

Las sombras errantes

La substracción infrapolítica y ‘la imagen total’¹

Sergio Villalobos-Ruminott

Para mí, la luz y la imagen solo pueden tener sentido en relación a la oscuridad

Abbas Kiarostami

Hay que pensar en esto: la victoria de lo invisible no brilla

Pascal Quignard

Introducción

Quisiera comenzar mi intervención agradeciendo la gentil invitación de Camila Moreiras y Pablo Domínguez Galbraith quienes, junto con Tania Aedo Arankowsky y el Laboratorio de Arte Alameda, han organizado estas segundas jornadas de *Tecnologías de la imaginación*, esta vez dedicadas a pensar el problema de la imagen total o imagen vigilante-vigilada como utopía tecno-política de un control total o de una seguridad plena. Agradezco sinceramente la invitación pues me parece

¹ Texto presentado en el encuentro *Tecnologías de la imaginación 2: Imagen vigilante / imagen vigilada*. Organizado por el Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México. Agosto 11-12, 2016. Ligeramente desarrollado en diciembre, 2017. Considero este texto como un protocolo en desarrollo, no como un texto definitivo, sino como una comunicación de la que no he borrado su impronta oral.

una ocasión perfecta para divagar sobre la idea de vigilancia total, en el contexto de masificación del llamado paradigma securitario. Me atrevería a decir de buenas a primeras que la misma noción de imagen total o vigilante es un efecto retórico de la reducción securitaria del mundo, es decir, que no existe como tal una imagen total, sino una diversidad heterogénea de imágenes que no se agotan ni se reducen a la confirmación de la mentada utopía tecno-política totalitaria. En otras palabras, la llamada imagen vigilante no es sino el efecto de un énfasis, de un modo de leer y usar o abusar de las imágenes que oblitera en éstas su potencialidad polisémica y las clausura, remitiéndolas a una función ilustrativa o representacional unidimensional.

Déjenme ponerlo en términos más precisos. Desde el punto de vista de las imágenes, nunca podrá extinguirse la ambivalencia que las constituye. Desde el punto de vista del poder, las imágenes son depuradas de esa ambivalencia justo ahí donde dejan de ser imágenes y se transforman en *clichés*. El cliché, siguiendo a Georges Didi-Huberman (*Cuando las imágenes tocan lo real*), supone el olvido de esa ambivalencia, el secuestro de la potencialidad que es la imagen, y su conversión en prueba, testimonio o ilustración visual de una pre-comprensión que la limita y la extorsiona. La imagen convertida en cliché no solo está expropiada de su potencialidad, sino subsumida a la lógica del reconocimiento, caída a la metafóricidad que la interpreta, haciéndola compadecer a la ley de un ventriloquismo cultural y profundo. El cliché visual es la negación de la imagen en la imagen, es decir, es la subsunción de la polisemia que toda imagen contiene como su umbral de posibilidad, a la diégesis o narratividad que la articula como su principio de razón acotado, dándole orden y lugar en una secuencia (no olvidemos que cliché es el nombre dado a la tira de película fotográfica revelada, lista para su posterior reproducción). Clichés en las manos, clichés en la lengua, clichés en los ojos, triunfo por todos lados de la película hegeliana del reconocimiento.

Si esto es pensable, digo, si podemos resistir la tecno-utopía de la imagen securitaria, de la imagen vigilante, de la imagen total, desde la insinuación de aquello que está en el umbral de toda imagen, entonces, la política de las imágenes ya no puede moverse en el ámbito convencional de los discursos y las disputas hegemónicas, de las luchas por el reconocimiento y por la representación, sino que debe permitir una substracción desde el régimen de visibilidad total de lo político como cliché y espectáculo, hacia una dimensión infrapolítica, esto es, hacia el umbral como potencialidad no representada pero siempre contenida en lo que es explícitamente visible en las imágenes. La imagen como potencialidad, como umbral, como insinuación y substracción desde la representación, es precisamente lo que nos permite sugerir la cuestión de la infrapolítica como una relación no hegemónica ni instrumental con las imágenes. En efecto, *cuando las imágenes toman posición* (Georges Didi-Huberman) no lo hacen según los lugares pre-assignados en el fresco de la historia

onto-teológica, en el campo de batalla onto-político de las identificaciones genéricas y los grandes bloques en disputa, en el plexo trazado por la tesis del conflicto central y sus rendimientos diegéticos y partisanos. Su ‘tomar posición’ ya siempre implica una desactivación del régimen de visibilidad que impera, de las identidades y los monumentos que pueblan el campo de visibilidad de la historia, para abrirse a una relación anacrónica, extemporánea, con el tiempo del capital convertido en espectáculo.

En las siguientes reflexiones intentaré aproximarme a este delicado problema, sin que los casos en cuestión puedan ser concebidos según la fuerza “irredargüible” de la prueba. Más que de pruebas, se trata de tanteos y tentaciones.

De la sombra y la mancha

Déjenme comenzar con una breve historia. Cundo le preguntaron al recientemente fallecido cineasta iraní Abbas Kiarostami sobre la posibilidad de hacer buen cine con cámaras digitales, éste contestó atendiendo al hecho de que el buen cine no respondía tanto al soporte técnico que lo posibilitaba, como a la posibilidad de sustraer la filmación desde la reproducción convencional del mundo. Afirmando de paso que la tecnología digital favorecería la masificación del cine, incluso del ‘hacer cine’, sin que esto nos dijera nada respecto a su calidad. Un poco después, Kiarostami fue comisionado por la UNESCO para realizar una película sobre las víctimas de SIDA y de la guerra civil en Uganda. Dicha película se filmó con una cámara digital que Kiarostami llevó para realizar esbozos y tomas tentativas (que le servirían para definir las tomas que, con otra cámara y en otro momento, constituirían las escenas centrales de su filme) pero que al volver a ver consideró definitivos. Lo interesante, sin embargo, no es solo el uso dinámico de la cámara digital, sino el hecho de que en toda la película no apareciera ninguna víctima de la guerra o del SIDA, en ningún momento la cámara cede a la tentación victimizante de mostrar cuerpos famélicos y estragados. Solo aparecen niños, jugando, riendo, resplandeciendo en la opacidad de sus pieles negras, iluminando sin luz la trama circunstancial de una experiencia de la que nos queda un delicado registro visual. *ABC África* (2001).

Kiarostami es un cineasta sutil. La evidencia de su cine (Jean-Luc Nancy) no prueba ni testimonia, sugiere e invita a detenerse en el umbral de una experiencia posible, para substraerse, en el último momento, de la tentación de clausurar la historia con la imagen-prueba de su conclusión: *El sabor de las cerezas, A través de los*

olivos, El viento nos llevará, Diez, etc. Quizás por eso en sus películas abundan los planos oscuros, la baja intensidad. Su cine es un cine de sombras, un cine infrapolítico.

Usando esta suspensión de la visibilidad total, donde el cine funciona como sutil velo y no como develamiento, me gustaría pensar ahora la sombra como mancha y suspensión de la soberanía de la imagen. Sombra, mancha y suspensión apuntarían a una relación ‘no soberana’, esto es, a una relación indeterminada entre lo que la imagen muestra y su promesa de sentido (se trata de otra soberanía, o, mejor aún, de la soberanía como indeterminación). En última instancia, se trataría de suspender el sentido que la imagen intenta atestiguar, representar, probar, mostrando así que más allá de su promesa, la imagen misma ya siempre está habitada por una indeterminación, un desgarró, un temblor que desajusta la pretensión de una relación directa y transparente entre significado y referente. En tal caso, la mancha en la imagen funciona como *punctum* invertido, *punctum* que no facilita un acceso a la escena visual, sino una fuga desde ella. *Punctum explotado*. Fuga de la imagen en la imagen, ceguera constitutiva de toda luz. La mancha funciona así como corazón opaco del sol soberano que deslumbra y prueba lo real. La mancha importa una sombra en la que se cruzan la soberanía de la imagen y la imagen de la soberanía. Porque la soberanía no puede ser dueña soberana de su propia constitución, la sombra contrasta con su aspiración de claridad. El cine de Kiarostami puede ser concebido como una soberanía en suspenso, similar a la fotografía desnuda de un fotógrafo ciego.

No se trata, por supuesto, de atribuirle a la mancha, a su sombra, un contenido oculto, un arcano, un *arché* o principio organizador que guardaría en secreto la verdad de la imagen; por el contrario, se trataría de pensar esa mancha, esa sombra, esa suspensión, como problematización de la misma relación entre imagen y verdad, como desactivación del mecanismo archeo-teleológico del cliché. Así, la visibilización siempre estaría tensada por una sombra que mancha, que resiste o desiste, pero esa sombra no tiene contenido positivo, simplemente difiere la posibilidad de una transparencia total. No hay imagen vigilante que realice la utopía técnica del control total, pues le es constitutiva a la misma imagen una difracción temporal. La sombra demora (Derrida, *Demeure*) la certeza de la imagen, y en esa demora habita su potencialidad de ser de otro modo, de otro modo que Ser.

De la negatividad en pintura

Permítanme ahora moverme a otra escena. En la película *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice muestra la historia de un meticuloso pintor, Antonio López, que,

como Sísifo, cada otoño intenta pintar un árbol de membrillos que ha plantado en su jardín algunos años atrás. Durante poco más de un mes el pintor se obsesiona con pintar esos membrillos de acuerdo a la condición ‘eventual’ de una luminosidad pasajera, dada por la posición del sol en el atardecer y la tenue luz de sus rayos a través de las hojas, pues todo esto le da a los frutos una tonalidad singular. Pero siempre falla, o mejor dicho, abandona el intento, después de muchos esbozos, pues nunca alcanza a terminar el cuadro, dado que el sol del membrillo desaparece a medida que el otoño avanza. Su obsesión le impide recrear, representar o suplementar con fotografías el momento ‘eventual’ en que el sol da en una determinada dirección sobre los membrillos. Pero, el fracaso en producir la pintura definitiva no debe llevarnos a pensar en la impericia del pintor, sino, por el contrario, en la experiencia misma de la pintura como un diferir con respecto al tiempo de la producción. Se trata de una relación entre imagen y tiempo sin teleología, sin destinalidad, donde más que el ‘cuadro terminado’, importa la experiencia misma de la precariedad de la imagen, su condición pasajera de don ‘irrepetible’, más allá de toda captura, porque lo que se captura ya no contiene el tiempo efímero de su acaecer, esa inverosímil relación entre tiempo, imagen y experiencia. Se trata entonces de una película sobre el pintar como experiencia y no de la pintura como producción. No es casual que, así como el pintor se obsesiona con esa imagen singular, pasando las tardes frente al árbol, muchas de ellas conversando con un amigo mientras sigue tratando de capturar el momento señalado, su casa esté llena de obreros que se dedican a refaccionarla. Uno de ellos, una mañana cualquiera, se sienta en la mesa y se come un membrillo, haciendo aparecer el fruto en una relación funcional y distinta a la que el pintor nos muestra, pues para el pintor no se trata de una apetecible fruto, sino de la singularidad de un encuentro, el encuentro entre un rayo de luz y el delicado tono amarillo que el membrillo adquiere por unos instantes. Y Víctor Erice logra suspender la representación del membrillo no solo a nivel del argumento, sino incluso a nivel de la película, pues hace coincidir el acto de pintar y el acto de filmar.

Retomemos entonces la cuestión del color y del tono. François Jullien sostiene en *La sombra en el cuadro*, que es posible incluso suspender la misma idea de forma, de nitidez y de plenitud a partir de pensar esa sombra como una incisión, un desgarró en la representación que apunta a una noción de negatividad no dialéctica. Esto es, una negatividad que no puede ser dialectizada y que se inscribe en un lugar otro que aquel marcado por la tensión entre forma y contenido. *La gran imagen no tiene forma*, sostiene Jullien, llegando a proponer la primera pintura china como una insinuación sutil que debilita el régimen del color y, así, interrumpe la obsesión figurativa con la que interrogamos la pintura y su “mensaje”. Desde este punto de vista, *El sol del membrillo* no se reduciría al color singular del amarillo otoñal que ‘caracteriza’ a este fruto, sino a la condición tonal casi informe de una experiencia que solo puede mantenerse en el umbral de la representación pictórica. No hay secreto ni *arché*, el obrero se come el membrillo cuando ya se va el otoño, cuando el pintor comienza a

abandonar su empresa, cuando se cuele en el cuadro el ritmo secular y profano de la mañana cotidiana, desbaratando cualquier sublimidad, cualquier apropiación teórica de la experiencia.

¿Cómo pensar entonces la economía que arman las relaciones entre adentro y afuera del cuadro pintado por el personaje de la película?, ¿cómo entender aquí aquello que Derrida (siguiendo a Kant) llamó el párreron que delimita un afuera y aun adentro, y que ‘suplementa’ *la verdad en pintura*? (Derrida 2005). Pues ese párreron, que quiere delimitar, expulsar y dominar el adentro y el afuera del cuadro, siempre encuentra la forma de inscribirse en un interior que resulta, por esa misma inevitable contaminación, ya siempre debilitado. En efecto, atender al párreron es suspender el encuadre, el enmarcamiento, el *enframing*, de la relación entre pintura, representación y verdad, dejando entrar una ‘débil fuerza’ que altera la facultad de juzgar. ¿Cómo pensar esa débil fuerza mundana que le roba al cuadro su cuadrante y su administrada delimitación? Sobre todo si pensamos en una cierta continuidad entre el pintor que mira el membrillo y el obrero que se lo come; pues no habría que extrapolar una contradicción entre la consideración estética y el uso práctico del fruto, sino abundar en la contigüidad de estas dos posibilidades. ¿Dónde comienza el cuadro del pintor y dónde comienza la película?, ¿cómo se superponen y se desdibujan los marcos visuales de esa imposible pintura con el marco constitutivo de la misma filmación?, en otras palabras, ¿cómo funciona la lógica del suplemento, en forma jerárquica o como contaminación mutua?, ¿Qué muestra la cámara cuando filma la substracción de la imagen del membrillo?

De la imagen que falta

Habría que pensar entonces en la película de Erice como un fallido ejercicio en que se presenta una ausencia. Como en *El retrato de tu ausencia* de Alejandro ‘Luperca’ Morales, donde la imagen periodística que la crónica roja le dedica a las víctimas de la violencia en México, queda borroneada, borrada, para hacer más explícita la desaparición y la muerte, que tienden a ser naturalizadas en el dispositivo saturante de los medios. Lo restos de la goma de borrar con la que se interviene las páginas del periódico *Pasado meridiano* también son “conservadas” como alusión a los restos a los que todo cadáver, tarde o temprano, queda reducido. Se trata, en efecto, de marcar una ausencia, sin enmarcarla en el régimen representacional mediático. ‘Luperca’ Morales interviene las fotos periodísticas, mínimamente, borrando meticulosamente de éstas la imagen de los cadáveres, para hacer sutilmente explícita la cuestión misma de la desaparición que el cliché mediático neutraliza debido a su pulsión representacional. En este sentido, *la verdad en pintura*, la verdad en la imagen no es, no puede ser, la verdad de la pintura, la verdad de la imagen, como si se tratara

de evaluar su pertinencia a partir de su potencial representacional o constatativo. Por el contrario, lo que se abre con la cuestión de la sombra, de la ausencia, es una pregunta por la verdad como experiencia que desborda el *foto-logo-centrismo* al inscribir en su centro una relación con lo que le excede: una cierta *extimidad*. Pues, finalmente, todo párrafo es circunstancial y poroso, haciendo que la verdad de la imagen esté siempre en otro lado, centro ausente, anterior y ajeno a la misma imagen.

Es eso mismo lo que pareciera estar en juego en el hermoso texto que Pascal Quignard le dedica al origen romano de la pintura. Considerando desde una imagen inconclusa de Timomaco a los comentarios sobre el origen de la pintura realizados por Plinio el viejo, para detenerse en la *Medea* de la Casa de los Dioscuros (*La imagen que nos falta*), Quignard interroga la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta en la imagen, entre la representación como relación con el tiempo de la presencia, y lo *inminente* como tiempo diferido. “Así, la pintura antigua no ilustra jamás la acción que evoca: figura al momento que precede.” (24). Si en la sutileza de los trazos sin forma Jullien cree adivinar la potencialidad de la primera pintura china, es en la insinuación contenida en la imagen, o, mejor aún, es en “la imagen que falta en la imagen” donde Quignard cree encontrar la singularidad de la pintura romana: “En el momento que muestra la pintura romana, *ignoramos aún* la acción que va a ocurrir” (24). O, mejor aún: “El instante de la pintura es el de la duda entre diversos posibles en el seno de una imagen que no los lleva a efecto” (32). Como se ve, se trata de una desactivación de la relación realizativa de la potencia en acto, porque el acto ya no aparece como destino inevitable de la potencia, o, mejor aún, porque la potencia es también potencia de no ser, de no llegar a ser.

No es casual, si me permiten agregar un ejemplo más, que el mismo Kiarostami entienda su cine como un “ejercicio en no ser”. En efecto, en relación a su película *El viento nos llevará* (1999), podemos advertir una lógica similar. En ella, un “ingeniero” y sus ayudantes arriban a Siah Dareh, una villa en la región kurda de Irán, y allí se instalan con la pretensión de filmar el ritual de entierro de una longeva mujer llamada señora Malek. Para evitar roces, ellos hacen correr el rumor de que andan detrás de un tesoro, y son ayudados mientras están en la aldea, por Farzad, un niño que les provee con comida e información. El ritual, del que poco se sabe y al que la película no recurre populistamente en ningún momento, se aplaza porque la señora Malek alarga su agonía. A través de la película el ingeniero se entrevista con algunos vecinos, muchos de los cuales sólo aparecen en la oscuridad o, simplemente no aparecen, dejándonos saber de su presencia por su voz. A la vez, una escena que marca el ritmo de la filmación es la del ingeniero teniendo que correr hasta la cima de una colina para poder hablar por celular con su jefe y su familia en Teherán; esta escena se repite varias veces y Kiarostami decide dejarla en su tiempo real, a pesar de su obvia monotonía. Esto muestra que la película en realidad trata de algo más delicado. En

términos convencionales, la trama culminaría con el ingeniero arrojando un hueso – que había encontrado en la colina– al río, pues en ese momento, él decide retornar a Teherán sin haber filmado el funeral, como si el *leitmotiv* central fuese el desmontaje de la visión antropológica que lleva al ingeniero a tratar de filmar ese pintoresco ritual, y al mismo director a poner atención en las aldeas rurales de Irán, es decir, como si el fluir del río fuera la metáfora ideal de una continuidad indeleble que el “ingeniero” decide no interrumpir y el director, no filmar. Pero, de manera más soterrada, asistimos aquí a una nueva versión del minimalismo de Kiarostami, precisamente porque se trata de una película estructurada en torno a un personaje a punto de morir, la señora Malek, que nunca aparece en la película. Toda la filmación está marcada entonces por una suerte de “significante vacío”, que se sustrae a la representación pero que la hace posible. Con ello, la sugerencia en los diálogos y en el manejo contrastante de la imagen y la oscuridad, se complementa con la puesta en escena de *personajes espectrales* que están ahí, en la vida cotidiana de la aldea, que son captados por la película, pero que no son filmados, que no aparecen y que debilitan así cualquier apelación antropológica a su pintoresca presencia. Interrogado Kiarostami sobre esta estrategia, él nos dice:

Realmente no he visto la película aún [como espectador]. La he visto como técnico por un año y aún estoy demasiado cerca de ella en esa forma, entonces realmente no puedo juzgarla. Pero uno de mis espectadores me comentó que se trataba de espíritus, de gente que ya no está acá, que ya no existe –por ejemplo, el hombre que está cavando el hoyo en la colina, o la vieja mujer que está muriendo. Nosotros no vemos sus vidas...la película tiene una relación física con ellas, pero también hay un lado no físico o espiritual. No vemos los personajes, pero los sentimos. Esto muestra que hay *una posibilidad de ser sin ser*. Este es el tema principal de la película, pienso [...] Hay 11 personas en esta película que no son visibles. Al final tú no sabes si las has visto, pero sientes que las conoces porque sabes quiénes fueron y qué hacían. Quiero crear un tipo de cine que muestre sin mostrar. Esto es muy diferente a la mayoría de las películas de hoy que son, no literalmente, sino esencialmente, pornográficas, pues muestran demasiado y así inhiben cualquier posibilidad para nuestra imaginación. [Interview with Abbas Kiarostami, David Sterritt, *Taste of Kiarostami*, 2000, (5). Subrayado mío].

Ser sin ser como otra forma que ser. Lo que falta en la pintura, en el filme, en la imagen no es la imagen de lo que falta, la imagen de lo que podría otorgarnos plenitud. La imagen que nos falta es la falta que nos constituye, somos esa falta, pero no al nivel de una estructura inconsciente del deseo, sino a nivel de *otra forma que Ser*, donde existencia y falta se encuentran para desbanca la metafísica del Ser, su ontología, y abrirse a la experiencia del ser ahí o del estar en el mundo ya siempre con otros.

Quignard indica que son dos las imágenes que nos faltan, la de la noche sexual en la que se produjo el acto que nos trajo al mundo, y la imagen de nuestra muerte. Natalidad y mortalidad como origen y destino sin imagen de una flecha que es la existencia como pura potencialidad, como posibilidad que respira en el corazón de lo imposible de nuestras vidas. Y no se trataría de completar la serie de imágenes que nos constituyen como si en eso se jugara el sentido de nuestra existencia, sino de habitar ese no-saber, esa falta de imagen que no es una mera imagen de la falta, pues solo así podríamos entrar en relación con la imagen más allá del prurito representacional, más allá de la voluntad de consumación, de poder, de saber, que sobre-determina a la imagen desde una cierta *helio-política*, esto es, desde una política de la luz y la claridad, de la transparencia y del descampado, del desierto y del vigía del mediodía (Alberto Moreiras, *Derrida infrapolítico*). “Somos” trazos dibujados con diversos pinceles, ignorantes de nuestra falta de gravedad, ingravidos acechando el umbral, ahí donde no hay imagen sino sugerencia. La infrapolítica de las imágenes no propone su develamiento sino una forma contra-comunitaria de convivencia en torno a la sombra como substracción desde la presencia. La imagen que nos falta nos libera del tener que dar cuenta, nos envía al reino intangible de la potencialidad.

Solo desde una obcecada relación con lo visible (pornografía) se puede acusar al erotismo de la insinuación infrapolítica de idealismo, de misticismo, de reacción. La materia es una imagen que debe ser liberada de su función ontológica, aprehendida en su proliferación y en su clinamen.

De la destrucción de la empatía

Quisiera terminar estas ‘tentaciones’ aludiendo a un relato terrible, un cuento del escritor argentino Osvaldo Lamborghini, titulado *El niño proletario* (1973). Se trata de una escenificación del principio de crueldad que constituye nuestra dinámica existencial. En él, tres niños burgueses golpean, desnudan, violan, descuartizan y, finalmente, ahorcan a un pequeño y esmirriado niño obrero. La imagen es brutal, tanto que la diégesis misma del relato produce desazón: es casi imposible leer esas pocas páginas de una sola vez. Pero esta escenificación no solo refiere a la violencia puntual o evidente del relato, habría una segunda lectura, invisible al sentido literal, que se refiere a la *destrucción de la identificación y de la empatía*. En efecto, *El niño proletario* concluye una larga tradición humanista de realismo socialista y literatura obrerista (los de Boedo). Y concluye esta importante tradición exacerbando la brecha entre el escritor y el obrero representado, es decir, renunciando a la posibilidad de identificación y de representación realista del sufrimiento de las víctimas de la historia. No es difícil entender porqué este relato (y este escritor), ha sido considerado como

ejemplo de una prosa inhumana, abyecta, anti-obrerista, escéptica o postmoderna. Sobre todo si se atiende al tono distanciado del narrador que cuenta, al modo de una historia personal, la serie de eventos que constituyen esta suerte de banquete sacrificial. Pero este banquete es el anverso casi exacto del contrato social, su reflejo invertido, pues en la ejecución de Stroppani, el pequeño niño proletario, se haya el secreto del compromiso de clases que funda al moderno estado latinoamericano. No solo al estado peronista, sino al estado nacional-desarrollista que organizó las formas oficiales de la historia regional durante gran parte del siglo XX. ¿Qué es, entonces, lo que está en juego en esta escenificación del sacrificio fundante del orden social?, ¿qué nos indica esta destrucción de la empatía que hace posible, que moviliza, al relato?

En el famoso “Prólogo epistemocrítico” (*El origen del drama barroco alemán*), Walter Benjamin nos dice que “la verdad es la muerte de la intención”. Es decir, la verdad del relato o, mejor aún, la verdad en el texto, no habría que buscarla en lo que dice y relata, sino en lo que fantasmaliza, en lo que se cuele más allá de la intencionalidad asignada al acto de narrar. Lo que Lamborghini expresa casi cinemáticamente en el festín sacrificial de *El niño proletario*, hace tambalear todas las miserias del humanismo, todos los juegos de valores e identificaciones, todos los llantos y los escrúpulos. Después de todo, podríamos preguntarnos ¿qué es matar un niño proletario en un cuento comparado con el crimen de nuestra sociedad? Por eso es posible pensar la escena sacrificial de este breve relato en conjunción con el problema de la imagen, pues ahí donde se destruye la empatía, destruyendo el pueblo literario que daba fundamento al realismo socialista y a las lógicas de la alegoría nacional e identitaria, también se destituye la confianza en la representación como clausura de la sombra, abriendo la experiencia literaria al reino de la noche, de las sombras breves, de las retóricas a media luz, de los micro-textos sin heroicidad, del erotismo como adivinanza de los contornos desnudos y escondidos del cuerpo, de la experiencia como substracción a la exposición total, lugar donde se muestra la continuidad del Iluminismo y la imagen vigilante actual. El espectáculo de la muerte de un niño proletario aparece como una humorada comparado con el espectáculo de la destrucción del que somos activos participantes en la actualidad.

En efecto, Stroppani, el niño proletario es asesinado bajo la luna joyesca que sanciona y santifica “el amor de los muchachos burgueses”, y habría que leer este relato armados de una cierta paciencia, más allá del bien y del mal, más allá de la luz encguecedora de nuestra ‘extraviada relación con la verdad’, desde lo que Alberto Moreiras ha llamado un *moralismo salvaje* (*Marranismo e inscripción*, 2016), para acceder a ese terreno inverosímil que se abre con la destrucción de la empatía.

“El pasado relampaguea ante nosotros en un momento de peligro” pero ese relámpago ya siempre difiere de la presencia, como el brillo de una estrella, noticia

tardía de su cadáver. Benjamin, de quien también tomo esta ‘cita’, piensa con ella la tarea de un historiador que, a diferencia del historiador tradicional imbuido de historicismo, intenta establecer una relación con el pasado que ya no lo extorsiona desde el presente, justificando su condición dramática desde una lógica de la identificación que opera reconstructiva y teleológicamente. ¿Cómo se relaciona entonces este historiador no convencional con el pasado, con su imagen? El mismo Benjamin previene, contra cualquier identificación afectiva, que la tarea de este historiador no consiste en captar la historia tal cual está acaeció, poniéndose en el lugar de la víctima y corrigiendo el sesgo de la imagen interesada que el historiador tradicional produce. No se trata de producir una versión de la historia desde el punto de vista de las víctimas, de los subalternos, de los olvidados, como contrapunto que complementarí y problematizaría a la historia hecha por los vencedores. Lo que está en juego acá, en la noción de imagen dialéctica benjaminiana, es precisamente la destrucción de la identificación o, mejor aún, *la destrucción de la empatía*. Pues el historiador empático, comprometido con las luchas del pasado, con sus víctimas, no se percata que en su buena voluntad sigue condenando la historia a una espacialización de la temporalidad que se presenta como narración y disposición secuencial, subordinando la imagen del pasado a la diégesis de su reconstrucción historicista (*La dialéctica en suspenso*, 1995).

Destruir la empatía, des-narrativizar la historia, des-metaforizar el épico relato de las luchas y las resistencias, no es privarlas de razón, rendirlas al nihilismo, sino que es suspender el nihilismo de una versión fuerte del devenir. La imagen dialéctica benjaminiana, no lo olvidemos, está intrínsecamente vinculada con una noción barroca de catástrofe que nada tiene que ver con la noción burguesa de crisis, una catástrofe que arruina el tiempo al mostrarlo ya siempre atado a un origen pagano, al remolino de la historia, al torbellino del tiempo. Es solo a partir de esta destrucción de la empatía como imagen intencional del pasado, donde se hace posible comprender el presente como siempre ya domiciliado en una catástrofe. El sol negro barroco ya no ilumina una nueva época de las luces, sino que apunta a una orfandad radical del presente que ya no puede ser remitido a ninguna lógica de la historia y de su presunto movimiento. Las edades del cadáver hay que saber mirarlas en el relámpago diferido de las estrellas, compañeras intemporales del historiador asistido por “una débil fuerza mesiánica”, aquel al que “se le hace citable la historia en cada uno de sus instantes”, pero ya no como narrativa, verosímil o versión reivindicativa. La relación entre imagen e historia cifra así el índice de la justicia.

Pero todavía tendríamos que reflexionar cuidadosamente en esta “destrucción” de la empatía, toda vez que la destrucción no implica una negación, refutación o cancelación, sino una interrogación radical de sus usos y sus abusos. Sobre todo porque el moralismo salvaje tampoco postula la imagen indolente de una mutación

antropológica (Pasolini, *Palabra de corsario*, 2005) que habría producido una suerte de insensibilización radical, como si el espectáculo de la muerte hubiera hecho coincidir, de manera inexorable, el proyecto filosófico de la estética como organización facultativa de los sentidos, y el proyecto mediático de su adormecimiento (donde estética y anestesia delatan su origen común). La destrucción de la empatía es una invitación al despabilamiento desde la larga noche metafísica y su reiterado sonambulismo (Jacques Derrida, *Heidegger. The Question of Being and History*), donde ejércitos de metáforas y clichés dejan incólume la producción infinita del cadáver.

Entonces, en la medida en que la infrapolítica es una substracción desde la política del cliché y los bloques hegemónicos, hacia la región ensombrecida que recorta las aspiraciones transparenciales de la helio-política occidental, en la medida en que su asunto es el umbral de lo posible, de lo *inminente* pero no necesario, de la potencialidad de ser de otro modo que Ser, su pregunta apunta hacia las relaciones entre imagen y verdad como forma extraviada de una experiencia de-sujetada de la veracidad romana, justo antes de que la pintura quede subsumida al derecho, de que la *consideratio* quede arrestada en la *veritas*, de que la constelación quede convertida en presencia. En ese momento en que la duda no se resuelve como imagen o resultado, donde vacila en el cúmulo de sus posibilidades, la imagen que nos falta resulta mucho más radical que la proliferación mediática de los clichés, cuerpos y cadáveres que generan tolerancia como forma paradójica de la empatía. La destrucción infrapolítica de la empatía es pues la posibilidad de una substracción desde la vigilancia, para mirar el mundo de otra forma, y quizás en ese leve desplazamiento se oculte, sin saberlo, una nueva relación con la imagen.

Ciudad de México, 2016

Ypsilanti, 2017.

Referencias

- Benjamin, Walter. "Prólogo epistemocrítico". *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus, 1990.
- _____. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún*. Santiago: ARCIS-LOM, 1995.
- Derrida, Jacques. *Demeure. Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press, 2000.
- _____. *La verdad en pintura*. Argentina: Paidós, 2005.
- _____. *Heidegger. The Question of Being and History*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. España: Antonio machado, 2012.
- _____. *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Jullien, François. *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*. Madrid: Arena libros, 2009.
- _____. *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay, 2013.
- Lamborghini, Osvaldo. "El niño proletario". *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. 56-62.
- 'Luperca' Morales, Alejandro. *El retrato de tu ausencia*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura, 2015.
- Moreiras, Alberto. *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Madrid: Escolar y mayo, 2016.
- _____. "Derrida infrapolítico". En: *Jacques Derrida. Ética y política*, Pablo Iazo Briones, Coordinador. México: Universidad Iberoamericana, 2017. S/P.
- Nancy, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2013.
- Pasolini, Pier Paolo. *Palabra de corsario*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005.
- Quignard, Pascal. *La imagen que nos falta*. México: Ediciones Ve, 2014.
- Sterritt, David. *Taste of Kiarostami* (Interview with Abbas Kiarostami), en: *Senses of Cinema*, 2000. Ver en: <http://sensesofcinema.com/2000/abbas-kiarostami-remembered/kiarostami-2/>

Filmes

- Abbas Kiarostami: *A través de los olivos* (1994). *El sabor de las cerezas* (1997). *El viento nos llevará* (1999). *ABC África* (2001). *Diez* (2002)
- Víctor Erice: *El sol del membrillo* (1992)