida a la vez, y que constituye el deseo mismo: el milagro.”³⁷

Fotosensibles por el deseo, “es deseo, aquello de lo que sabemos poco”³⁸, nos convertimos en amateurs al fotografiar, no sabemos exactamente lo que hacemos, lo que obtendremos, latentes por el deseo nos convertimos en amadores de la

³⁶ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 76.

³⁷ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ Paula Croci y Alejandra Vitale, *Los cuerpos dóciles*, Buenos Aires, La Marca, 2000, p. 102.

imagen. Así, todo fotógrafo(a) en su afán, en su deseo, representa el papel de un solícito amateur:

“Robert Ruseblum ha elaborado una breve pero útil historia de las representaciones del origen de la pintura en el arte europeo. Señala que la historia de la doncella corintia fue raramente ilustrada antes de los años setenta del siglo XVIII, pero gozó de una considerable popularidad desde entonces hasta el siglo XIX, para después volver a pasar de moda. Este periodo de popularidad coincidió con el desarrollo de tecnologías de retrato “automático” como la máquina de siluetas y el fisionotrazo (...) y también coincidió claramente con las primeras concepciones de la fotografía y con los primeros experimentos relacionados con ella.”³⁹

“Plinio consagró el libro 35 de su monumental “Historia Naturalis” a una historia de la pintura (...) inevitablemente se ve enfrentado con la cuestión del origen y su imposibilidad: *La cuestión de los orígenes de la pintura, se dice es oscura, se diría literalmente en la sombra (...) la pintura nació cuando se comenzó a bordear el contorno de la sombra humana (...)* Plinio nos relata la historia de la hija de un alfarero de Sicyone, llamado Dibutades, que estaba enamorada de un joven. Este tuvo que partir un día a un largo viaje. En el momento del adiós (se va como la historia de la representación, de la puesta en escena, del relato, de la ficción) los dos amantes están en una habitación iluminada por el fuego (o una lámpara) que proyecta en el muro la sombra de los jóvenes. Para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia actual, en este instante bisagra, lleno de deseo y temor, la joven tiene la idea de representar sobre el muro, con un carbón la silueta del otro que allí se proyecta; en el instante último y resplandeciente, y para matar el tiempo, fijar la sombra de aquel que aún está allí, pero pronto ausente.”⁴⁰

Historia de los amantes, que enfrentados a la separación se dejan llevar en un acto que mostrará huellas de ese ferviente deseo. Así al inscribir el rastro que

³⁹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 117.

⁴⁰ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 110.

ocupará el vacío provocado por la ausencia, dejan los indicios de una relación a distancia, por correspondencia, escritura como foto-grafía: “En primer lugar para que haya sombra proyectada, por tanto para que la pintura exista es necesario que haya (...) una pared, un plano receptor e interceptor (muro, tela, papel...) que hará de oficio, de superficie de inscripción. Al mismo tiempo es necesario que sobre esta pantalla, aquí también haya proyección, pero esta vez de luz, lo que presupone una fuente luminosa, un hogar, algo como un punto de origen de un rayo (el fuego, la lámpara) y lo que determina una orientación y una organización del espacio por la luz. Por último esta figura de sombra proyectada, puro índice, que no existe sino en la superficie de su referente, deberá todavía ser duplicada por un dibujo, que la fijara por calco directo.”⁴¹

Representación como fotografía. La lámpara, fuente luminosa que da pie a la inscripción por la luz, permite la proyección de los cuerpos, así, la sombra de uno de estos cuerpos quedará fijada por una acción iconizante, el dibujo, que al fin como calco, ofrece una imagen vacía de contenido, un signo, representación de la ausencia, que siendo antes indicio permite conectar en él las cualidades físicas por la que se da lo fotográfico.

En esta escena se asiste a un instante incierto: la partida, el adiós. Para conservar algo de esa partida ha de presentarse algo que incida en este plano lleno de sensibilidad, quedará una huella. A fin de generarla necesariamente ha de existir distancia, separación, tanto en su orden físico como sentimental.

La lámpara anuncia esta separación, en la penumbra –donde desaparece el brillo se revela la ausencia-. Dibutades intuyendo su destino, la partida del amante, desea en lo futuro no solo evocar, también invocarle, aunque aparezca como figura. Así, decide representar (puesta en el abismo, representación dentro de la representación) para preservarle. Empieza por alejar de él lo animado -¡no te muevas!-de toda foto. Inerte le convierte en figura, similar al cadáver, con prescindencia de su forma de ser, él –ha sido-. Ella, movida por el deseo

⁴¹ Phillipe Dubois, *idem*.

(amateur), amando solo la imagen es llevada a escribir. Por la condena de Amón se olvida de sí misma ante la escritura, se aleja del amante.

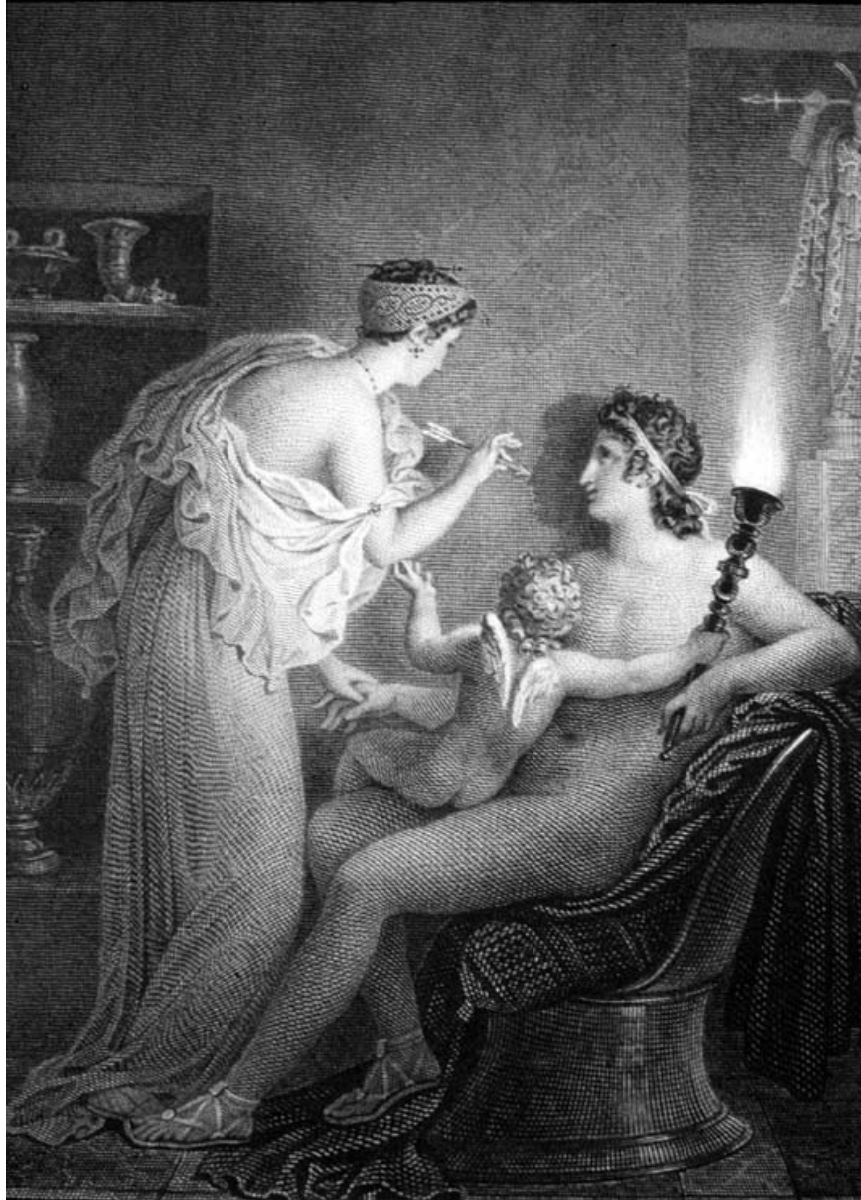
Por lo inerte el amante ha sido, no siendo ya es reemplazado, desplazado, representado, calcado a manera de *schéma*. En la inercia del deseo Dibutades deja de ser, olvidada de sí misma, conserva su distancia –correcta como amateur:

“Derrida señala que para dibujar algo, el artista debe alejarse momentáneamente de la cosa que va a dibujar, con el fin de aplicar el lápiz al papel. Semejante carencia de vista, semejante ceguera, es la condición misma del acto de dibujar. Más aún, el artista es doblemente ciego, porque, a continuación, el propio instrumento de dibujo se interpone entre el ojo del artista y la línea que está siendo dibujada. El dibujo se hace siempre de memoria, es un acto de ceguera, un gesto en la oscuridad (...) Dibutades no puede ver a su amante, bien porque ella le vuelve la espalda, bien por ser él quien vuelve su espalda. Sus miradas en ningún caso pueden encontrarse, es como si la condición para dibujar fuera la imposibilidad de ver, como si solamente se pudiera dibujar si no se puede ver. Así el dibujo aparece como una declaración de amor dirigida u ordenada por la invisibilidad del otro, o quizá es que el dibujo solamente puede surgir cuando el otro está oculto a la mirada (...) ella escribe por tanto su amor nostálgico, apartada del recuerdo de la percepción, moldeada por aquello mismo que divide, una sombra es a la vez un recuerdo y el palo de Dibutades el bastón de un ciego.

(...) el fotógrafo apunta con su cámara a una escena, y quita la tapa del objetivo durante un cierto tiempo; sólo más tarde, después del revelado, verá exactamente lo que la cámara ha visto. Así pues, este primer daguerrotipista ha visto y verá la escena que esta siendo convertida en imagen, pero durante el prolongado momento de su realización fotográfica, no la ve, fotografía a ciegas, de memoria.”⁴²

La escena se convierte en imagen, ausencia hecha de memoria. Por esto nos atrae la fotografía, por sus indicios, por compulsión ciega.

⁴² Geoffrey Batchen, *op. cit.*, pp. 119, 120, 121.



Grabado anónimo, *La doncella Corintia*, hacia 1834-1838.

1.3 Memoria y deseo

“*Mnemosyne*, Memoria. La memoria es una función muy elaborada que se refiere a importantes categorías psicológicas como el tiempo y el yo. Pone en juego un conjunto de operaciones mentales complejas, con todo lo que encierra de esfuerzo, de entrenamiento y de ejercicio, este dominio. El poder de la rememorización es una conquista. La sacralización de *Mnemosyne* indica la importancia que le es acordada en una civilización puramente oral como lo fue, entre el siglo XVII al VIII, antes de la difusión de la escritura, la de Grecia, (...) la institución de *mnemon* –personaje que conserva el recuerdo del pasado en vista de una decisión de justicia descasa por largo tiempo, como no existe lo escrito, sobre la confianza de la memoria individual, de un “record” viviente. Solamente más tarde el término designará los magistrados dedicados a la conservación de los escritos.”⁴³

Desde los primeros estudios centrados en comprender el funcionamiento de la memoria, la función de esta se ha acordado como el poder de conservación del pasado, y la reminiscencia, como el llamamiento voluntario efectivo de aquello que fue, su conquista. Ambas acciones se ejercen sobre lo sucedido, -no siendo ya-

Si sobre dichas definiciones deseamos atribuir coincidencias con la praxis fotográfica, estas terminarán siendo indisociables. Su germen como parte del pasado, parte del pasado para instaurarse en el presente como recuerdo. La escena pasa a imagen hasta cierto grado conservada, porque sobre ella también priva el vaivén que conforma lo fotográfico, la inercia y lo inerte.

La memoria al practicarse, al tratar de hacerse visible a otros, se vale en un primer estadio del cuerpo animado, de la disposición y articulación de los miembros para significar, en tanto no existe la implementación y difusión de la escritura. La memoria individual –un record viviente-es la acción que se alza constantemente, un recuerdo que se sirve del cuerpo en cuanto a la duración del acto para existir.

⁴³ Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 90.

Solo más tarde la acción de la memoria se flexibiliza al no encontrarse supeditada solo al movimiento, la duración y su persistencia agotadora a fin de comunicar.

La huella como grafía permite que ahora podamos traerle constantemente de vuelta, por el poder como posibilidad de la escritura.

Louis Gernet refiere para la memoria un contenido adicional al práctico, en la antigüedad reposa sobre ella un fin mayor, una práctica religiosa, lo que le encierra también dentro del llamamiento y la devoción.

“L. Gernet señala que está traspuesto de una práctica religiosa. En la leyenda el *mnemón* figura como un servidor de los héroes: sin interrupción debe recordar de memoria a su amo una consigna divina cuyo olvido acarrea la muerte.”⁴⁴

Dentro de esta práctica el *mnemón* como instrumento de la memoria se encargara de recordar sin descanso como mero servidor lo que escapa a la capacidad retentiva, ya sea por reticencia o desconfianza.

La fotografía ha sido supeditada dentro de su historia a fungir solo como *mnemón*, como en su tiempo lo demandó Baudelaire: “Es necesario pues, que la fotografía cumpla su verdadero deber, que consiste en ser servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y estenografía, que no han suplantado a la literatura, (...) si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y exigen un lugar en los archivos de la memoria, entonces se le agradecerá y aplaudirá.”⁴⁵

Actualmente contamos con un horizonte ampliado en cuanto a los usos y fines de la fotografía de los que en su tiempo no dispuso Baudelaire. Sin embargo, el papel de *mnemón* a la fotografía no le es del todo ajeno. Recordar para alejar la muerte es la otra cara de la misma moneda. *Mnemosyne* se encuentra animada en cuanto se le ejercita, pero su cese, un lapsus acarrea a *Leteo*, el olvido. La fotografía al alejar a *Leteo* nos conduce a la confusión perversa de lo real y lo viviente por *Mnemosyne*, quien aquí se vale de lo sucedido para activarse, la escritura que le da cuerpo, en quien se anima. Así, la memoria para la fotografía, como para otros

⁴⁴ Jean Pierre Vernant, *ídem*.

⁴⁵ Phillipe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 24.

oficios de composición permite que tomemos de ella el pasado para formar otro tiempo de acción, de conservación a conjugación:

“Pero contrariamente al adivino que debe a menudo responder a unas preocupaciones que se refieren al porvenir, la actividad del poeta se orienta exclusivamente del lado del pasado. Acordarse, saber, ver, son términos que se corresponden (...) la memoria traslada al poeta al corazón de los acontecimientos antiguos dentro de su tiempo. La organización temporal de su relato no hace sino reproducir la serie de acontecimientos a los cuales, de alguna manera, asiste en el mismo orden en el que ellos se suceden a partir de su origen.”⁴⁶

Tanto el poeta como el fotógrafo por sus circunstancias, por el uso de la memoria, se encuentran en apariencia –presentes en el pasado-. El ejercicio de conjugación de estos tiempos distantes los somete a la persistencia agotadora del vaivén. Y si “la rememoración del pasado tiene como contrapartida el olvido del tiempo presente”⁴⁷, solo estamos matando el tiempo.

Olvidados de nosotros mismos por la reproducción de los acontecimientos no estamos en el presente, y de ninguna manera en el pasado, pues el-ha sido-. La memoria contiene algo de abandono, de ceguera, compone en la oscuridad: “Se puede pensar que en su formación desempeñaban un importante papel los ejercicios mnemotécnicos, particularmente el recitado de extensos trozos repetidos de memoria (la enseñanza era transmitida por el maestro en lugares de retiro y silencio. El alumno era educado en el arte de la composición en habitaciones bajas, sin ventanas, en plena oscuridad. Por este hábito de componer en tinieblas un poeta se retrata a sí mismo: *los parpados corridos como una cortina para proteger de la luz del día* (...) ¿Cuál es entonces la función de la memoria? Ella no reconstruye el tiempo, tampoco lo anula. Haciendo caer la barrera que separa el presente del pasado, tiende un puente entre el mundo de los vivos y el más allá al cual retorna todo lo que ha abandonado la luz del sol.”⁴⁸

El oficio de la memoria, como aquella, la primer lección de escritura, del destino, de separación, intenta recuperar aquello que escapa a la luz, como Dibutades,

⁴⁶ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 93.

oficiante de la memoria. Su composición se da en habitaciones bajas, sin ventanas, en plena oscuridad, ahí ha desaparecido por completo el brillo, la luz del día. Sumergidos en este estado pasan a otro no menos perturbador, la penumbra, alimentada por la luz de la vela que revelara la pronta ausencia.

La memoria que tiene sobre sí el abandono del cuerpo, alejándonos en la rememoración, refuerza la huida de ambos cuerpos. El primero, como esa su primer noción, el cadáver, que le hace no ser ya al amante en lo inerte; en tanto Dibutades movida por su deseo (de conservación) abandona el cuerpo, olvidada de sí.

Acto fotográfico de memoria que permite tender en un todavía el puente entre ambos cuerpos. El vaivén entre el mundo de los vivos –animados- y aquellos del más allá –de lo inerte-, donde los dos conminados por *Mnemosyne* se encontrarán de nuevo, no sabemos en qué condiciones, lo cierto es que por ella retorna todo lo que ha abandonado la luz del sol.

La lámpara, la vela, proyecta ambos cuerpos hacia un porvenir, su destino. Sin embargo, ese destino que tiene por encomienda reunir los cuerpos por intervención de la memoria, del recuerdo, nos sugiere por igual que detrás de esta acción su ejercicio lejos de ser meditado es mediato, espontáneo, movido por el deseo, “extra-rápido” como la leyenda impresa en las placas sensibles fabricadas por Lumiere, es una composición precipitada: “los recuerdos son en ese sentido “instantáneas” en el sentido fuera de duración, “extratemporales” (...) seres olvidadizos son igualmente seres instantáneos, la fuerza del olvido obliga a vivir el instante (...) el instante es el lugar fuera de lugar o tiempo fuera de tiempo, de una acción intempestiva contra ese tiempo, por lo tanto, también sobre ese tiempo y así espero en beneficio de un tiempo por venir.”⁴⁹

Dibutades olvidada de sí, un ser instantáneo ante su escritura, es forzada vivir aquel tiempo, la escena, como un instante fugaz que con velocidad huye desaparece como el amante. Deseando conservar lo mínimo, una instantánea,

⁴⁹ Pierre Bertrand, *El olvido*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 158, 163.

apresura su actuación. Lo que quede de ella deberá estar fuera de duración, ha de ser una huella.

Empieza por una acción intempestiva que le procure un tiempo por venir. Como resultado el rastro, la línea que como *mnemón* le advierte: “El contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido”⁵⁰, su acto ha de ser un acto de velocidad instantánea, extra-rápido para ampliar la retentiva, al fin y al cabo como amateur, por la velocidad de su olvido, sabiendo poco, la toma es apresurada.

En tanto que la vela, punto de fuga para ambos cuerpos se extingue, pronto la habitación ha de adentrarse nuevamente en la oscuridad. Pero en tanto continúe la tenue penumbra, la línea formará el puente: “denominamos señal a un sistema dotado de elementos de disimetría, provisto de ordenes de magnitudes dispares. Llamamos signo a lo que sucede en tal sistema, lo que fulgura entre cada intervalo, semejante a una comunicación que se establece entre elementos dispares”⁵¹. Ahora las señales ya no son tan claras, la comunicación entre estos elementos dispares, el uno inerte, el otro en inercia, sumergiéndose en la oscuridad, apenas fulgurando entre intervalos. Conforme el acto avanza la entropía lumínica envuelve la escena. Los elementos en caída, la acción precipitada.

Como producto del deseo y por las características de estos elementos, la composición entra en un proceso escatóforo⁵² (nombre que alude al producto que pierde su carácter luminoso bajo el efecto de una excitación).

Dibutades eleva la sensibilidad hasta llegar a la excitación. La impresión es extra-rápida. Ahora sabemos porque su acto es un acto de ceguera, un gesto en la oscuridad. De escritura a gesto por el goce de su deseo; el acto se dio como espontáneo.

Ahora con la vela consumida, con la ausencia consumada, la habitación nuevamente en oscuridad, es el cuarto oscuro que revelará la ausencia, el rastro, el precipitado de la composición, sus huellas: “así, mientras que la memoria de las huellas se relaciona con el pasado, el futuro sería objeto de la memoria de las

⁵⁰ Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 7.

⁵¹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 48.

⁵² Jean Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 142.

palabras –acordarse de una promesa que se ha hecho no es recordar que se ha hecho en tal momento pasado, sino que debe cumplirse en tal momento futuro.”⁵³

Como testimonio de aquel acontecimiento, lo que queda del desplazamiento entre el cuerpo y los objetos inanimados presentándose como grafía, línea, es parte de la memoria de un acto que fue acción, no siendo ya. Sin embargo algo queda de la proyección, el tiempo por venir que recae en la promesa.

El amante deja empeñada su palabra, que se hará eco, intentando ganar tiempo, el de su espera: “El término latino Apparatus proviene del verbo *apparare* que significa –preparar-. En latín también existe el verbo *praeparare*, sin embargo, la diferencia está entre los prefijos ad y prae. En español la traducción más asequible de *apparare* será la de alistar. En ese sentido aparato sería un objeto que espera pacientemente algo. La cámara fotográfica se alista para tomar fotografías, procura sorprenderlas, acecharlas.”⁵⁴

Dibutades espera en la promesa, la de *Mnemosyne* y la de su amante, la de un tiempo por venir. La espera es incierta: “la cámara fotográfica nos dice Freud aparece como la materialización de la memoria”⁵⁵, pero este aparato está a la espera, suspendida en un lapsus, el que acarrea a Leteo. Ella al acecho olvida de nuevo: “el olvido positivo exige una concepción del deseo. La fuerza del olvido es constitutiva de la fuerza del deseo.”⁵⁶

Ahora el olvido se revela, el flujo del deseo lo positiva como una copia. Dibutades repite hasta acercarse al original, “la regla de discontinuidad o instantaneidad en la repetición se forma en los siguientes términos: el uno no aparece, sin que el otro haya desaparecido.”⁵⁷

Al seguir copiando de manera continua, con una persistencia agotadora, una repetición instantánea –la de los seres olvidadizos– sólo se aleja más del punto de

⁵³ Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, p. 32.

⁵⁵ Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁶ Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 119.

partida, de fuga. Esta repetición desaparece al original. Desaparece el gesto y por repetición aparece la mímica. Dibutades envuelta en la incidencia de este movimiento sobre su cuerpo borra paulatinamente los márgenes y contornos, tanto los suyos, como los de la escena, solo le queda el movimiento del calco, simula escribir –el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido-, presencia de la ausencia, porque –el simular, es pues, fingir tener lo que no se tiene-, al amante.

“En suma, siempre se repite en función de lo que no es y de lo que no se tiene. Se repite porque no se escucha.”⁵⁸ Con la memoria del pasado, la de las huellas, borrada, y la del futuro, la de las palabras, la de la promesa, que ya no se escucha, Dibutades rompe con su amante el vínculo, cuestiona el orden de la representación:

“Por tanto lo que el fundamento tiene que fundar, es solo la pretensión de los que vienen después, de todos aquellos que en el mejor de los casos ocuparán un segundo lugar. Lo que reclama un fundamento, aquello que convoca al fundamento es siempre la pretensión, es decir, la imagen. Por ejemplo la pretensión de los hombres de tener coraje, de ser virtuosos, en suma de participar (tener después), se distingue así el fundamento, es el primero en poseer y el que el pretendiente, si está bien fundado, va a poseer un segundo término. Esa cualidad, el objeto de pretensión es la diferencia, la novia. (...) La operación de fundar hace al pretendiente semejante al fundamento, le otorga desde dentro la semejanza, y por ello, con esa condición lo hace participar de la cualidad del objeto al que pretende, semejante a lo mismo se dice que el pretendiente se asemeja, pero esta semejanza no es semejanza interior con el fundamento mismo, es preciso parecerse al padre para tener a la hija. La diferencia es pensada aquí bajo el principio de lo mismo y la condición de semejanza. Y habría pretendientes en tercer, cuarto, quinto lugar, tanto como haya imágenes fundadas en jerarquía de esa semejanza interior. Por ello el fundamento selecciona y establece la diferencia entre los pretendientes mismos. Cada imagen o pretensión bien fundada se llama re-presentación. En cuanto a las imágenes rebeldes y sin

⁵⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 400.

semejanza (simulacros) son eliminados, rechazados, denunciados como no fundados, son falsos pretendientes.”⁵⁹

Como principio, como origen, la representación se da por y a partir del padre, Dibutades fue partícipe, una más como ejecutora, no como inaugural, amateur desde el principio. El padre como fundamento reclama para sí la regulación del flujo del deseo. Selecciona y establece la diferencia entre los pretendientes, y si en alguno ha de tener complacencia, será en aquel que encuentre a su imagen, conforme a su semejanza interior, aquel que le sea fiel como una copia. Tal vez por esto es que el amante, el pretendiente, aseguraba su pronto retorno. El parecido con el padre le hacía reclamar a la hija.

Por este primer patrón es que Dibutades intentaba al representar y repetir acercarse al original con vanos esfuerzos: “pero después están las copias de segundo y tercer grado, cada forma inferior de imitación se clasifica en términos de alejamiento del original, ya que son copias de copias.”⁶⁰

De ahí que al copiar de manera continua, por repetición instantánea aleje, desaparezca al original, y por ser copia de copias introduzca la mímica. Así, la actuación de la novia burla el deseo y el orden del padre: “al desvelar en el centro de cualquier gesto estético la multiplicidad, lo artificial, la repetición y el estereotipo, la fotografía deconstruye la posibilidad de diferenciar el original y la copia, la idea primera de sus imitadores serviles.”⁶¹

Ahora la novia al negarse cuestiona al padre y al pretendiente: “De tal modo que dentro del universo estético de la diferencia (es decir: esto es bueno, esto es malo, esto considerado en absoluta originalidad, es distinto de aquello) surge con la fotografía la posibilidad inquietante de una diferenciación cualitativa que se vería entonces, sustituida por una simple paleta de diferencias cuantitativas, tal como ocurre en la serie. La posibilidad de una diferencia estética se desmorona

⁵⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 402.

⁶⁰ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 225.

⁶¹ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 224.

internamente y con ella se desmorona la originalidad que depende precisamente de la noción de diferencia.”⁶²

Dibutades borra paulatinamente los márgenes y contornos, desaparece y niega al original porque ya no es posible distinguirlo, es el velo de la novia, la que brilla por su ausencia, la que al no aparecer introduce el simulacro, falso pretendiente sin semejanza interior, -pura repetición-, es la fotografía.

⁶² Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 223.

II

MIMESIS Y MIMETISMO

2.1 La mimesis

“Mimesis deriva de *mimos* y *mimesthai*, términos que se referían originalmente al cambio de la personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal- o héroes de otro tiempo (...) *mimesthai* no es tanto imitar como representar, es encarnar un ser alejado de uno.”⁶³

Mimesis se refiere al sentido de la representación en el que el interpretante establece una relación entre objeto y signo.

La voz generalizada por la que se articula a la mimesis establece el –imitar como representar- como la función por la cual se da la “buena representación”.

Mimesis: Imagen del todo lograda debido al grado de fidelidad que conserva hacia el original como copia.

Así, su principal motivo es el celo. Celo hacia la idea, fidelidad con intención de semejanza en cualidad respecto al fundamento, por esto, su imagen.

La diferencia aquí ha sido tomada para determinar ese grado de fidelidad entre los pretendientes, descartando la lejanía (hacia la idea) por ser no idónea, mala representación.

Sin embargo, mimesis en su sentido originario (desplegado de *mimos* y *mimesthai*) no responde al imitar como representar, antes bien, su función parte de la idea de cambio, del traslado de valores.

Por el cambio de personalidad, aquello inanimado, lejano, no presente, toma cuerpo, en ambos sentidos, tanto el cuerpo animado como el cuerpo inanimado que conjugados en el encarnar del rito hacen presente a la ausencia en un tipo de aparición. Esta participación de planos distintos-distantes hacen que la diferencia se obvie, marcando otro sentido para la mimesis y su representación:

⁶³ Valeriano Bozal, *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, p. 70.

“La mimesis afirma la identidad en la diferencia, sin que esta diferencia sea substancialmente transformada de modo necesario, sin que obligadamente se busque el parecido.”⁶⁴

La diferencia que descartaba la lejanía, ahora difiere respecto a la idea y hacia su fidelidad. Afirmada, mima esa lejanía por diferencias con el fundamento, reprueba imitar como representar y a sus pretendientes, porque como diferencia ya no busca el parecido. El ritual por el que mimos se introduce permite ampliar este sentido:

“Rito es toda acción que resulta especialmente por su apariencia estereotipada. Espontáneamente calificamos de rito a una ceremonia anticuada, con lo cual indicamos que está aparentemente no tiene otra justificación que la de reproducir lo que se hacía en otros tiempos (...) un gesto, una palabra, que no sean la repetición siquiera de otro gesto u otra palabra, o que no contenga elemento alguno destinado a que se repita, podrán construir, si, actos mágicos o religiosos, pero nunca rituales.”⁶⁵

Lo múltiple, lo artificial y el estereotipo aparecen como elementos que niegan al fundamento, porque aparentemente en ellos la diferencia ha sido negada, por esto permanecen –indiferenciados- del original y la copia.

Sin embargo, el elemento de repetición del que se vale el ritual, no niega o reduce a la diferencia a fin de cuestionar al fundamento, por el contrario, la afirma: “se habla de repetición para elementos que son realmente distintos, y que sin embargo, tienen estrictamente el mismo concepto.”⁶⁶

Diferencia afirmada por el elemento de repetición, llevando al gesto hasta el estereotipo (mímica) o en ese excepcional ejemplo de disimetrías al que se refiere la repetición de las palabras, de elementos distintos, que tienen sin embargo el mismo concepto, el de lo doble, el del doblaje, donde las diferencias son afirmadas, obviadas, y sin embargo, corren paralelas en un mismo sentido. Así la diferencia es afirmada, doble, repite al representar.

⁶⁴ Valeriano Bozal, *ídem*.

⁶⁵ Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 16.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 42.

“Un doble es algo completamente distinto a una imagen (...) el doble es una realidad exterior al sujeto, pero que en su misma apariencia se opone por su carácter insólito a los objetos familiares (...) al decorado ordinario de la vida. Se mueve en dos planos que mueven al mismo tiempo una notable disconformidad: en el momento que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible.”⁶⁷

El doble no persigue ser la imagen de la representación, el solo repite al representar, en esto notamos las diferencias. Sin embargo, actúa en el mismo sentido y ocupa el mismo espacio y tiempo de actuación, sin la menor intención de reemplazar: “los reflejos, los ecos, los dobles, las almas, no pertenecen al campo de la semejanza o la equivalencia (...) repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente.”⁶⁸

Un mayor número de intervenciones por parte del doble en el ritual le dieron mayor protagonismo. Sin embargo, a raíz de su actuación en tomas arriesgadas (toma del cuerpo-encarnación), los antiguos tratan de (de)limitar sus apariciones: “trasladar el principio sacro del antepasado a un objeto exento de toda vinculación material con el cadáver, cuya impureza se lava con mucha dificultad.”⁶⁹

En la Grecia antigua el doble conserva su papel lejos del cuerpo animado. Con los mismos atributos que la mimesis le da, el doble aparece como el *colossos*:

“La fijación, la inmovilidad, definen en el principio al *colossos*. Se le representará bajo dos formas: sea estatua-pilar, sea estatua-menhir, hecha con una piedra alzada, con una losa hincada en el suelo, a veces, incluso enterrada (...) el *colossos* no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de su apariencia física. No es la imagen del muerto lo que encarna y fija en la piedra, es su vida en el más allá, esa vida que se opone a la de los vivos, como el mundo de

⁶⁷ Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, p. 307.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁹ Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 216.

la noche se opone al mundo de la luz. El *colossos* no es una imagen, es un “doble”, como el mismo muerto es un doble del vivo.”⁷⁰

La presencia de la ausencia por la que la mimesis se permite actuar en el *colossos* emplea este proceso:

Revelador: Por la mimesis la ausencia se revela. En el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, confrontando con su presencia el orden tácito del tiempo y el espacio. Como ausencia pertenece al mundo de la noche, penumbras, oscuridad. Ahí, desaparecido el brillo, aparece, se revela como aparición (*faos*). Esta reunión se da por invocación, en un rito.

Negativo por

Contacto: La misma ausencia por intermediación del cuerpo hace acto de presencia, se revela el negativo (la presencia del muerto) por contacto (toma del cuerpo), por esto es prioridad retirarse de la impureza, de la persistencia agotadora por el movimiento como un frenesí.

Agente

Fijador: Como *colossos* el traslado se da en función al doblaje, traduce a la piedra su primer sentido, -lo inerte-. Para la presencia del muerto el movimiento que lo hacía constantemente visible queda de lado, ahora tiene un papel fijo, aunque como doble del vivo su representación es más bien opaca, sin brillo para la actuación.

“*Colossos* sirve para atraer y fijar un doble que se encuentra en condiciones anormales; permite restablecer entre el mundo de los vivos relaciones perfectas. El *colossos* posee esa virtud de fijación porque el mismo está clavado ritualmente en tierra. No es pues, una simple señal figurativa. Su función es, al mismo tiempo

⁷⁰ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 303, 304.

la de traducir de una forma visible el poder del muerto y la de efectuar su inserción, conforme al orden, en el universo de los vivos.”⁷¹

El *colossos* como doble asume la diferencia, no solo la del cadáver ausente, sino aquella que permite en otras circunstancias su aparición. Porque el sentido que hace a la representación en la mimesis es precisamente el de las diferencias paralelas, como lo es también para el *colossos*:

“*Colossos* se manifiesta en tanto que doble como asociado a la *psyqué*. Es una de las formas que pueden revestir la *psyché*, poder del más allá, cuando se vuelve visible a los ojos de los vivos (...) *colossos* y *psyqué* están pues, para el griego estrechamente emparentados (...) comprende al lado de esta sombra que es la *psyqué* y de este tosco ídolo que es el *colossos* realidades como la imagen, el sueño, la sombra, la aparición sobrenatural.”⁷²

La presencia del muerto, mundo de la noche, sin brillo, inerte, lo que ha abandonado la luz del sol, se traduce a la losa hincada, el *colossos*. La aparición del muerto en el sueño o una sombra como indicación del ánima inasible se traduce a su *psyqué*. Diferencias que mimetizan, hacen visible al muerto y así, se acercan al vivo.

“Entre la *psyqué* del muerto, bruma invisible, sombra oscura, y la piedra, forma visible pero opaca y ciega, hay una afinidad que nace de su común oposición al dominio luminoso de la vida, caracterizado por la pareja ver-ser visto.

La piedra y la *psyqué* del muerto contrastan también con el hombre vivo. La primera por su continuidad inmóvil, la segunda por su inasible movilidad. El hombre vivo se desplaza de pie en la superficie del suelo, permaneciendo siempre en contacto con la tierra, gracias a la planta de sus pies. El *colossos* hincado en tierra, enraizado en la profundidad del suelo, queda fijado en la inmovilidad (...) *colossos* y *psyqué* se oponen pues a la conducta del hombre viviente como las dos posiciones extremas en relación a su condición mediata: enraizamiento en el

⁷¹ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 314.

⁷² Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 306, 307.

seno de la tierra (*colossos*) –contacto con la superficie del suelo (hombre viviente) –no contacto con la tierra (*psyqué*); inmovilidad total (*colossos*) –desplazamiento progresivo para ocupar una serie de posiciones en la superficie del suelo, encontrándose el mismo individuo en cada momento en un único punto (hombre viviente) –presencia ubicua a través de todo el espacio (*psyqué*). Pero en este plano de movilidad, el vínculo del *colossos* y de la *psyqué* no surge solamente del hecho de que están próximos, en ciertos aspectos el uno del otro, en su cualidad de extremos, sino de la posición media representada por el hombre vivo.”⁷³

Colossos y *psyqué* mimetizan al cuerpo ausente, tanto en lo inerte como en la inercia, esta última como la suerte de presencia ubicua, presente a un mismo tiempo en todo el espacio por su continuo movimiento. Así, ambos se acercan al vivo, pero de él conservan su distancia, por ser su ausencia. Presencia que afirma la ausencia, ausencia que afirma la presencia, distancia abolida y establecida a la vez, como la actuación del doble: “por su carácter de doble y por su acción de mediador entre dos mundos opuestos, el *colossos* presenta en cuanto signo, aspectos de tensión como de oscilación. En él tan pronto es el aspecto visible lo que ocupa el lugar preeminente, como el aspecto invisible.”⁷⁴

Porque la ausencia es la condición propia de la representación del signo, el doble es la distancia abolida y establecida a la vez, (presencia-ausencia) perteneciendo al mundo de la noche no forma parte del elenco (del griego *elenjos*: sacar a la luz, exponer). Y aunque actúa en el mismo sentido, se descubre como no siendo de aquí, no se le reconoce (visible-invisible).

“Los griegos han olvidado la afinidad de la piedra funeraria con los muertos para retener de ella más que su forma visible, mnema, un signo destinado a traer a la memoria de los vivos el recuerdo del difunto.”⁷⁵

Para el griego el *colossos* entra en un estado accesorio, en él tanto lo invisible como lo visible se articulan como el juego “memoria-olvido”. La memoria se

⁷³ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 313.

⁷⁴ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 315.

⁷⁵ Jean Pierre Vernant, *ídem*.

encarga de hacer visible lo invisible, -lo no presente-, rescatando algo del olvido, lo que pasa de largo con velocidad. Así el *colossos* como el *mnemón* fijan la volatilidad de la memoria. Sin embargo, ante el riesgo de caer en la indiferencia (diferencia negada), actúa bajo otra dinámica, con los mismos atributos: “aún mejor que las piedras y los palos que sustituyen al cuerpo muerto, las máscaras realizan la sublimación del antepasado y añaden la ventaja de hacerlo intervenir en los ritos.”⁷⁶ Ahora no solo la intervención como *mnema*, señal o sepultura hacen presente a la ausencia, ahora el *colossos* entra en dinámica, en el juego, una vez más por el cuerpo, pero ahora conservando acerca de él la diferencia como un “conflicto entre la dinámica no discreta de los movimientos del actor y la inmovilidad de la máscara.”⁷⁷

La dinámica no discreta de los movimientos del actor, suerte de presencia ubicua, le conecta con *psyqué* (movido por). En tanto, la fijación, la inmovilidad, presencia-ausencia del rostro en la máscara a manera de *colossos* intenta asirle, representarle. En medio de este conflicto, el hombre viviente, posición media entre los extremos, el mediador del conflicto.

Desde aquí el papel del *colossos* sedente es movido por la dinámica del cuerpo en lo cedente del juego de máscaras, la actuación: “una importante esfera de interacción entre la conducta práctica y la conducta ritual es el juego.”⁷⁸

El juego como intervención deja ver lo cedente y del rito recuerda la entrega del cuerpo: “En el rito, la presencia de una máscara era la presencia de otro mundo, ahora es la indicación de que otro mundo “se dice” presente. El actor, la acción, tiene que convertir ese “se dice”, esa ilusión en una presencia convincente, real.”⁷⁹

Para la mimesis lo que era presencia de otro mundo –aparición-, ahora es la indicación de que otro mundo se dice presente –apariencia-, lo que era cambio de personalidad, la toma del cuerpo, ahora es el personificar, darle vida, la entrega del actor, donde se da algo del abandono, la memoria y el olvido:

⁷⁶ Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁷ Iuri Lotman, *La semiosfera III*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 84.

⁷⁸ Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 73.

“El que juega recuerda que no se haya en la realidad, sino en un mundo lúdico convencional: no caza, sino que hace “como si” cazara, no navega por el mar entre tormentas y aborígenes hostiles, sino que hace “como si” viajara. Pero simultáneamente experimenta emociones correspondientes a una autenticidad de las circunstancias imaginadas.”⁸⁰

El actor convierte, dobla, el “se dice” en presencia real, por lo menos en su entrega, “ser o no ser” sigue siendo su dilema.

“La mimesis teatral es una mimesis ficticia. Se produce en el ámbito de la ficción. Ya no estamos ante la divinidad encarnada en los actuantes, estamos ante un espectáculo en el cual el actor finge ser la encarnación de la divinidad.”⁸¹

Como ficticia la mimesis recoge el ser o no ser: “la formula de Pushkin: *por una ficción me desharé en lágrimas*”⁸², es lo cedente de la representación; y si es ficticia, ¿por qué deshacerse en lágrimas?:

“La esencia de la conducta lúdica consiste en saber y no saber al mismo tiempo, en recordar y olvidar que la situación es ficticia.”⁸³

El juego de la escena: cederle las lágrimas en una solución de memoria-olvido, matar el tiempo. Recordando que la situación es ficticia, olvidamos el tiempo presente, ausentes al seguirle el juego a la representación.

“Para las personas que están sobre el escenario tiene lugar un acontecimiento; para las personas que están en la sala, el acontecimiento es un signo de sí mismo. Como la mercancía en una vitrina, la realidad se convierte en un mensaje sobre la realidad.”⁸⁴

Mimesis refiere el sentido de la representación en el que el interpretante establece una relación entre objeto y signo. La representación como signo, el signo en el que la ausencia es la condición propia de su representación, y el interpretante estableciendo la relación en medio de su propia ausencia, matando el tiempo. Así, se deja ver el juego presencia-ausencia. La escena efectivamente, a manera de

⁸⁰ Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 72.

⁸² Iuri Lotman, *ídem*.

⁸³ Iuri Lotman, *ídem*.

⁸⁴ Iuri lotman, *op. cit.*, p. 70.

vitrina es la distancia abolida y establecida a la vez, la cuarta pared cristalina no deja ver más que signos.

“El teatro engaña al espectador, en eso consiste su grandeza, también su interés político, puesto que propondrá como mimesis lo que no es sino simulación.”⁸⁵

Grandeza de origen colosal, que muestra en sus dimensiones a la diferencia: la que engaña al espectador, y la otra, la del espectador que se sabe engañado, guiño del que ha cedido a la propuesta, la de mimesis como simulación.

A partir de esta propuesta, Platón parecía advertir una seria desviación respecto a lo que debería cumplirse en la mimesis según sus postulados: fidelidad ante el engaño, es antes bien el propósito de toda buena representación.

“Lo sensible es mimesis de lo inteligible porque lo imita, aunque nunca consigue igualarlo (en su devenir continuo se aproxima, creciendo al modelo ideal y luego se aleja de él y perece).”⁸⁶

“La gran dualidad manifiesta, la idea y la imagen, no está ahí sino con ese fin: asegurar la distinción latente entre los dos tipos de imágenes, dar un criterio concreto. Pues si las copias o iconos son buenas imágenes y bien fundadas, es porque están dotadas de semejanza. Pero la semejanza no debe entenderse como una relación exterior; no va de una cosa a otra como de una cosa a una idea, puesto que es la idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna, interior y espiritual. La semejanza es la medida de una pretensión: la copia no se parece verdaderamente a algo más que en la medida en la que se parece a la idea de la cosa. El pretendiente solo se conforma al objeto en tanto que se modela (interior y espiritualmente) sobre la idea. No merece la cualidad (por ejemplo la cualidad de justo), sino en tanto que se funda sobre la esencia (la justicia). En síntesis, es la identidad superior de la idea lo que funda la buena pretensión de las copias, y funda sobre una semejanza interna o derivada.”⁸⁷

⁸⁵ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁶ Giovanni Reale, *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, Herder, 2003, p. 211.

⁸⁷ Gilles Deleuze; *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 258.

Así, para Platón el ejercicio de la representación lo inaugura el fundamento, la idea, paradigma de identidad suprema que marcará el motivo al que aspira el pretendiente, tomar forma, conformarse sobre la idea a fin de adquirir sobre sí identidad.

El apego hacia la idea –con toda fidelidad- (modelado al imitar) garantiza que sobre la mimesis no se encontrará engaño. Aquí se introduce la diferencia a fin de determinar ese grado de fidelidad entre los pretendientes al seleccionar, descartando la lejanía (hacia la idea) por ser no idónea, mala representación, porque en su devenir continuo se aproxima al modelo ideal y luego *se aleja de él y perece*:

“Hay un ser que lo es por naturaleza, esto es su verdad. Hay un ser débil que es reproducción del ser verdadero. Hay un ser como pura apariencia que está en tercer grado respecto al ser verdadero, porque es una copia, imitación de una imitación, reproducción de una reproducción.”⁸⁸

“Si decimos del simulacro que es una copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial, la naturaleza entre simulacro y copia. El aspecto por el cual ellos forman dos mitades de una división, la copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza (...), el simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia, interioriza una disimilitud (...) si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo otro, del que deriva una desemejanza interiorizada.”⁸⁹

El simulacro se encuentra condenado a perecer en su alejamiento, al solo parecer. Se acerca a la idea, pero respecto a ella conserva su distancia por ser su ausencia. Presencia que afirma la ausencia, ausencia que afirma su presencia. Al diferir respecto de la idea (ausencia) se afirma como diferencia (presencia). Es distancia abolida y establecida a la vez, porque como apariencia “se dice” presente. Sus diferencias serían notorias, aunque no notables porque al simular

⁸⁸ Giovanni Reale, *op. cit.*, p. 513.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 259.

interioriza la diferencia, la disimilitud. De ahí el desvío, la desviación, -solo un atajo- diría el que actúa de esta manera. El simulacro al alejarse del ideal “parece” perecer, deja de ser, encarna un tipo de *no ser* respecto de la idea.

“Platón parte de las tres ideas siguientes: “ser”, “reposo” y “movimiento”. Entre estas dos últimas existe una relación negativa, porque no participa la una de la otra. En cambio la idea de ser tiene relaciones de participación positiva con las otras dos puesto que el reposo “es” y también el movimiento “es”, pero estas tres ideas precisamente por ser tres tienen que ser cada una diferente de la otra y al mismo tiempo cada una idéntica a sí misma. Por consiguiente, tenemos dos ideas generales, lo “idéntico” y lo “diferente”.

(...) movimiento no es reposo, ni reposo es movimiento, pero ambos son y son idénticos a sí mismos, y por tanto, “participan” de ser y de identidad, y además puesto que cada uno es diferente al otro, de diferencia. Podemos decir por ejemplo que el movimiento es: hay una cosa que es movimiento, y sin embargo, movimiento no es idéntico a ser, y en este sentido podemos decir que no es, es decir, que es no ser.

Hablamos de “no ser” en dos sentidos muy diferentes: a veces lo entendemos como lo contrario del ser (o sea la negación del ser); a veces en cambio lo entendemos como “lo otro” del ser, es decir lo entendemos no como lo contrario, sino como lo diferente del ser.

A) En el primer sentido el no ser no puede existir (porque no puede ser lo que es negación del ser).

B) En cambio, el segundo sentido puede existir porque posee una naturaleza específica (la naturaleza de la alteridad y la diversidad).⁹⁰

Hay un ser que lo es por naturaleza, esto es su verdad:

Como ser, es él quien determina tanto la identidad como la diferencia. En identidad, al participar en sí mismo de ella, esto es, permaneciendo idéntico a sí

⁹⁰ Giovanni Reale, *op. cit.*, p. 395.

mismo. En la diferencia, al ser partícipe de ella entre sí, permaneciendo diferente respecto al otro.

Dentro del ser como verdad participa el no ser en alteridad y diversidad.

En alteridad, al ser movimiento no es reposo, así participa de identidad, y como diversidad, porque el movimiento no es reposo participa de diferencia. Ambos sentidos de no ser son reconocidos debido a su naturaleza específica, a su determinación.

Hay un ser débil, que es reproducción del ser verdadero:

Por su condición respecto al ser en debilidad, el pretendiente actúa en un tipo de no ser. En identidad, notoria al participar en mayor grado respecto a la idea, conformándose al ser. En la diferencia, al participar de la idea, ésta establece la diferencia entre los pretendientes al escoger, al seleccionar, al distinguir.

En alteridad, la idea establece que solo lo que se parece difiere, esta es la prueba entre los pretendientes, alteridad en vías de determinar la fidelidad. Así, la diversidad se da en cuanto al grado de cercanía o alejamiento respecto de la idea, haciendo de la cercanía un icono, una reproducción, siempre segunda en sí respecto al ser, por tanto en un tipo de no ser.

Hay un ser como pura apariencia, que está en tercer grado respecto del ser verdadero, porque es una copia, imitación de una imitación, reproducción de una reproducción:

En tercer grado figura un ser como pura apariencia, simulacro, ser problemático que no se conforma a la idea. En identidad, al participar en sí mismo del otro encarna la diferencia, y al participar en sí mismo de ella como semejanza interiorizada cuestiona la noción de identidad. Al no mostrar una naturaleza específica, o al solo mostrarla en apariencia al simular, lo divergente y lo diverso del no ser no se aprecian en el ejercicio del “como si”, así son cuestionados. Interiorizar la diferencia es –ser o no ser-, apariencia, dilema, respuesta que cuestiona el orden de la idea, del ser:

“Si la definición primera de potencia es el principio de cambio que está en otro o en el mismo en cuanto a otro, ambos sentidos de potencia comportarían la referencia a la alteridad (...) el ámbito de la potencia en el que “a” puede ser “no a”, en que antes es “a” y después “no a” es el mundo del movimiento, del cambio. Todo cambio va de un término a otro: “el movimiento como el tiempo es siempre otro.”⁹¹

La idea del ser tiene relaciones de participación positiva entre aquellos en los que destaque la capacidad para permanecer idénticos a sí mismos, en alteridad, estableciéndose así, la diferencia entre ellos.

Interiorizar la disimilitud, hacer de la diferencia el fundamento es trastocar el orden establecido por la idea, el ser. El movimiento, quien interioriza la diferencia como potencia, fuerza motriz, opera en detrimento de sí, es principio de cambio que está en otro o en el mismo en cuanto otro, no permaneciendo idéntico a sí mismo al diferir respecto del precedente, estableciendo su distancia, involucrando el tiempo y el movimiento:

“El tiempo se caracteriza por la sucesión, por la distinción de un antes y un después. Cuando se da lo anterior y lo posterior entonces decimos que hay tiempo, y el tiempo está implícito en el movimiento. No es movimiento, por tanto es algo del movimiento (...) el ser del movimiento implica un cierto no ser que se caracteriza como no ser ya y no ser todavía: se encuentra distendido en el tiempo.”⁹²

La potencia en detrimento de sí, que es su –forma de ser-, permite que se dé la sucesión, propia del movimiento, estableciendo desde dentro la diferencia-antes es a, después es no a-, antes y después, no ser ya definitivamente, esto ha sido, y su distancia, no ser todavía, no ser respecto de su precedente y no ser en incertidumbre al porvenir, lo que no se da todavía, distensión que deja ver inidentidad: “la inidentidad que revela la sucesión temporal es manifiesta en el cambio de formas, una forma sigue a la otra.”⁹³ Así, el principio del movimiento es el de otro tipo de no ser, porque “el movimiento no admite una consideración

⁹¹ Jesús de Garay, *Los sentidos de la forma en Aristóteles*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987, p. 111.

⁹² Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 122.

⁹³ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 129.

uniforme”⁹⁴ , esto es, no se conforma más que en su persistencia, hasta hacer de sí continuidad:

“El movimiento no es uno en cuanto está acabado, pero si es uno en cuanto continuo. La forma pensada asimismo es una, lo físico se dice uno por proximidad al fin, que es lo perfecto del movimiento.”⁹⁵ Por su forma de ser el movimiento revela principios de simulación. La forma pensada como una idea es presentada solo en sus efectos visuales:

“La primera experiencia que impulsó las investigaciones de producción científica de movimiento es la que llevo a cabo el doctor Pares en 1825, como es sabido. Había dibujado en un lado de un cuadrado de cartón una jaula y en el lado contrario un pájaro. Haciendo girar con fuerza el cartón sobre un eje se hacía aparecer sucesivamente las dos imágenes, y sin embargo el pájaro parecía estar dentro de la jaula como si se tratase más que de un único dibujo. Este fenómeno que implica de por sí todo el cine se basa en el principio de las impresiones retinianas (...) una vez admitido este principio es fácil comprender que un movimiento descompuesto y presentado a un ritmo de diez imágenes o más por segundo sea percibido por el ojo como un movimiento perfecto continuo.”⁹⁶

El cine (*kinesis*) engaña al espectador, en eso consiste su grandeza.

El movimiento no es uno en cuanto no está acabado, pero si es uno en cuanto continuo por su proximidad al fin, lo perfecto del movimiento. El cine propone su persistencia, aunque sea falsa su impresión, en inercia, que un movimiento descompuesto y presentado a un ritmo (tiempo-movimiento) de diez o más imágenes por segundo (sucesión) sea percibido por el ojo como un movimiento perfecto continuo. El cine así, propondrá como mimesis lo que no es sino simulación, dejando en suspenso el fin “ideal”.

⁹⁴ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 137.

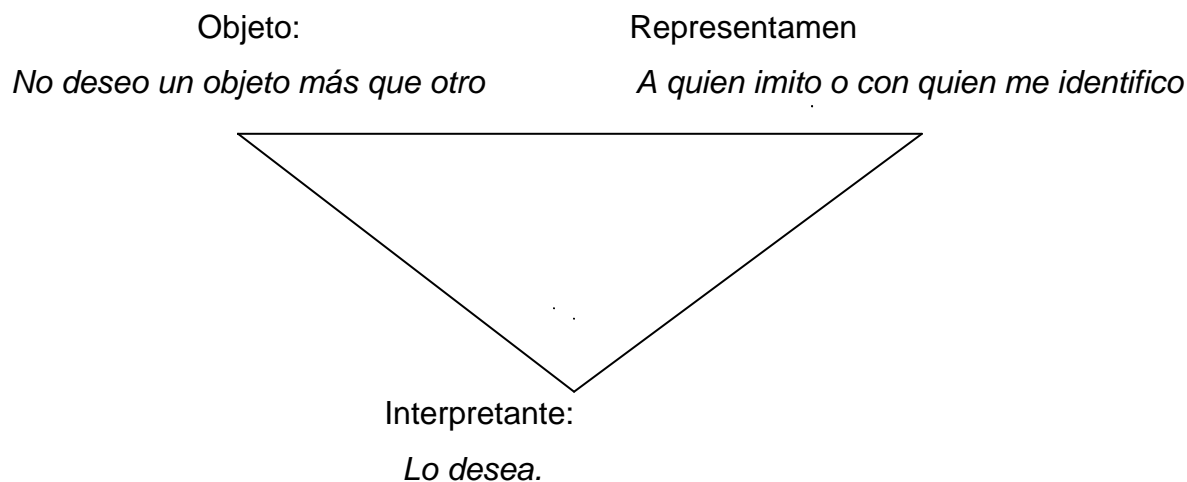
⁹⁵ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 223.

⁹⁶ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre- Textos, 2004, p. 134.

2.2 El mimetismo

“Mimética (función). Es lo que nos empuja a imitar (mimesthai) o pasa por la imitación. Es una dimensión esencial de deseo: la relación entre el sujeto deseante y el objeto deseado no es dual como lo muestra René Girard: es una relación triangular, porque se haya mediatizada por el deseo del otro (no deseo un objeto más que otro, a quien imito o con quien me identifico lo desea).”⁹⁷

¡Que comience la función (mimética)! Es la voz a la que se alista todo deseante. Entonces el objeto del deseo es representado, puesto en escena, expuesto, literalmente empujado por el deseo del otro, de ahí la “entrega” del intérprete: “la cosa que posee características para colocarse en lugar de otra recibe el nombre de representamen, el efecto mental o pensamiento es su interpretante y la cosa que representa es su objeto.”⁹⁸



La función mimética o mimetismo señala que: en medio de la relación empujada por el deseo del otro (de quien en su mayoría sabemos poco) es este su motor.

⁹⁷ Andre Comte Sponville, *Diccionario Filosófico*, Barcelona, Paidós, 2005.

⁹⁸ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 21.

“Mimetismo: es volverse lo mismo de otro, semejante a lo que no se es.”⁹⁹

El otro ocupa el lugar del deseo. Al darse en su entrega, este se encuentra ausente (la ausencia como condición propia de la representación del signo), no presente, por ser lo mismo de otro, semejante a lo que no se es: “el representamen o signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos. Un signo es algo para alguien, representa o se refiere a algo, en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien esto es, crea en la mente de una persona un signo equivalente, o tal vez aún más desarrollado (...), el signo está en lugar de algo, de su objeto.”¹⁰⁰

Así, al ocupar, no en su totalidad, claro, el deseo del otro, la entrega es totalmente ficticia:

“La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido la semiótica es en principio la disciplina que estudia lo que puede usarse para mentir.”¹⁰¹

“(...) excluyo por principio todo lo que en cualquier grado no sea engaño.”¹⁰²

En esta última rubrica Roger Caillois deja expuesto el porqué teorías y tratados precedentes sobre el mimetismo quedan como análisis meramente accesorios centrados en la morfología y despliegue visual de su portador. En pocas o nulas ocasiones se ha tomado abiertamente este comportamiento como parte de una voluntad ciega, empecinada, por parte del interpretante sobre su objeto, el de su deseo.

⁹⁹ Andre Comte Sponville, *ídem*.

¹⁰⁰ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 22.

¹⁰² Roger Caillois, *Medusa y Cía*. Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 72.

Así Caillois refiere acerca del mimetismo, que este comportamiento comprende una multitud de fenómenos muy diferentes unos de otros, donde el cuadro tradicional del mimetismo queda excedido, por esa su excesiva especificidad:

-Por color:

Apatéticos: para desorientar.

Semánticos: para advertir.

-Colores engañosos:

Crípticos: los que disimulan al portador en el medio.

Seudosemánticos: llaman la atención para “desorientar”.

-Colores para ocultar:

Procrípticos: semejanza en el portador, suerte de invisibilidad, (el verde de la langosta).

Anticrípticos: llamar la atención por la semejanza con el medio, (la mantis que se asemeja a la flor).

-Por su conducta:

Mimetismo Bathesiano: el insecto copia la apariencia del venenoso.

Mimetismo Mulleriano: copia mutua entre varias especies igualmente protegidas.

El tipo único infunde respeto en la memoria del cazador.

De ello Caillois advierte: “estas distinciones pueden ramificarse sin fin, por otra parte no es seguro que no cabalguen unas sobre otras. Así, una misma apariencia críptica pueden a la vez servir para frustrar una agresión y para engañar a una presa.”¹⁰³ Así, su propuesta es abrir el cuadro del mimetismo en tres grandes ramas no excluyentes centradas sobre el eje del engaño, de la apariencia, y en algunos casos la aparición:

¹⁰³ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 70.

“Distingo pues, los tres casos siguientes: el disfraz, cada vez que el animal parece intentar hacerse pasar por representante de otra especie; el camuflaje (alocríptia, homocromía, colores disruptivos, homotipia), gracias al cual el animal llega a confundirse con lo que le rodea; la intimidación, en fin, cuando el animal paraliza o espanta, sea a su agresor, sea a su presa, sin que este espanto este justificado por un peligro correspondiente.”¹⁰⁴

“El disfraz se produce:

A) En el interior de una misma familia, por ejemplo cuando una danaide imita a otra danaide (propongo que se le denomine endofrático).

B) En el interior de un mismo orden, cuando por ejemplo una mariposa imita a otra de distinta familia: así, una danaide que imita a una ninfalida (disfraz endogénico).

C) Entre ordenes diferentes, por ejemplo, las sesias, lepidópteros que copian a las avispas, himenópteros (disfraz exogénico).”¹⁰⁵

“Es sabido que hasta la imitación más simple comprende la diferencia entre lo exterior y lo interior, más aún: la imitación se limita a cumplir un rol regulador secundario en el montaje de un comportamiento. Permite corregir movimientos en vías de realización, pero no instaurarlos (...)

La semejanza es de todas maneras un efecto, un producto de funcionamiento, un resultado externo, una ilusión que surge cuando el agente se atribuye una identidad de la cual carece (...) la semejanza esta siempre hacia el exterior, y la diferencia, pequeña o grande, forma parte del núcleo del sistema.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 52, 168.

Del disfraz endogénico al exogénico la diferencia, *la novia*, se afirma. Es sabido que hasta la imitación más simple comprende la diferencia entre lo interior y lo exterior, pues la semejanza esta siempre hacia el exterior, y la diferencia sea grande o pequeña, forma parte del núcleo del sistema, se interioriza como potencia, fuerza motriz, que empleada en el montaje (de un comportamiento) permite corregir movimientos en vías de realización pero no instaurarlos: “el disfraz implica por parte del imitador tanta actividad como el camuflaje supone de inmovilidad y de inercia.”¹⁰⁷

“El camuflaje es asimilación al decorado, al medio, busca la invisibilidad. Para llegar a ese fin el animal debe esencialmente perder su individualidad, es decir, borrar sus contornos, emparejándolos con un fondo de tonalidad uniforme, o por el contrario abigarrada, sobre el cual destacaría sin esa adaptación. Además, debe permanecer inmóvil: todo movimiento le traicionaría, a menos que el movimiento no case con el movimiento del decorado. Así la mantis que imita a la flor, se balancea o más bien se deja llevar por la brisa, de modo que al mecerse las flores y las hojas que la rodean, ella no resulte traicionada por una inmovilidad anormal. Se trata siempre para el viviente de no revelar su presencia.”¹⁰⁸

Dentro del montaje se permite corregir movimientos en vías de realización, no instaurarlos. De ello el disfraz implica por parte del imitador tanta actividad como el camuflaje supone de inmovilidad y de inercia, es en suma, dejar de ser, no revelar su presencia. Así, el movimiento da paso al vaivén, la inercia y lo inerte.

En la inmovilidad como lo inerte es dejar de ser definitivamente, esto ha sido. En tanto para la inercia, el que simula así, presenta un movimiento falso con principios de realidad, ambos presencia de la ausencia, dejar de ser. En la escena esto es perder la individualidad, verse expuesto, empujado literalmente (inercia) sobre las tablas por el deseo del otro, es borrar los contornos en la mímica. La mímica como aquello que permite que la incidencia del movimiento (la brisa, el soplo, la entrega) borre paulatinamente los márgenes y contornos del ser. El

¹⁰⁷ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁸ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 96.

carácter como individuo cede en tanto la función avanza, la división se muestra en el ser al ser (de) otro: la entrega en el montaje.

“El camuflaje, una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad que se disuelve y cesa de poderse descubrir.”¹⁰⁹

Y aunque la entrega es ficticia, se preocupa por no resultar traicionada, por la mirada:

“En el hombre también la invisibilidad es un deseo permanente. Puede ser útil en tiempo de guerra (...) telas pintadas con grandes manchas de colores vistosos quiebran la forma hasta hacerla desaparecer.”¹¹⁰

“(...) el primer uniforme que buscaba intencionalmente pasar inadvertido fue el que llevaban los guías paramilitares indios en 1846 de color caqui (del urdu *kakhi*, polvo). Los soldados británicos tiñeron las túnicas blancas de caqui durante las guerras afganas y egipcia, entre 1880 y 1882, y luego vistieron uniformes caquis para la guerra de Boers entre 1889 y 1902, cuando ya el pequeño rifle sin humo, preciso a una distancia de kilómetro y medio estaba cambiando la óptica de la guerra. *El viejo terror de un enemigo visible había dado lugar a la paralizadora sensación de avanzar contra uno invisible.*”¹¹¹

“Durante la guerra de 1914 las autoridades concuerdan en que es conveniente renunciar a los colores vistosos de los uniformes y utilizar tintes neutros para disimular la visibilidad de las tropas al frente. En la guerra solo participaron ahora “figurantes”, masas figurantes, reunidos para hacer bulto. Después el color rojo granza demasiado brillante se elegirá un azul horizonte, un gris terroso, el gris verdoso, y por último, el caqui del ejército inglés, color que es mucho más que un color, (...) pues la palabra viene del indio *kakhi* y significa polvo, lo que

¹⁰⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁰ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 108.

¹¹¹ Hillel Schwartz, *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 187.

implica que la preocupación estriba más en la desintegración que en la identificación.”¹¹²

El camuflaje es quebrar la forma hasta hacerla desaparecer, es intervenir como figurante contra aquellos términos: *eîdos* y *morphé*, los que recogen buena parte de los matices contenidos en forma (de *eîdo*, ver, mirar, hacerse visible), donde *eîdos* todavía se distingue de *schéma* que alude solo a la figura, pudiendo ser otro de lo que parece. Sin embargo, aquí, cuando la semejanza es explotada la personalidad se ha hecho polvo. Estriba más en la desintegración que en la identificación, por ser aparente, sin solidez, sin fundamento, queda como una pérdida ficticia de la individualidad que se ha disuelto.

“Los orígenes de ese *confuso y desconcertante nombre camuflaje que ha sido adoptado en nuestra lengua*, escribió el camouflier Maurice G. Debonet en 1918, no estaban claros. ¿Provenían del argot barriobajero francés que aludía a hechos oscuros, ocultos tras el humo de viejas velas de cebo? ¿De la jerga teatral francesa para designar el maquillaje y el disfraz?”¹¹³

Los orígenes del nombre no estaban claros, como la cuestión de los orígenes de la pintura se dice es oscura, se diría literalmente en la sombra. Hechos oscuros, que ocultan el verdadero sentido de la escena tras el humo de viejas velas de cebo: “la palabra camouflet es aproximadamente sinónimo de nuestros vocablos humazo, humareda, y se emplea casi siempre en sentido moral y figurado. Dar una camouflet a cualquiera significa en francés, soplarle en las narices una humareda espesa, enturbiarle los ojos, mortificarle con burla.”¹¹⁴

Desaparecer el brillo para revelare la ausencia: *faos*, aparición, apariencia, figura: “la literatura novelesca sobretodo la literatura popular rinde homenaje por su parte a la misma obsesión de invisibilidad, cuando se complace en poner en escena

¹¹² Paúl Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 104.

¹¹³ Hillel Schwartz, *ídem*.

¹¹⁴ Néstor Lujan, *Cuento de cuentos, origen y aventura de ciertas palabras y frases proverbiales*, Barcelona, Folio, 1994, p. 36.

personajes cuya omnipotencia secreta actúa en la sombra. Enmascarados por su apariencia insignificante o enmascarados de veras, son insospechables hasta que se dan a conocer. Entonces la sorpresa se añade al espanto y el adversario paralizado es vencido de antemano.

Los insectos obran del mismo modo. Entre ellos también el camuflaje prepara la intimidación, y a menudo la invisibilidad no tiene otro objeto que asegurar el éxito de una tremebunda y súbita aparición.”¹¹⁵

“Al principio Jung no eludió el doble, ese primitivo gemelo que él llamaba sombra (...) el encuentro con la “sombra” sucede durante el tratamiento (...) en el que experimento el otro en mí mismo y el otro que no soy yo experimente en mí.”¹¹⁶

Poner en escena hechos oscuros, personajes que actúan en la sombra, es entrar en la función del doble: lo mismo de otro, semejante a lo que no se es, pudiendo ser otro de lo que parece, aquel que actúa como deseo –al experimentar el otro en mí mismo y el otro que no soy yo experimenta en mí-. El doble, que al salir de la sombra a la luz obviamente intimidada, al saber poco de él, tal vez no era exactamente lo que se deseaba, su actuación atrapa, aunque deja mucho que desear.

“En primer lugar *mise a nu*, no quiere decir exactamente desnudada, o desvestida; es una expresión mucho más enérgica que nuestro participio: puesta al desnudo, expuesta. Imposible no asociarla con un acto público o un rito: el teatro (*mise a scene*), la ejecución capital (*mise a mort*).”¹¹⁷

Un acto público: la escena, donde la novia es empujada por el deseo del otro, expuesta, desnudada, sin individualidad, como en un rito. Toda acción que resulta por su apariencia estereotipada. Sin embargo, por ser apariencia, una apariencia crítica (de la que se sabe poco) puede servir a la vez para frustrar la agresión y

¹¹⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁶ Hillel Schwartz, *op. cit.*, p. 80-

¹¹⁷ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, Madrid, Alianza, 1991, p. 39.

para engañar a una presa. La entrega es aparente, ficticia, frustra la agresión al estar ausente, y engaña a la (ahora) presa.

“Usar la palabra soltero (*celibataire*) en lugar de la que parecería normal, novio o pretendiente, indica una separación infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el soltero no es ni siquiera pretendiente y la novia no será nunca desposada.”¹¹⁸

La novia al negarse cuestiona al padre y al que antes fuera pretendiente: “los nombres de la novia son: motor deseo, avispa y ahorcado hembra, (...) el ahorcado hembra es la forma en perspectiva ordinaria de un ahorcado hembra del cual tal vez, podría intentarse encontrar la verdadera forma. Así pues las formas de la novia no son sino su apariencia, una de las posibles manifestaciones, su verdadera forma, su realidad es otra (...) la novia es la copia de la copia de la idea.”¹¹⁹

Y es que ni siquiera el nombre de la novia nos es revelado, lo que tenemos son sus funciones, sabemos muy poco, no se da a conocer. Tal vez sea una sesia que aparece como avispa, ataviada con un disfraz exogénico, el de novia. Al fin y al cabo, la semejanza es un efecto, un resultado externo.

Así, al saber poco de ella, sabemos porque es el motor deseo. Pero sobre todo, es que al negarse al orden del padre (la idea), ella se afirma como diferencia, su motor, quebrando la forma, forzándola hasta hacerla desaparecer, exceso de potencia. Luego interviene como figurante, copia de la copia de la idea, ser problemático, imagen rebelde, pura apariencia que no se conforma al orden de la idea: el simulacro.

“El grupo de solteros posee un repertorio de nombres crepusculares: aparato soltero, nueve moldes machos (*neuf moules malic*) y en fin, cementerio de libreas y uniformes (...) los machos son moldes –la expresión castellana les conviene admirablemente: machotes, -trajes vacíos inflados por el gas alumbrado, que es

¹¹⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 48.

soplo vital, su ánima deseante. Los nueve moldes machos son nueve prototipos, de nuevo aparece la ambigüedad, ahora entre los arquetipos platónicos y los moldes mecánicos.”¹²⁰

Los pretendientes, arquetipos platónicos, quedan desplazados hasta meros solteros, por la afirmación de la novia: “al desvelar en el centro de cualquier gesto estético la multiplicidad, lo artificial, la repetición y el estereotipo, la fotografía deconstruye la posibilidad de diferenciar el original de la copia, la idea primera de sus imitadores serviles”¹²¹, por ello son el cementerio de libreas, trajes vacíos de contenido, que inflados por el deseo se regodeaban como pretendientes.

“El funcionamiento de la novia es a un tiempo, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico, e imaginario: la sustancia que la alimenta es el rocío llamado automovilina. Sus éxtasis son eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranes es el deseo (...) apenas si es necesario agregar que esas incertidumbres y confusiones son parte esencial de la novia: son su velo transparente.

Las propiedades de la “avispa” se encuentran en el tanque de gasolina de amor o “potencia tímida”. Esta gasolina erótica “distribuida en el motor de cilindros débiles al contacto de las chispas de su vida constante (magneto deseo) explota y hace florecer a esta virgen llegada al término de su deseo.”¹²²

La fuerza que mueve a la novia, que empuja sus engranes, es el deseo. Debajo de la avispa se encuentra el tanque de gasolina de amor o potencia tímida, interiorizando la diferencia por partida doble: en la potencia, que al ser tímida, no se dará a conocer, será solo la entrega del otro, lo que nos llena de incertidumbres y confusiones, es en suma, su velo transparente, porque ella brilla por su ausencia.

“La novia tiene un centro-vida, los solteros no lo tienen, viven del carbón u otra materia prima sacada no de ellos, sino de su no ellos. La novia forma liberada es

¹²⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 41.

¹²¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 224.

¹²² Octavio Paz, *op. cit.*, 46.

autosuficiente, los solteros sometidos a la perspectiva son moldes huecos que llena el gas alumbrado.”¹²³

“La mitad inferior del gran vidrio, en el extremo izquierdo, se encuentra el grupo de los nueve moldes machos o cementerio de libreas o matriz de eros. Los tres nombres le convienen admirablemente pues los solteros carecen de personalidad real. Los trajes vacíos, piezas huecas que infla el gas alumbrado.

Los solteros son la base arquitectónica de la novia, que así se transforma en la apoteosis de la virginidad.”¹²⁴

La novia se mueve por su potencia, diferencia interior. En tanto los solteros anhelantes viven de la materia prima sacada de su no ellos, -donde experimento el otro en mí mismo y el otro que no soy yo experimenta en mí-, el deseo, gas alumbrado por viejas velas de cebo que pone en escena hechos oscuros, personajes que actúan en la sombra, apoteosis de la virginidad, el cuadro final de gran espectáculo en una representación o ceremonia, que se pensaba anticuada por desplegarse del ritual, sin embargo: “la ceremonia empieza por la novia y por su iniciativa. No en balde tiene un “centro-vida”, ese centro vital, es la fuente de la “aguja pulso” que sostiene en equilibrio al “cilindro-sexo” que no es otro que la “avispa”. La novia en su base (...) es un tanque de gasolina de amor o potencia tímida. La automovilina de la novia, su soberanía, es un atributo de su naturaleza “en su base es un motor, pero antes de ser un motor es automovilina: gasolina de amor”. ¿De dónde viene la gasolina? De la novia misma: es una secreción de la “avispa”. La novia es un motor deseante que se desea a sí mismo. Su esencia en el sentido químico-fisiológico y en el sentido ontológico, es el deseo, irreductible a los sentidos aunque nazca de ellos, no es sino su deseo de ser.”¹²⁵

La perspectiva cambia, se quiebran las formas; no más relación triangular, ahora se da como circular, autosuficiente “si se comparan las formas con los seres en

¹²³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 65.

movimiento, se observara que buscan unas determinaciones, son imperfectas respecto a las formas deseadas (...) la forma no busca nada ni desea nada.”¹²⁶

Movida por su propio deseo, por su iniciativa, resulta imperfecta respecto a la forma deseada, la novia ideal, la que sin embargo, no desea ni busca nada.

Así, la sesia (o sosia¹²⁷) que pasa por avispa al desear, se afirma, es el doble:

“El primer “florecimiento” provoca el segundo en el que la novia deseante imagina voluntariamente su desnudamiento (...) los dos “florecimientos” no son sino uno, el tercero “compuesto físico de las causas (solteros y deseo imaginativo) no analizable por la lógica, es el florecimiento cinematográfico.”¹²⁸

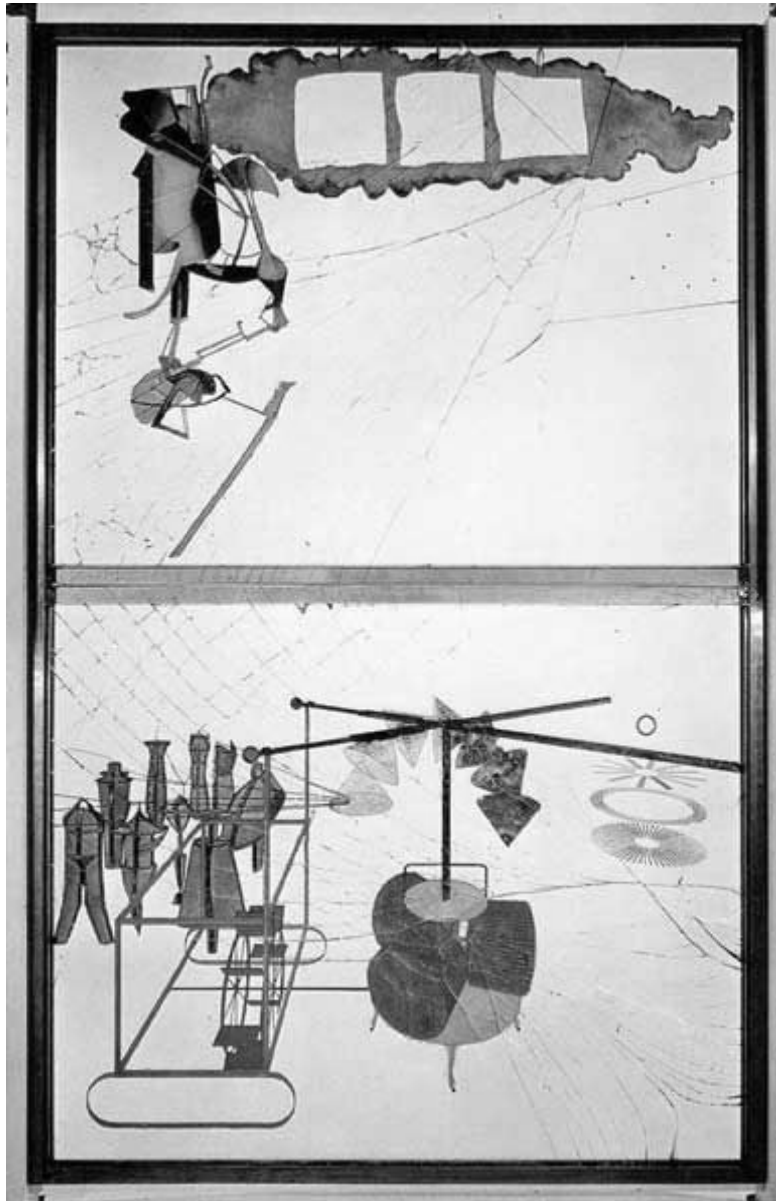
Florecimiento cinematográfico, *kinetico*, donde el deseo del otro es truncado, la novia no llegara al fin, apoteosis de la virginidad, solo le quedara imaginar el desnudamiento sobre sí, voluntario, continuar deseándolo, al fin, como un doble.

¹²⁶ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁷ Sosia: término que se desprende de la novela escrita por Madame M. durante la Primera Guerra Mundial, *L'illusion des sosies*, donde el término adquiere el equivalente a “doble”.

Hillel Schwartz, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 74.



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par les célibataires, même* (el Gran vidrio), 1915-1923.

III

LECTURA DE LA IMAGEN

3.1 La imagen fotográfica

“el más plástico y transparente de todos los medios, el cine.”¹²⁹

“*Untitled film stills*”, la serie que dio a “conocer” a Cindy Sherman dentro de la escena artística contemporánea (1977-1980) desarrolla precisamente su discurso sobre el más plástico y transparente de todos los medios, el cine. Fotos fijas de filmes que dejan ver nada más que imágenes de escasa referencia, la única que quizá sea marcada también con debilidad es la referencia al género, no el de la trama del filme, ya que esta se interrumpe, siendo precisos no llega a darse, se corta de tajo, son fotos sueltas discontinuas. La referencia de anclaje es hacia el género femenino, el interprete de las tomas, la “misma” Cindy Sherman atravesada por un sinnúmero de estereotipos sobre la mujer sacados de filmes, de donde precisamente Sherman toma su “fundamento”.

Desentrañar la naturaleza de la imagen no es solo destacar las cualidades icónicas ante las cuales podemos emitir un posible juicio. Antes que ello es la referencia del medio de donde se desprende tal mensaje. Así, la referencia al filme, la película, el cine, nos remite a la naturaleza de lo cinematográfico, de la imagen-movimiento.

Esta serie establece su naturaleza, su referente ligado directamente al cine, de *kinesis*, movimiento, donde la sucesión de las imágenes presentadas a un ritmo de diez o más por segundo son percibidas por el ojo como un movimiento perfecto continuo, el principio de la impresión retiniana.

Sin embargo, el estatismo de la imagen en la obra de C. Sherman nos remite de antemano al medio que sustenta el filme y que además le dio origen, el medio fotográfico.

¹²⁹ Hillel Schwartz, *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 196.

Así resulta conveniente poder volver sobre la definición mínima de la fotografía, aquella que destaca las cualidades de su génesis, y sobre ella afirmar las relaciones que guarda con la temática de la serie de fotos fijas de filmes:

“La imagen fotográfica surge como una huella luminosa, como el rastro fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a una distancia en un espacio de tres dimensiones”¹³⁰

La idea de rastro, de la huella, del indicio, es la que permite que podamos hacer referencia a la nominación de este procedimiento, la foto-grafía. Como en toda grafía lo que podemos apreciar es el rastro, la huella, el precipitado de aquello que fue acción, movimiento, no siéndolo ya.

Así la escritura, grafía, se permite prescindir del movimiento para hacerse constantemente presente. Pero en el caso de la fotografía la inmovilidad, su estado inerte, con lo que se da a conocer, es una inmovilidad visiblemente perversa: “la inmovilidad en la foto es el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente, testiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente a causa del señuelo que nos hace atribuirlo a lo real (...) pero deportando ese real hacia el pasado (esto ha sido), la foto sugiere que este está ya muerto.”¹³¹

Así la inmovilidad, un estado inerte, le conecta con el cadáver:

“La fotografía como el recuerdo es el cadáver de una experiencia, una fotografía por tanto como muerte, como rastro de aquello que pasa a la historia.”¹³²

Rastro, huella, indicio que pasa a la historia como grafía, lo que quedó del movimiento no siéndolo ya, pasado que se hace constantemente presente prescindiendo del movimiento, que así queda inerte, presencia de la ausencia.

¹³⁰ Phillippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 55.

¹³¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1990, p. 136.

¹³² Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 40.

La fotografía como el recuerdo es el cadáver de una experiencia, y como tal se encuentra ausente de su contenido, inanimada, estamos ante ella ciegos ante sus circunstancias, si se le permite pasar a la historia, por lo menos necesitará de una inscripción, sin embargo: “la fotografía funciona como relicario transformándola en reliquia, en talismán o amuleto, o de todas maneras en sudario o en tumba que no tiene necesidad de inscripción, pues el mismo es inscripción.”¹³³ Es la tumba de un cadáver de cierto grado anónimo que no es posible reconocer aunque se ha escrito tanto sobre él, como la idea de *eîdos*, la que se distingue del *schêma*, pudiendo ser otro de lo que parece, “por ejemplo un cadáver parece un hombre pero no lo es, solamente el hombre en cambio tiene *eîdos* del hombre.”¹³⁴ El remitente de la imagen (d)escrito por la luz es escritura de sentido figurado, pudiendo ser otro de lo que parece, escritura de apariencias, “fotografía, pues significa literalmente “escritura aparente” lo cual nos lleva por extensión a un “escritura de las apariencias.”¹³⁵

Las fotos de la serie *Untitled film stills* remite al origen o primer noción del medio cinematográfico, el fotograma, la imagen fotográfica fija que además remite a la noción del objeto de la imagen, el cuerpo concebido originalmente como el cadáver, el estatismo de la imagen, su estado inanimado, inerte, similar al cadáver deja ver a Cindy Sherman prescindiendo de sí misma, aparece en una serie de “retratos” en los que la imagen es un estereotipo femenino sacado de un filme, es ella no siendo ya, presencia de la ausencia, envuelta en el estereotipo está vacía de contenido, *untitled*, sin título: “así es la foto, no sabe decir lo que da a ver”¹³⁶, tal vez sea el principio del cine silente que no necesita títulos, pues toda ella es escritura, inscripción, escritura de apariencias, pudiendo ser otro de lo que parece.

¹³³ Phillipe Dubois, op. cit., p. 76.

¹³⁴ Jesús de Garay, *Los sentidos de la forma en Aristóteles*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987, p. 30.

¹³⁵ Joan Foncuberta, *El beso de Judas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 165.

¹³⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1990, p. 156.

3.2 La imagen-movimiento, el cine

Del medio a la referencia, de la imagen al fundamento, del fotograma al filme. La serie propuesta por C. Sherman formula como su esencia al cine.

Cine, nombre genérico que describe la proyección de una imagen que involucra movimiento, ofreciendo la ilusión de continuidad, debe su nombre al aparato que realizara dicha función, el kinetoscopio, del griego *Kinesis*, que alude por igual al movimiento.

El comportamiento del movimiento y el referente de Sherman para sus imágenes, el cine, conservan una compleja similitud. “Hay movimiento en tanto hay potencia (...) Si la definición primera de potencia es principio de cambio que está en otro o en el mismo en cuanto otro, ambos sentidos de potencia comportarían la referencia a la alteridad.”¹³⁷

El primer motor que propicia el movimiento surge de la potencia. La potencia es el principio del cambio, lo privilegia para no permanecer idéntico, así promueve el cambio, la capacidad para obrar en otro, aún en sí mismo. “El ámbito de la potencia en el que “a” puede ser “no a”, en el que antes es “a” y después “no a”, es el mundo del movimiento, del cambio. Todo cambio va de un término a otro (...) Las formas pasan y dejan su sitio a otras. Constantemente deben relevarse unas a otras para existir.”¹³⁸

La potencia, fuerza motriz, opera en detrimento de sí misma, es principio de cambio que está en otro o en el mismo en cuanto otro, no permaneciendo idéntica a sí misma al diferir respecto de su precedente: “para el movimiento el intermediario es como contrario”¹³⁹, así permite que se dé la sucesión propia del

¹³⁷ Jesús de Garay, *op. cit.*, pp. 122, 111.

¹³⁸ Jesús de Garay, *op. cit.*, pp. 111, 125.

¹³⁹ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 274.

movimiento, el relevo constante por la potencia: “el movimiento no admite una consideración uni-forme.”¹⁴⁰ Esa capacidad para lo otro, lo que hace potente al movimiento involucra por igual al tiempo:

“El movimiento como el tiempo es siempre otro. (...) El tiempo es el numero del movimiento según lo anterior y lo posterior, (...) el tiempo se caracteriza por la sucesión, por la distinción de un antes y un después. Cuando se da lo anterior y lo posterior, entonces decimos que hay tiempo, y el tiempo está implícito en el movimiento. (...) El ser del movimiento implica un cierto no ser que se caracteriza como no ser ya y no ser todavía, se encuentra distendido en el tiempo (...) la inidentidad que revela la sucesión temporal es manifiesta en primer lugar en el cambio de formas. El tiempo ejerce una labor de destrucción de la identidad formal en el ser físico.”¹⁴¹

El tiempo que permite adentrarse en el movimiento revela el principio de la potencia como alteridad –a puede ser no a-, en el antes es “a” y después “no a”, anterior y posterior, antes y después, sucesión o –dejar de ser-, además otro principio, el de inidentidad, en el antes, se presenta al no ser ya, lo que ha sido, lo que deja de ser, aquello que cesó su identidad; y su distancia en el después, en el no ser todavía, no ser respecto de su precedente, y además en el no ser respecto de su porvenir, lo que no se ha dado, distinción que revela la inidentidad.

La potencia, el movimiento, el tiempo, son dimensiones que no admiten en su práctica una consideración uniforme, por ello se dejan ver como alteridad o destrucción respecto a la formalidad del ser físico, sin embargo es sólo en un sentido que la forma puede salvar su sentido respecto a estos tres conceptos: “la forma como aquello que permanece a lo largo de todo el movimiento (el fin), se opone a la forma actual que varía con el tiempo.”¹⁴² El sentido de la forma, aquello que desde antes busca un propósito y se vale del movimiento para desplegar y

¹⁴⁰ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴¹ Jesús de Garay, *op. cit.*, pp. 122, 129.

¹⁴² Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 123.

alcanzar su determinación, logra salvar y hacer ver su forma a lo largo del movimiento, logra su fin, lo perfecto del movimiento.

Para la serie de fotos fijas de filmes se había determinado su naturaleza como predominantemente inanimada, inerte. ¿Cómo poder inferir a partir de ello alguna alusión siquiera escasa hacia el movimiento? La referencia se puede observar en la naturaleza descriptiva de la imagen, de sus intenciones al representar. Así, Cindy Sherman al montar la escena deja ver los principios de la potencia, interiorizando la diferencia, ésta no es notoria a simple vista, sin embargo de ella se vale para generar la sucesión, antes tal vez fue ella, ahora ya no lo es, el mundo del cambio, del movimiento, opera en detrimento de sí misma, pero conservando la diferencia como su motor, fuerza motriz que le permite desarrollar la alteridad, el principio de cambio para obrar en sí misma lo otro, el estereotipo del filme.

En la foto podemos intuir la referencia implícita al tiempo, ¿Pero que al respecto del movimiento? Las formas deben relevarse continuamente para existir, en persistencia como el principio de la impresión retiniana para aparecer como *eîdos-morphé*. Pero aquí, C. Sherman introduce un movimiento falso con principios de realidad, simula el movimiento para hacerse constantemente presente en el antes y después: *antes*, al no ser ya como el cadáver, *después*, al no ser todavía en inercia, dando cabida al otro, sin límite determinado, distención que revela inidentidad, haciéndola presente sí, pero como ausencia. Al dejarse ver en fotos discontinuas deja por sentado que no le interesa el fin, tratará de romper con las formas. Con esta representación conserva algo del movimiento.

Aristóteles refería como principio de la representación decir que *este es aquel*, este es aquel, aparece también según lo anterior y lo posterior, asunto de distancia, “el movimiento esta primero aquí y luego allí”¹⁴³, como el representar: “El representamen o signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos. Un signo o representamen se refiere a algo en algún aspecto o carácter, se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona

¹⁴³ Jesús de Garay, *op. cit.*, p. 274.

un signo equivalente o tal vez aún más desarrollado (...) el signo está en lugar de algo, de su objeto.”¹⁴⁴ Porque tal vez se movió: “La imagen fotográfica es asunto de distancia”¹⁴⁵, “todo cliché sólo permite ver en su lugar una ausencia existencial. Lo que se mira en la película jamás está ahí.”¹⁴⁶

Ahora entendemos porque *el que se mueve no sale en la foto.*

¹⁴⁴ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p.22.

¹⁴⁵ Jean Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 14.

¹⁴⁶ Phillipe Dubois, *op. cit.*, p. 85.

3.3 El doble

“El doble también silencioso, pero visible de vez en cuando en la pantalla: blanco de bromas, cadáver para el héroe, fantasma para la heroína, desapareciendo cuando ambos actores deben de ser vistos en el suspense de la identidad confundida o en la hilaridad de las tomas repetidas.”¹⁴⁷

Se han abordado ya dos instancias a partir de las cuales Cindy Sherman hace alusión al medio cinematográfico, uno, la foto fija de un filme que refiere antes como imagen fotográfica la idea de rastro, una huella de algún objeto que incidió sobre un soporte de cualidades sensibles, en este caso halogenuro de plata, que hace constantemente presente al pasado prescindiendo del movimiento, dejando ver lo que quedó de él, no siéndolo ya, presencia de la ausencia.

Por otra parte, lo está la referencia al medio, el cine, que promueve la inidentidad en tanto no existe un fin para este movimiento, en esta condición es que se muestra al movimiento como potente, por la potencia como principio de cambio introduciendo la diferencia como su motor, disolviendo la forma.

Respecto al medio cinematográfico también podemos apreciar un sentido sutil de la inidentidad, no revelado fácilmente por el uso de las apariencias, porque como lo dice Hillel Schwartz, el cine es el medio más plástico y transparente de todos los medios por sus implicaciones:

“También en la pantalla, como en el carrete, los materiales sintéticos fueron fundamentales para la supervivencia de la ilusión (...) las películas mostraban abiertamente que eran sintéticas. La mayoría de ellas se complacían en el artificio,

¹⁴⁷ Hillel Schwartz, *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 198.

(...) tan plásticas en la manipulación de las personas como en la de tiempo y lugar.”¹⁴⁸

Esta referencia parece confirmar el porqué C. Sherman se apoya precisamente en este medio para elaborar y proponer un discurso en el que se muestre a la fotografía como la imagen negativa por antonomasia de la llamada objetividad con la que se le ostenta.

Esta imagen como mera ilusión, artificio, se descubre desde la naturaleza de su soporte, celuloide sintético. También lo está en la imagen que aprehende y como la devuelve, imagen sintética que se vuelca hacia la reducción en la gama de colores, solo apreciamos una escala de grises, sintéticos, sintetizando la información visual. El medio que permite la proyección de la imagen también como ilusión: ilusión óptica, por el principio de impresiones retinianas, el cine, como mera ilusión. Lo está también en lo que apreciamos al engañar al nervio óptico, en la proyección y la contemplación de la cinta. Cuando se da la actuación en este medio es mera ausencia, porque en tanto se reproduce la película observamos la presencia de la ausencia, pues los actores no están presentes, se reproduce su ausencia, se multiplica, asistimos al *esto ha sido*, el pasado en el presente que se deja ver ante nosotros como una aparición deslumbrante; pero además, lo está en el contenido de la trama, de la actuación, cuando el actor se da en la entrega: “la esencia de la conducta lúdica consiste en saber y no saber al mismo tiempo, recordar y olvidar que la situación es ficticia.”¹⁴⁹

Nuevamente, estar presente como ausencia de sí, por la representación. Pero no sólo es la ausencia de aquel a quien se le ve actuando, es también la de aquel que ve, del espectador que asiste para matar el tiempo, olvidándose de sí en la proyección.

Cindy Sherman tal vez lo sepa de antemano y lo haya sabido explotar, sin embargo su actuación como doble es algo que en su mayoría se omite:

¹⁴⁸ Hillel Schwartz, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴⁹ Iuri Lotman, *La semiósfera III*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 60.

“Hay en ella una doble interpretación actoral, un juego de denotaciones y connotaciones: actúa como un actor y actúa al actor, repite la imagen del personaje que simula, repite el acto de interpretar; repite su necesaria presencia, y al mismo tiempo repite un estereotipo femenino y la imagen de la mujer estereotipada.”¹⁵⁰

Cindy Sherman interpreta una doble interpretación actoral: la del doble. Actúa como un actor que actúa al actor: su doble, repitiendo un estereotipo femenino y la imagen de la mujer estereotipada, repitiendo el acto de interpretar.

El actor, la actriz, al representar se encuentran ausentes, han cedido en su entrega, presencia de la ausencia como la condición del signo al representar; el signo que está en lugar de algo, de su objeto. Como objeto de la interpretación para la actriz esta el estereotipo, imagen vacía, referencia desgastada, transparente de tanto volver sobre ella.

La interpretación de C. Sherman es la del estereotipo femenino y en un mismo tiempo la imagen de la mujer estereotipada: la actriz.

“Pero después están las copias de segundo y tercer grado, cada forma inferior de imitación se clasifica en términos de alejamiento del original, ya que son copias de copias.”¹⁵¹

La actriz, icono de la representación es una imagen segunda en sí respecto de la idea original, aquella sobre la que se apega para su actuación. Su papel, el estereotipo femenino es en este caso la idea original del guión para su actuación, fundamento sin solidez, totalmente aparente sobre el que C. Sherman actuara a la distancia.

Sí el fundamento aparece excesivamente lejano respecto de lo original, y sobre este se basa la actriz para interpretar el estereotipo, la actuación del doble no será

¹⁵⁰ María Inés García Canal y Humberto Chávez Mayol, *El tiro de gracia*, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 41.

¹⁵¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 225.

notoria, no se distingue, está muy lejos del original al ser copia de la copia de la primer idea que es una copia, repite la imagen del personaje que simula.

“Por su carácter de doble y por su función de mediador entre dos mundos opuestos (...) presenta en cuanto signo, aspectos de tensión y oscilación. En el tan pronto es el aspecto visible el lugar preeminente, como el aspecto invisible.”¹⁵²

Al simular “se dice” presente como apariencia. Su actuación continúa a lo largo del filme como cadáver para el héroe o como fantasma para la heroína, la “primer” actriz. Como doble desaparece en tanto que actúa, se mimetiza volviéndose lo mismo de otra, semejante a lo que no se es, la estrella a quien dobla, visible e invisible dentro de la trama, de la escena a un mismo tiempo.

“Lo sorprendente e increíble de ellos es que tenían la tendencia a aparecer precisamente en aquellas escenas que se convertían en memorables: dobles para desnudos osados, dobles para momentos arriesgados (...) la aparición de los dobles convirtió a la escenas más sensacionales en elaborados ejercicios de falsedad.”¹⁵³

Acude al llamado para la escena del desnudo, como doble es apariencia desnuda, un desnudo osado, memorable que sólo se puede ver en la entrega de un amateur, aquel que desea actuar.

Como amateur en la actuación, iniciándose como doble, se sabe poco de ella. Para quien conoce el medio cinematográfico su imagen no le dice nada, por esto la toma se vuelve memorable: “el contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido.”¹⁵⁴ Se ha olvidado su actuación en su anonimato, como fantasma de la heroína (*faos*) debe desaparecer en tanto la estrella toma su lugar.

“Desapareciendo cuando ambos actores deben ser vistos en el suspense de la identidad confundida o en la hilaridad de las tomas repetidas.”¹⁵⁵

¹⁵² Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 315.

¹⁵³ Hillel Schwartz, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵⁴ Paúl Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 7.

¹⁵⁵ Hillel Schwartz, *ídem*.

Se repite la escena y C. Sherman no ha desaparecido: “se habla de repetición para elementos que son realmente distintos, y que sin embargo tiene estrictamente el mismo concepto.”¹⁵⁶ Porque las tomas que vemos son simulacros de escenas donde aparecerá la estrella. Así, son solo tomas discontinuas que no llegarán al fin. Como doble la actuación de Cindy Sherman no tiene nominación alguna, *untitled*.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p.



Cindy Sherman: *Untitled film still # 3* (Sin título n. 3), 1977.



Cindy Sherman: *Untitled film still # 14* (Sin título n. 14), 1978.



Cindy Sherman: *Untitled film still # 48* (Sin título n. 48), 1979.



Cindy Sherman: *Untitled film still # 50* (Sin título n. 50), 1979.



Cindy Sherman: *Untitled film still # 54* (Sin título n. 54), 1980.

Conclusiones

“La repetición es un procedimiento de estilo mucho más enérgico y menos cansador que la antítesis, y también mucho más apto para renovar un tema.”

Gabriel Tarde.

El punto central, o sobre el que se ha hecho mayor eco a lo largo de esta investigación es la noción de repetir, el acto de la repetición que conlleva en sí el hacer uso de la copia, de la reiteración, el hacer de “memoria” cuando se ha vuelto tanto sobre el referente, lo que pudiera sonar a un gran *déjà vu* o ese retorno de la mismidad, que sin embargo nada tiene que ver con el acto de repetir, pues el repetir conlleva el hacer uso de la diferencia, es como el extraordinario concepto de la réplica.

La réplica tomada como la cita textual de otro (como lo es en todo trabajo que se ostente como una investigación “seria”) parece afirmar su validez en las fuentes, afirmarle como objeto único que también se desea tener, y paradójicamente, a partir de este punto es que la réplica comienza por replicar hacia su original, porque como hemos visto, éste de aquí es aquel de allá, la diferencia entre ambos.

Así, el motivo de la investigación fue el involucrar a la repetición como la manera de accionar ante sus referentes. El uso de las citas, la mayor parte del cuerpo de la investigación (*transcritas* al pie de la letra) dio pauta para citar como pretexto el trabajo de Cindy Sherman, que de por sí, involucra la noción de cita, de la repetición, lo cual podemos apreciar en primer lugar en el análisis de las imágenes y su representación, literalmente lo que re-presentan para nosotros y también el acto de ella al re-presentar. Con lo cual, podemos asumirlas como una cita transcrita o traducida de un original hasta este punto ya perdido, como la noción del doble, un replicante de lo original por sus diferencias, pero sobre todo por la

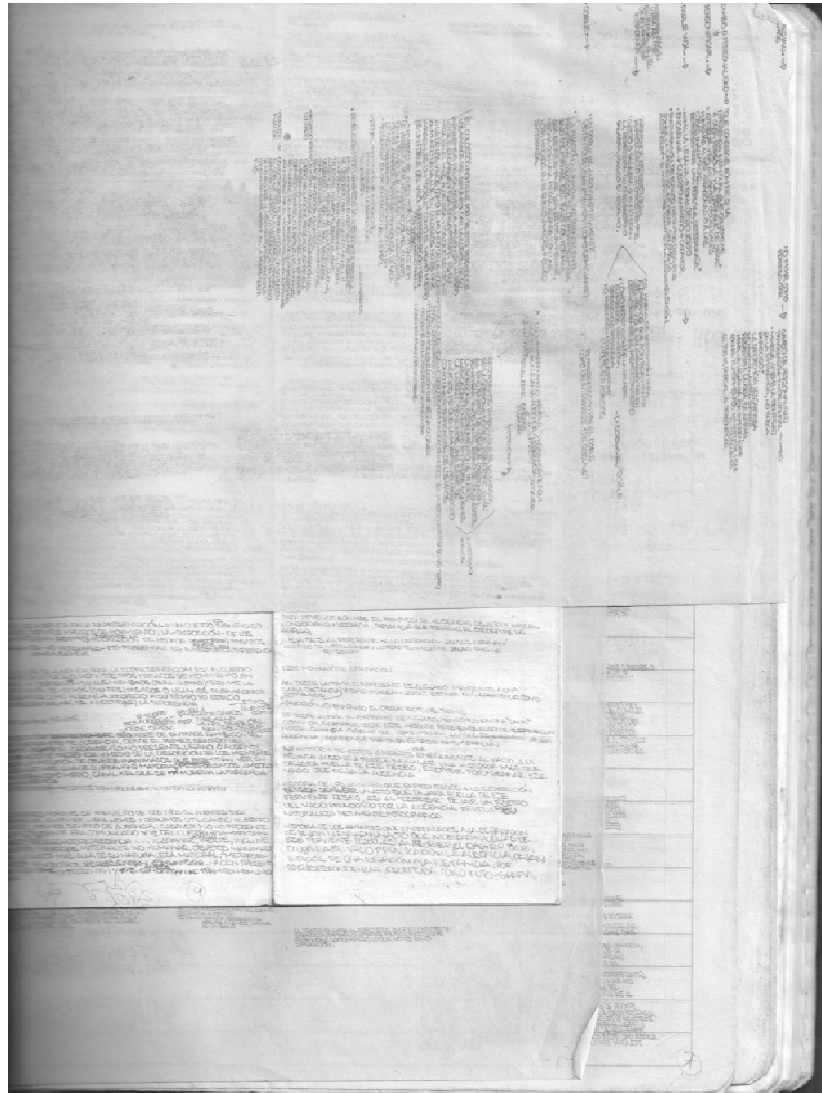
referencia hacia lo fotográfico que permite ver ese procedimiento de estilo mucho más enérgico y menos cansador para renovar un tema.

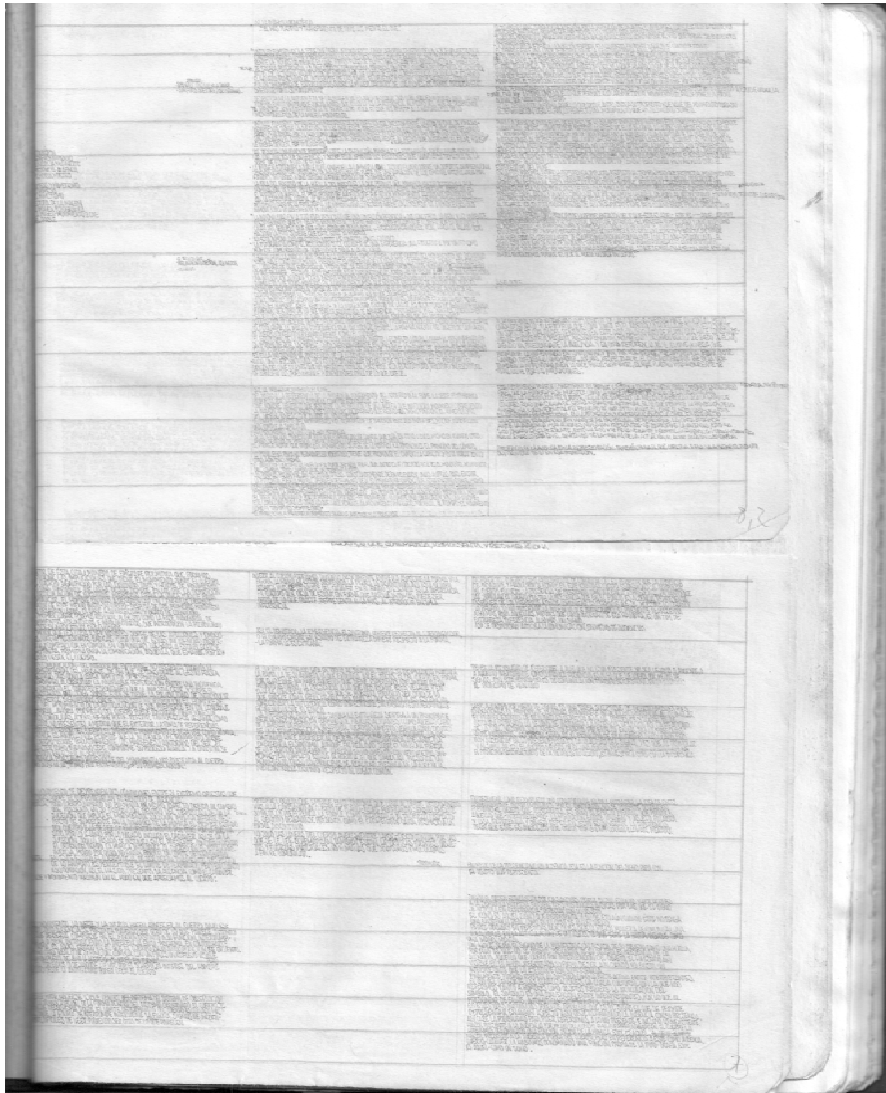
Lo fascinante de la fotografía y su lenguaje surgen cuando nos disponemos a realizar su praxis, al fotografiar. Lo que deseamos es obtener una “buena toma”, no *hacemos* fotografías, sino *tomamos* fotografías, de ahí la diferencia, la réplica.

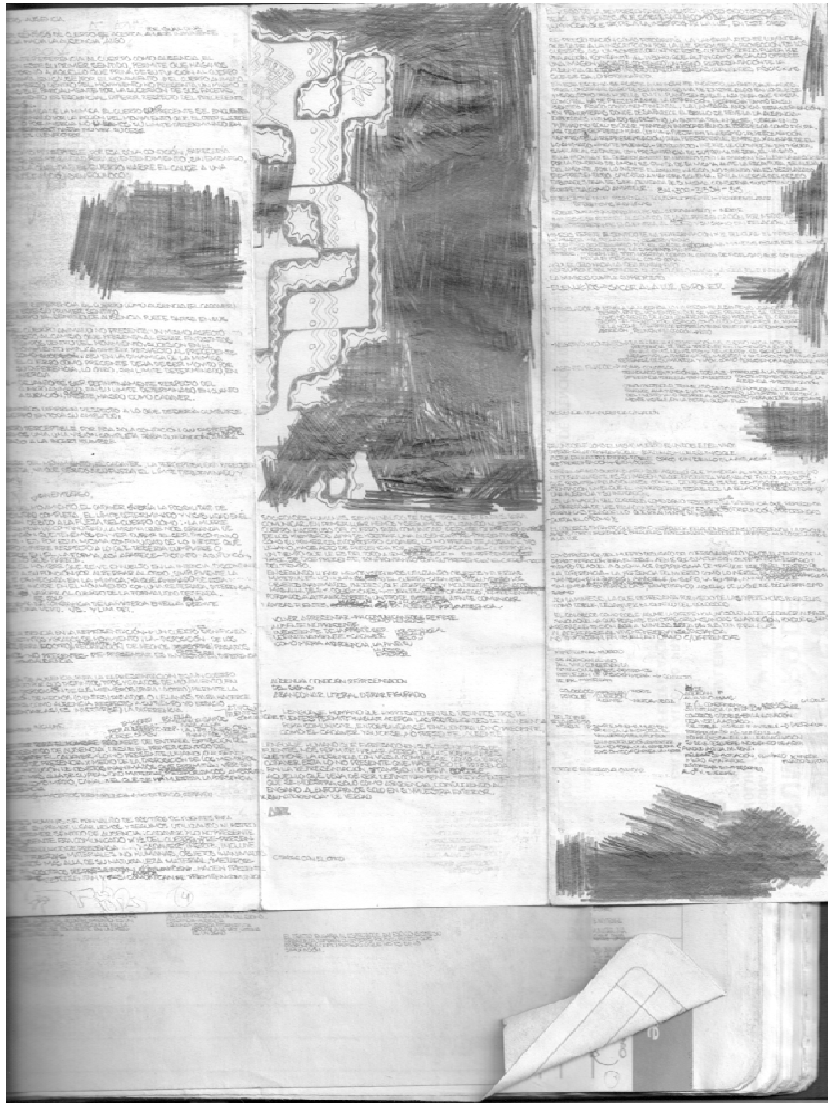
Este trabajo es una gran extensión del concepto fotográfico, que no involucra propiamente el hacer como su praxis, sino el **tomar**.

Dentro de lo fotográfico, cada toma podría ser tomada como una cita textual de la realidad, cada corte dentro de la película parece ofrecer una *instantánea* entrecomillada de un contexto mucho más amplio, una instantánea, sí, por la fuerza con la que el olvido de todo el corpus del referente es desplazado, alejado para ofrecer sólo lo más re-presentativo.

Cindy Sherman, un doble, es solo la re-presentación de la idea “original” de un álbum que se presenta a continuación, son solo las instantáneas más representativas, donde se recopilan citas textuales de fuentes de investigación que se refieren a la categoría de lo doble. El prurito en que se animó este quehacer fue la idea de lo no original, el estar en lugar de, como lo es lo fotográfico, la idea de la repetición y del tomar, la de ir citando de un *original* para ¿cansarse menos?







BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Madrid, Paidós, 1990.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2004.
- BERTRAND, Pierre. *El olvido*. México, Siglo XXI, 1977.
- BOZAL, Valeriano. *Mimesis, las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987.
- CAILLOIS, Roger. *Medusa y Cia*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- COMNTE, André. *Diccionario filosófico*. Barcelona, Paidós, 2005.
- CROCI, Paula y VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles*. Buenos Aires, La Marca, 2000.
- DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires, Manantial.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DUBOIS, Phillipe. *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós, 1986.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.
- ELIZONDO Martínez, Jesús. *Signo en acción*. México, Universidad Iberoamericana, 2003.

- FLUSSER, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- GARAY, Jesús de. *Los sentidos de la forma en Aristóteles*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1987.
- GARCÍA CANAL, María Inés y CHÁVEZ MAYOL, Humberto. *El tiro de gracia*. México, consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LOTMAN, Iuri. *La semiósfera III*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LUJAN, Néstor. *Cuento de cuentos, origen y aventura de ciertas palabras proverbiales*. Barcelona, Folio, 1994.
- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda*. Madrid, Alianza, 1991.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- REALE, Giovanni. *Por una nueva interpretación de Platón*. Barcelona, Herder, 2003.
- SCHAEFFER, Jean Marie. *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra, 1990.
- SCHWARTZ, Hillel. *La cultura de la copia*. Madrid, Cátedra, 1990.
- SEBEEK, Thomas. *Signos, una introducción a la semiótica*. Barcelona, Paidós, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1973.
- VIRILIO, Paúl. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.
- La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Historia de la comunicación*. Barcelona, Bosch, 1992.