

LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN Y SU HUELLA EN SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

The crisis of representation and its impact on contemporary society

A crise da representação e seu impacto na sociedade contemporânea

Ivon Sosa Piedra ^{1*}, <https://orcid.org/0000-0003-0467-6182>

Vilma Figueroa Casas ², <https://orcid.org/0009-0007-8574-2271>

¹ Universidad de Valparaíso, Chile

² Universidad de Las Villas, Cuba

*Autor para correspondencia. email ivon.sosa@postgrado.uv.cl

Para citar este artículo: Sosa Piera, I. y Figueroa Casas, V. (2025). La crisis de la representación y su huella en sociedad contemporánea. *Maestro y Sociedad*, 22(1), 173-192. <https://maestrosociedad.uo.edu.cu>

RESUMEN

Introducción: Cuando se habla de los aspectos más apremiantes de la sociedad contemporánea, solemos referirnos, entre otros asuntos, a la "crisis de la representación". Se trataría, al referir esta crisis, de indicar los procesos culturales en virtud de los cuales las instancias de "mediación" (políticas, estéticas, institucionales) son radicalmente puestas en cuestión por los procesos sociohistóricos propios a la llamada "sociedad del espectáculo" (Debord). Sin embargo, desde una concepción mediológica (Mc Luhan, Manovich) o desde una filosofía de la técnica atenta a la relevancia fundamental de los componentes mecánicos o maquínicos de los fenómenos simbólicos (Kittler, Flusser, Déotte) es lícito afirmar que, para la cultura, no es posible prescindir de la mediación técnica y tecnológica (Stiegler). Materiales y métodos: El estudio parte de la consulta de la bibliografía como técnica y su análisis crítico, como método de poder comprender la urgencia del cambio a que estamos convocados y comprometidos. Los métodos análisis-síntesis e inductivo-deductivo, se utilizaron para desarrollar y analizar las categorías asociadas a la crisis de la representación, sus instancias de mediación (políticas, estéticas, institucionales) y su puesta en cuestión por los procesos sociohistóricos propios. Resultados: Existir, individual y socialmente, es para Derrida inscribir huellas sobre un soporte, estableciendo así un lenguaje (un simbolismo) y ello no es posible sin instrumentos y sin superficies de inscripción técnicas (Leroi-Gourhan). Considerando este marco de problematizaciones, es relevante -para pensar nuestras "crisis"- realizar una genealogía, estético-política en el sentido de Rancière, de la categoría de "representación", donde aparatos (Déotte) como la perspectiva, el cine y la fotografía cobrarán un rol preponderante a la hora de determinar hasta qué punto podemos superar, o modificar, la "representación". Discusión: En el mundo-imagen global, quienes están en el poder producen el código narrativo y su ajuste engendra el autismo colectivo los sentidos no se negocian; los sentidos son impuestos. El mundo-imagen será la superficie de la globalización, el mundo compartido, se muestra empobrecida, lúgubre, superficial, en la experiencia compartida. La tarea que debe llevarse a cabo no es ubicarse detrás de la superficie de la imagen sino estirla, enriquecerla, darle una definición, darle tiempo. Conclusiones: Una nueva cultura se abre sobre esta línea, ante esto, el camino abierto permiten construir una nueva cultura, mediados por modos experimentales estableciendo nuevos diálogos que devuelve la percepción sensorial de un mundo que ha sido cubierto por las narrativas oficiales y que ha sido anestesiado.

Palabras clave: Fantasmagoría, Aparatos, Representación.

ABSTRACT

Introduction: When we talk about the most pressing aspects of contemporary society, we usually refer, among other things, to the "crisis of representation." When referring to this crisis, we would be referring to the cultural processes by virtue of which the instances of "mediation" (political, aesthetic, institutional) are radically called into question by the socio-historical processes proper to the so-called "society of the spectacle" (Debord). However, from a mediological conception (McLuhan, Manovich) or from a philosophy of technology attentive to the fundamental relevance of the

mechanical or machine components of symbolic phenomena (Kittler, Flusser, Déotte) it is legitimate to affirm that, for culture, it is not possible to do without technical and technological mediation (Stiegler). Materials and methods: The study is based on the consultation of the bibliography as a technique and its critical analysis, as a method of being able to understand the urgency of the change to which we are summoned and committed. The analysis-synthesis and inductive-deductive methods were used to develop and analyze the categories associated with the crisis of representation, its mediating instances (political, aesthetic, institutional) and their questioning by the socio-historical processes themselves. Results: To exist, individually and socially, is for Derrida to inscribe traces on a support, thus establishing a language (a symbolism) and this is not possible without instruments and without technical inscription surfaces (Leroi-Gourhan). Considering this framework of problematizations, it is relevant -in order to think about our "crises"- to carry out a genealogy, aesthetic-political in the sense of Rancière, of the category of "representation", where devices (Déotte) such as perspective, cinema and photography will play a preponderant role when determining to what extent we can overcome, or modify, "representation". Discussion: In the global image-world, those in power produce the narrative code and its adjustment engenders collective autism. The senses are not negotiated; the senses are imposed. The image-world will be the surface of globalization, the shared world, which is shown to be impoverished, gloomy, superficial, in the shared experience. The task that must be carried out is not to place oneself behind the surface of the image but to stretch it, enrich it, give it a definition, give it time. Conclusions: A new culture opens on this line, in view of this, the open path allows the construction of a new culture, mediated by experimental modes establishing new dialogues that return the sensorial perception of a world that has been covered by official narratives and that has been anesthetized.

Keywords: Phantasmagoria, Devices, Representation.

RESUMO

Introdução: Quando falamos dos aspectos mais prementes da sociedade contemporânea, referimo-nos frequentemente, entre outras questões, à “crise de representação”. Ao referir-se a esta crise, tratar-se-ia de indicar os processos culturais em virtude dos quais as instâncias de “mediação” (política, estética, institucional) são radicalmente postas em causa pelos processos sócio-históricos próprios da chamada “sociedade do espetáculo” (Debord). Contudo, a partir de uma concepção midiática (McLuhan, Manovich) ou de uma filosofia da tecnologia atenta à relevância fundamental dos componentes mecânicos ou maquínicos dos fenômenos simbólicos (Kittler, Flusser, Déotte), é legítimo afirmar que, para a cultura, não é possível prescindir da mediação técnica e tecnológica (Stiegler). Materiais e métodos: O estudo baseia-se na consulta da bibliografia como técnica e na sua análise crítica, como método para compreender a urgência da mudança à qual somos chamados e comprometidos. Os métodos de análise-síntese e indutivo-dedutivo foram utilizados para desenvolver e analisar as categorias associadas à crise da representação, suas instâncias mediadoras (políticas, estéticas, institucionais) e seu questionamento por seus próprios processos sócio-históricos. Resultados: Para Derrida, existir, individual e socialmente, é inscrever traços em um suporte, estabelecendo assim uma linguagem (um simbolismo) e isso não é possível sem instrumentos e sem superfícies técnicas de inscrição (Leroi-Gourhan). Considerando esse quadro de problematizações, é relevante – para pensar nossas “crises” – realizar uma genealogia, estético-política no sentido de Rancière, da categoria de “representação”, onde dispositivos (Déotte) como a perspectiva, o cinema e a fotografia desempenharão um papel preponderante na hora de determinar em que medida podemos superar, ou modificar, a “representação”. Discussão: Na imagem do mundo global, os detentores do poder produzem o código narrativo e seu ajuste engendra o autismo coletivo; os sentidos não são negociados; os sentidos são impostos. O mundo das imagens será a superfície da globalização, o mundo compartilhado se mostra empobrecido, sombrio, superficial, na experiência compartilhada. A tarefa em questão não é ficar por trás da superfície da imagem, mas esticá-la, enriquecê-la, dar-lhe definição, dar-lhe tempo. Conclusões: Uma nova cultura se abre nesta linha, em vista disso, o caminho aberto permite a construção de uma nova cultura, mediada por modos experimentais, estabelecendo novos diálogos que devolvem a percepção sensorial de um mundo que foi coberto por narrativas oficiais e que foi anestesiado.

Palavras-chave: Fantasmagoria, Aparelho, Representação.

Recibido: 15/10/2024 Aprobado: 20/12/2024

INTRODUCCIÓN

Hoy vivimos dentro del fruto de las diferentes inquietudes y sentimientos que la sociedad occidental genera en muchos de nosotros, la cual, a pesar de sus avances culturales, tecnológicos y políticos, sigue registrando un alto índice de infelicidad entre sus miembros. Estos sentimientos pueden llegar a producir importantes trastornos que no deberían ser tratados como simples patologías, sino como un síntoma del conflicto interno que esta sociedad provoca en nuestra natural búsqueda de la felicidad. Estamos en la sociedad de la cosificación

y de los aparatos, por eso la visión de los autores que analizaremos en este ensayo nos ponen hace décadas atrás en la encrucijada que vivimos hoy y esta aparatización junto a la cosificación de toda la espiritualidad humana es la causa fundamental de la gran crisis de la civilización occidental.

La demanda aplazada, sumada a los sentimientos de humillación y culpa, y a la falta de gratificaciones que la pobreza ocasiona, eleva la insatisfacción colectiva a magnitudes inmanipulables, la insatisfacción colectiva multiplicada por una frustración individual generalizada, se convierte en violencia y drogadicción. La mayor parte de la violencia individual se expresa en autoagresión: suicidios, violencia doméstica, trastornos cardiovasculares y accidentes de tránsito. La violencia socializada se expresa en homicidios, actos delictivos, corrupción, represión policial y terrorismo de Estado.

El miedo a no poder consumir, a ser vigilados por los aparatos, han llevado a la enajenación extrema al ser humano, los grupos elitocráticos, muestran los peores rasgos, agigantados por la soberbia del poder y el feroz racismo de la plutocracia. La asombrosa frialdad con que anuncian sus planes genocidas, la impúdica desfachatez con que exponen sus proyectos de apropiación y dominio, el inaudito cinismo con que mienten a su pueblo y al mundo. No sólo es la escalofriante demostración de la degradación moral de todo un equipo de gobierno, sino, la aterradora evidencia, de que los dueños de los más sofisticados instrumentos de destrucción del planeta, están dominados por una maníaca irracionalidad autodestructiva.

El hecho que algunos grupos del *stablishment* se hayan sumado a esta embriaguez imperial, que numerosos sectores de la sociedad mantengan una pasividad cómplice frente a esta danza caníbal hacia el abismo, demuestra que medio siglo de consumismo y el uso y abuso de los aparatos técnicos y de todo tipo ha extenuado las fuerzas morales y la racionalidad misma de la sociedad. Para comprender entonces, desde el arte, la estética, los usos de los aparatos desde la modernidad hasta la postmodernidad han tenido un sesgo político, en el presente estudio, se da respuesta a la crisis de la representación. Su referencia se hará indicando los procesos culturales en virtud de los cuales las instancias de mediación (políticas, estéticas, institucionales) son radicalmente puestas en cuestión por los procesos sociohistóricos propios a la llamada sociedad del espectáculo.

Pero podemos dar la vuelta a su utilización y como para la cultura, no es posible prescindir de la mediación técnica y tecnológica sin instrumentos y sin superficies de inscripción técnicas considerando este marco de problematizaciones, es relevante-para pensar crisis desde otra perspectiva liberadora, no destructora. Al realizar una genealogía, estético-política en el sentido de Rancière, de la categoría de "representación", donde aparatos como el cine y la fotografía cobrarán un rol preponderante a la hora de determinar hasta qué punto es posible superar, o modificar, la "representación" demoníaca del mundo de hoy. Por eso, es trascendente el estudio de autores como Déotte, Benjamín, Lacan, Vera y Debord que desde los años 60 del pasado siglo vienen avizorando el presente que vivimos. Con esto, se pretende, a través de este artículo, demostrar la validez de estas teorías sobre la fantasmagoría, la representación, los aparatos, la sociedad del espectáculo y buscar desde su conocimiento una nueva representación desde la técnica y los aparatos de un mundo diferente.

MATERIALES Y MÉTODOS

El estudio parte de la consulta de la bibliografía como técnica y su análisis crítico, como método de poder comprender la urgencia del cambio a que estamos convocados y comprometidos. Los métodos análisis-síntesis e inductivo-deductivo, se utilizaron para desarrollar y analizar las categorías asociadas a la crisis de la representación, sus instancias de mediación (políticas, estéticas, institucionales) y su puesta en cuestión por los procesos sociohistóricos propios.

RESULTADOS

La fantasmagoría, sus orígenes

Al hablar de la fantasmagoría hay que recordar que sus objetos serán determinantes en la conformación de esta vieja-nueva manera de percibir-representar la realidad; vieja porque el pionero de este teatro será Platón con su "teoría del mito la caverna"¹. Teoría de gran valor en la comprensión del mundo de lo ideal, pues con

1 No existe una postura entre los estudiosos de Platón si es un mito o una alegoría, a los efectos para este trabajo se asume la postura de que, sí es un mito, partiendo del hecho de que Platón se percató de la influencia del mito en la filosofía y trata de esclarecer a partir de su propia realidad teórico-ideológica su esencia así, lo define en dos sentidos: es una leyenda, como relato de tiempos pasados y alude a Homero en este caso, y una ficción que puede emplear conscientemente el pensamiento, un relato-ficticio fruto de la imaginación propia tomado de la tradición y acomodado a fines propios, con el fin de ilustrar pensamientos, doctrinas o cualquier cuerpo doctrinal específico. Platón, también lo utiliza además

ella, habla del vínculo entre el mundo de las *eidolas* y el mundo real, como simple reflejo pálido del mundo ideal. Describió en su mito o alegoría de la caverna, un espacio cavernoso, en el cual se encuentran un grupo de hombres, prisioneros desde su nacimiento por cadenas que les sujetan el cuello y las piernas de forma que únicamente pueden mirar hacia la pared del fondo de la caverna sin poder nunca girar la cabeza.

Justo detrás de ellos, se encuentra un muro con un pasillo y, seguidamente y por orden de cercanía respecto de los hombres, una hoguera y la entrada de la cueva que da al exterior. Por el pasillo del muro circulan hombres portando todo tipo de objetos unas sombras, gracias a la iluminación de la hoguera, se proyectan en la pared que los prisioneros pueden ver. Estos hombres encadenados consideran como verdad las sombras de los objetos. Debido a las circunstancias de su prisión se hallan condenados a tomar únicamente por ciertas todas y cada una de las sombras proyectadas, no pueden conocer nada de lo que acontece a sus espaldas.

Continúa la narración contando lo que ocurriría si uno de estos hombres fuese liberado y obligado a volverse hacia la luz de la hoguera, contemplando, de este modo, una nueva realidad. Una realidad más profunda y completa donde esta sea la causa y fundamento de la primera compuesta sólo de apariencias sensibles. Una vez que ha asumido el hombre esta nueva situación, es obligado nuevamente a encaminarse hacia fuera de la caverna a través de una áspera y escarpada subida, apreciando una nueva realidad exterior (hombres, árboles, lagos, astros, etc. identificados con el mundo de lo inteligible) fundamento de las anteriores realidades. Para que a continuación, vuelva a ser obligado a ver directamente *el Sol y lo que le es propio*, la alegoría acaba al hacer entrar, de nuevo, al prisionero al interior de la caverna para *liberar* a sus antiguos compañeros de cadenas, lo que haría que éstos se rieran de él.

El motivo de la burla sería afirmar que sus ojos se han estropeado al verse ahora cegado por el paso de la claridad del sol a la oscuridad de la cueva. Cuando este prisionero intenta desatar y hacer subir a sus antiguos compañeros hacia la luz, Platón nos dice que éstos son capaces de matarlo y que efectivamente lo harán cuando tengan la oportunidad, con lo que se entrevé una alusión al esfuerzo de Sócrates por ayudar a los hombres a llegar a la verdad y a su fracaso al ser condenado a muerte². Al terminar la narración del mito cuenta Platón, por boca de Sócrates, qué representa cada una de las imágenes que se exponen en él. Corresponde a las sombras y a los hombres que las producen en el mundo que percibimos por los sentidos o mundo sensible; y la hoguera al Sol que todo lo ilumina y nos permite ver. La ascensión al exterior de la cueva figura el ascenso al mundo inteligible, mundo en el que se encuentra la idea de Bien representada por el Sol.

Ambos mundos son reales, pero el inteligible posee más entidad siendo fundamento de todo lo sensible. Pertenecen a este mundo las esencias o ideas y, de entre ellas, la idea de Bien el fundamento de todas las demás ideas y por ende de lo sensible. La explicación que da Platón no es más que una nota al margen de lo que esta alegoría pretende dar a entender. Es necesaria para entender el camino del alma hacia el mundo inteligible. El mito tiene un objetivo en lo filosófico, fundamentar su teoría racionalista del conocimiento, donde a cada tipo de realidad le corresponde un tipo de conocimiento apropiado, y éstos a su vez se subdividen en otros dos tipos distintos, cada cual más cierto cuanto mejor aprehenden lo inteligible.

Así, para conocer el mundo sensible se dispone de la opinión, que siendo conocimiento es un saber que puede contener error, y que viene a coincidir con la vía abierta por Heráclito y para conocer el mundo inteligible contamos con la ciencia que proporciona un conocimiento cierto de la realidad, el camino propuesto por Parménides. La opinión o *doxa*, se divide a su vez en dos subtipos de conocimiento: la imaginación o *eikasía*; y la creencia o *pistis*; y para el conocimiento del mundo inteligible, la ciencia o *episteme* se divide a su vez en pensamiento o *diánoia* que capta las esencias y la razón o *noesis* que capta la idea de bien. El mito lo refleja así, porque el conocimiento adquirido por la contemplación de las sombras se identificaría con la fiabilidad del conocimiento que proporciona la imaginación, similar a tomar con una certeza más allá de lo deseable a imágenes reflejadas en espejos, o a imágenes pintadas o esculpidas, o incluso a la misma alegoría de la caverna.

La visión de los hombres que caminan por la cueva mostrando objetos y la hoguera misma con la creencia, similar a tomar con una certeza más allá de lo deseable el conocimiento adquirido por la mera observación del mito de la caverna, en su segunda acepción en el libro X de la República, al hacer uso deliberado del mito de Er el armenio, de antigua tradición en la sociedad griega, con la finalidad expresa de dar a conocer su doctrina sobre la metempsicosis o reencarnación. El mito expone como, Er una vez muerto, puede descender al Hades, puede presenciar las formas en que las parcas rigen la vida humana, como el hilo de la vida se va deslizando y se corta en un momento determinado, como las almas de todos aquellos recién fallecidos, después de purificarse, tienen libertad de escoger dentro de ciertos límites cuál va a ser su próxima encarnación; hay un condicionamiento de la vida del hombre de acuerdo con su historia pasada. Escogida la forma de vida pasan por el Río Leteo, cuyas aguas provocan el olvido, y reencarnan, así se produce el proceso de la anamnesis y la reminiscencia, donde el alma comienza a recordar lo que ya ha aprendido en el mundo de las ideas al vivir de nuevo en el mundo real.

2 La interpretación del mito o alegoría de la caverna hay que buscarla al final del libro VI y en el libro VII de la República de Platón.

de la naturaleza en la que todo es mutable. La contemplación del mundo exterior a la cueva representa al pensamiento, el paso al conocimiento del mundo inteligible en el que se encuentran las esencias u οὐσία, un conocimiento que deja de ser una opinión con posibilidad de error, para ser un conocimiento cierto, acorde con la realidad ya que todas las cosas sensibles son imágenes de sus propias esencias.

Y por fin, el conocimiento adquirido con la contemplación del sol representa el conocimiento que se obtiene con la contemplación de la idea de bien o razón. Se trata de un conocimiento que supera al mismo pensamiento tanto en cuanto que el que lo posee conoce todas las esencias del mundo inteligible porque se funden en ella y, a través de ellas, todas las realidades del mundo sensible, mientras que el que sólo usa el pensamiento, sólo conoce las esencias que va descubriendo en su pensar. Marx al valorar el mito griego apunta que, "La mitología griega como se sabe, no sólo era el arsenal del arte griego, sino su tierra nutría también. La concepción de la naturaleza y de las relaciones sociales, que se hallan en el fondo de la imagen griega y por consiguiente de la mitología griega. Toda metodología somete, domina y moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y para la imaginación y desaparece por tanto cuando se llega a dominarlas realmente".

El mito cumple una función social, no solo explica el mundo y su esencia, sino que garantiza, sustenta un cierto orden, una cierta estructura a partir de una explicación mitológica de la sociedad, de la naturaleza o de ambas a la vez, por eso es considerado como una unidad sincrética no desarrollada, donde se sustentan las condiciones objetivas que dan lugar al mito, en él se conjugan elementos cosmológicos, religiosos, filosóficos, artísticos, jurídicos, y logra sustituir a las ciencias sobre la naturaleza, al hombre y la sociedad, el mito no se expresa a través de categorías, sino a través de símbolos y fábulas. Platón utiliza varios objetos para la representación del mundo: el fuego, las imágenes de los sujetos y sus objetos que el fuego refleja y la pared, donde se reflejan las imágenes, las cadenas que atan a los hombres reales.

Con el desarrollo de la óptica en el siglo XVII, ya en el siglo posterior surge bajo la influencia implícita de la teoría platónica, a nuestra consideración, el arte de representación con ilusiones ópticas, a finales del siglo XVII. Este fenómeno de entretenimiento llamado fantasmagoría, significa originalmente "arte de hablar en público con fantasmas"³. El término procede del francés "phantasmagorie" y este a su vez del griego antiguo φάντασμα (phántasma, "fantasma") y αγορά (agorá, "asamblea, reunión") junto al sufijo-ia o ἀγορεύω (agoreúō, "hablar en público").

Paul Philidor, anunció su espectáculo de apariciones de fantasmas y evocación de sombras de personas famosas como "Phantasmagorie" en el periódico parisino Affiches, annonces et avis divers del 16 de diciembre de 1792. Alrededor de dos semanas antes, el término había sido el título de una carta de un tal 'ALM', publicada en el «Magazin Encyclopédique». El término propuesto en aquella carta promovió el nombre final del espectáculo, que antes en Viena en marzo de 1790, se había anunciado como "Phantasmorasi". La variación inglesa "Phantasmagoria" se introduce, como el título de la Exposición de ilusiones ópticas y piezas de arte mecánicas de M. De Philipsthal en Londres 1801.

3 Para los pueblos primitivos los fantasmas tienen una vida infinitesimal y miserable, insuficiente para animar y mover un cuerpo, hacer latir su corazón y darle aliento o respiración, pero vida al fin y al cabo, ya que tienen bastante o la suficiente fuerza para manifestarse en los sueños para atormentar o avisar a los vivos o como sombras y apenas necesitan alimento, en las culturas antiguas con culto a los manes y antepasados hay un día anual designado para alimentarlos con ofrendas de alimentos o sacrificios, que los cristianos han sustituido por flores en el Día de difuntos o de Todos los Santos. Así se calma a los antepasados y se asegura su benéfica influencia. La creencia en fantasmas se testimonia desde los primeros textos escritos sumerios y egipcios: el fantasma de Enkidú se aparece a Gilgamesh en la llamada Epopeya de Gilgamesh. También se encuentra extendida en las epopeyas de otras civilizaciones de muy distinto desarrollo cultural. La Odisea del griego Homero y la Eneida del latino Virgilio acogen viajes de ultratumba, las llamadas nekyias. Los romanos ponían un puñado de tierra sobre el cadáver porque si no el alma erraría por toda la eternidad en la ribera de la Estigia, y era preciso poner una moneda en la boca para pagar al barquero o el alma no tendría descanso. Por eso aterraba a los romanos navegar por el mar, ya que los naufragos no recibían honras funerarias, y los marineros solían tener un pendiente de oro para pagar su funeral en caso de que su cuerpo ahogado arribe a la playa. A los suicidas romanos se los entierra con la mano cortada y separada del cuerpo, con el fin de desarmar a su espíritu, que hipotéticamente atormentara a los vivos. Los fantasmas buenos para los romanos son los manes o espíritus de los antepasados; los malvados las larvae, almas de hombres malvados que vagan errantes por las noches y atormentan a los vivos. Plutarco, en el siglo I, describe unos baños encantados en su Queronea natal donde aparece el fantasma de un hombre asesinado. Otro celebrado fantasma es descrito en una de las epístolas del historiador romano Plinio el Joven (VII, 27, 5-11), quien describe una casa encantada en Atenas donde aparece un espectro que arrastra cadenas; los sucesos cesan cuando el filósofo Atenodoro alquila la casa y fue guiado por el fantasma hasta un esqueleto enterrado y vuelto a sepultar con las debidas ceremonias. Así, desde el más primitivo animismo, que otorga vida a todo lo semoviente o dotado de movimiento y evolución, a las fuerzas de la naturaleza como el aire, el agua, el fuego, la vegetación, los astros, muchas de estas categorías se asocian, forman criaturas mixtas y recibir denominación o nombre, como el ángel o los dioses medio animales o animalizados de los egipcios y los japoneses. El fantasma es una entidad entre el cuarto y quinto tipo por su origen humano, bien diferenciada de duendes, diaños, demonios, tulpas, yōkai, genios, elfos, silfos, hadas y longaevi, restos de religiones desaparecidas. Para la mentalidad moderna, que ha desvitalizado el cosmos transformándolo en una cosa o un mecanismo muerto y absorbiendo toda su vida en el yo y el antropocentrismo desde el Renacimiento, es más fácil creer en fantasmas que en esos otros tipos de criaturas, cuyo predicamento estaría más extendido por el mundo politeísta antiguo y la Edad Media..

Definido como un tipo de teatro de terror que, entre otras técnicas, usa una o más linternas mágicas para proyectar imágenes como esqueletos, demonios y fantasmas sobre paredes, humo o pantallas semitransparentes, generalmente utilizando una proyección trasera para mantener la linterna fuera de la vista. Se utilizan proyectores portátiles o móviles, lo que permite que la imagen proyectada se mueva y cambie de tamaño en la pantalla, y los dispositivos de proyección múltiples permiten el cambio rápido de diferentes imágenes, esta capacidad de animar y ampliar o reducir una imagen por medio de manipulaciones ópticas muestra la evolución del concepto de cuadro.

En muchos espectáculos, el uso de una decoración espeluznante, una oscuridad total, una presentación verbal auto-sugestiva con efectos de sonido son los elementos claves. Algunos programas agregan otros tipos de estimulación sensorial, incluidos olores y descargas eléctricas. Incluso el ayuno requerido, la fatiga con espectáculos tardíos y las drogas se han mencionado como métodos para garantizar que los espectadores estén más convencidos de lo que ven. Con estos espectáculos comienzan sesiones de espiritismo reales en Alemania a fines del siglo XVIII, y ganan popularidad en la mayor parte de Europa, especialmente en Inglaterra, a lo largo del siglo XIX.

La fantasmagoría, se erige en una pieza popular de entretenimiento tanto para los niños como para los adultos. Su popularidad se dispara por toda Europa, nacida de una combinación de los juegos de sombras, la linterna mágica y el deseo de engañar o truco, la fantasmagoría podía considerarse el antepasado de la película de terror. Su propósito básico es asustar a la audiencia con la muerte. Las técnicas incluyen el uso de humo, el juego de sombras, el uso de dos o más linternas mágicas y el uso de espejos. Las primeras imágenes que se proyectan con linternas son la Muerte, el infierno y monstruos: las personas impías podrían abusar de su sistema estenográfico de proyección con espejo, pintando una imagen del diablo en el espejo y proyectándolo en un lugar oscuro para obligar a la gente a llevar a cabo acciones perversas.

Gaspar Schott, más tarde convierte la idea de que este sistema podría usarse para evitar que la gente atea y cometiera muchos pecados, si una imagen del diablo fuera pintada en el espejo y arrojada a un lugar oscuro. En un dibujo de 1420 de Giovanni Fontana⁴, se muestra una linterna proyectando un demonio femenino alado. En 1659, el inventor Christiaan Huygens dibuja varias fases de la Muerte quitándose el cráneo del cuello y volviéndolo a poner, son bocetos destinados a una proyección en lo que probablemente sería la primera linterna mágica⁵.

La primera aparición de una referencia a la linterna mágica, la hace Christiaan Huygens en un manuscrito de 1659, hace un diseño de este artefacto y el diseño de placas para crear proyecciones mediante la superposición de imágenes. Aunque en este texto de Huygens sea la primera vez que aparece mencionada una linterna mágica, existen indicios que ya existen linternas mágicas con anterioridad a esta fecha. La linterna mágica, se descubre a partir de las sombras chinescas (proyección hacia adentro), proyectadas en los grandes teatros exclusivamente para los hombres, mientras las mujeres manipulan la maquinaria desde atrás, son estas mujeres quienes descubren la linterna mágica (proyección hacia fuera).

Estudios recientes muestran que algunas variantes de linternas mágicas podían haber existido en tiempos del Rey Salomón. Se pudo desarrollar el invento gracias a la base teórica de Aristóteles sobre la ciencia y la óptica. Con el fraile Roger Bacon, el arte y la ciencia de la luz y la sombra sirven para poder construir objetos de entretenimiento y hacer magia con las sombras, puede que fuese más antigua de lo que se cree, ya que se afirma que los sacerdotes de Eleusis y de Menfis poseyeron linternas mágicas. En estas se inspira Platón cuando se describe su alegoría o mito caverna, precursora de los teatros de sombras. En un principio, las linternas mágicas sirven para realizar proyecciones educativas y divulgativas, pronto se convierten en un objeto lúdico.

4 Giovanni Fontana, 1395-1455 médico e ingeniero veneciano del siglo XV conocido como el mago, asiste a la Universidad de Padua, donde se recibió en Artes en 1418 y en medicina en 1421. Fontana es de los primeros inventores que hemos preservado escritos obras y, en particular, un libro de dibujos de máquinas conocido bajo el nombre de "Bellicorum instrumentorum Liber, cum figuris et fictitius litoris conscriptus" cuya única copia se mantiene en la Biblioteca de Munich. El libro incluye 70 páginas con más de 140 ilustraciones acompañadas por notas breves, generalmente es la primera frase en latín la secuela está cifrada. Continúa con la tradición griega y árabe, trabaja en desarrollar autómatas e incluye un dibujo de la Eolípila de Herón de Alejandría.

5 Christiaan Huygens, La Haya, 14 de abril de 1629- ibídem, 8 de julio de 1695, astrónomo, físico, matemático e inventor neerlandés. Explica la naturaleza de los anillos de Saturno, descubridor de Titán, inventa el reloj de péndulo moderno, explica la naturaleza ondulatoria de la luz, perfecciona el telescopio, hace aportaciones importantes a teoría de la probabilidad y establece las leyes del choque entre cuerpos elásticos. Miembro de la Royal Society. Recibe influencias de Descartes, a quien conoce durante su estancia en los Países Bajos. Su interés en la astronomía, sus trabajos se centraron en la mecánica y la óptica que mejoraran la calidad de las observaciones. La necesidad de una medida más precisa del tiempo, fundamental en las observaciones astronómicas, le llevó a inventar el reloj de péndulo, desarrolla varios tipos de telescopio y métodos para pulir lentes ayudado por su amigo el filósofo Spinoza pulidor de lentes de profesión.

Sobre los siglos XVIII y XIX en toda Europa los artistas ambulantes montan espectáculos mediante las proyecciones que realizan las linternas mágicas. A mediados del siglo XIX, gracias a la industrialización de la producción de linternas mágicas, se empiezan a hacer proyecciones domésticas, destinadas principalmente al entretenimiento infantil. La mejor época de las proyecciones con linterna mágica serán durante la época Victoriana, en el siglo XIX. Las proyecciones más famosas de linterna mágica son los espectáculos de fantasmagoría, iniciados a finales del siglo XVIII y consagrados durante el siglo XIX. Estas proyecciones serán espectáculos de terror en los que se proyectan imágenes diversas, como fantasmas que se mueven en la pared, para asustar a la audiencia.

El hecho de que, en la mayoría de casos, el proyector este detrás de la pantalla sin que la audiencia lo vea, contribuye al efecto misterioso y terrorífico del espectáculo. El feriante más famoso que proyecta fantasmagorías es el belga Étienne-Gaspard Robert, lo que le distingue de los demás feriantes es la utilización de una linterna mágica con ruedas, a la que llamó Phantascope o Fantascope. Moviendo el proyector para adelante y atrás, consigue alterar la medida de las imágenes proyectadas rápidamente sin desenfocarlas o cambiar la intensidad de la luz. Robertson no es el inventor de las fantasmagorías, él roba la idea al alemán Paul de Philipsthal, quien el año 1793 exhibe espectáculos de fantasmas y espíritus en París y Londres.

Durante el siglo XIX, las proyecciones de linterna mágica como espectáculo de feria son populares. A los feriantes ambulantes se les llama Galantees o Savoyards y proyectan sus espectáculos sobre paredes y fondos blancos. Los temas están relacionados con la Biblia y la moral, para que los niños pudiesen disfrutar del espectáculo, también se realizan proyecciones exclusivamente para adultos: las proyecciones nocturnas de diapositivas relacionadas con el erotismo eran las más populares. Este tipo de proyecciones posteriormente serán juzgadas como películas pornográficas, y posteriormente, muchas de estas diapositivas disimulan las partes más ofensivas de las imágenes con tinta.

Con la aparición de las proyecciones domésticas, los feriantes se convierten en los llamados Profesores, que hacían proyecciones con sistemas mucho más sofisticados. Algunos de los espectáculos de linterna más complejos eran presentados en la Royal Polytechnic Institution de Londres, con grandes pantallas y efectos de sonido. Es factible desarrollar efectos especiales e imágenes más grandes gracias a los nuevos descubrimientos como el arco voltaico. Las linternas más simples mejoran con las luces de aceite mineral, lo que permite hacer proyecciones en lugares pequeños. Durante las décadas de 1870, 1880 y 1890 se compran y venden infinidad de linternas mágicas y, aunque las cámaras continúan mejorando técnicamente, las diapositivas serán cada vez más sencillas, muchas de ellas no están pintadas a mano, sino que son fotografías.

Desde que los hermanos Lumière crean el cine en el año 1895, las proyecciones de la linterna mágica disminuyen, hasta llegar a utilizarse en pocos ámbitos, como el educativo o el religioso, a partir de 1960, la linterna mágica es redescubierta como objeto de estudio y de colección⁶. Es importante considerar que en

6 La linterna mágica es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo. Se basa en el diseño de la cámara oscura, la cual recibe imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso y proyectando las imágenes hacia el exterior. Durante un tiempo se había considerado a Athanasius Kircher como inventor del aparato, quien en 1646 publica *Ars Magna Lucis et Umbrae* ('La gran ciencia de la luz y la oscuridad'), pero hasta la segunda edición de 1671 no hay ninguna descripción del aparato. La primera referencia a un aparato capaz de proyectar imágenes sería en un manuscrito de Christiaan Huygens de 1659. El artefacto consiste en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocan transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminan con una lámpara de aceite, y para que el humo pudiera tener salida se dota al conjunto de una vistosa chimenea. Hacia finales del siglo XVII, las linternas mágicas se fabrican de manera artesanal y bastante precaria, están destinadas a una élite minoritaria con objetivos científicos, didácticos o divulgativos. Durante el siglo XVIII, se introducen mejoras técnicas. Por ejemplo, se potencia la fuente de luz para mejorar la intensidad y calidad de las imágenes. Las mejoras no son limitadas a las linternas, afectan a las placas de vidrio, con las que se consigue reproducir el movimiento a partir de la proyección simultánea de placas, utilizando mecanismos como el encadenamiento y la superposición de imágenes. Estos avances coinciden con la aparición de placas móviles, donde el movimiento se produce en la misma, y el éxito de las placas deslizantes, en que el movimiento se produce haciendo deslizar un cristal móvil delante de otro cristal fijo, existían las placas con cremallera, donde el movimiento se obtiene a partir de una manija que hace girar unas dientes metálicas alrededor del cristal, se mejora este dispositivo, con un juego de ruedas que aumenta o disminuye el tamaño de la imagen proyectada. Paulatinamente se populariza la linterna mágica y se le encuentran aplicaciones prácticas. Nallet y Charles la introducen en la Sorbona para apoyar sus enseñanzas de modo visual, y el mentalista Mesmer la emplea en sus cátedras de «magnetismo animal» y en sesiones de hipnotismo. El profesor Jean-Martin Charcot la usa como método curativo en casos de epilepsia e histeria. La linterna mágica sufre un cambio fundamental en su diseño con la invención de la lámpara incandescente y del arco voltaico. Su aplicación sustituye con inmensa ventaja la iluminación por lámpara de aceite. Poco después aparece la fotografía, con lo que las transparencias pintadas son sustituidas por diapositivas, y la linterna mágica es virtualmente una ampliadora fotográfica. Quedan solo unos pasos más para que llegue a ser un proyector cinematográfico. Aparte de la luz del Sol, las únicas fuentes de luz disponibles en el momento en el que la linterna mágica es inventada, siglo XVII, son las velas o lámparas de aceite, poco eficientes al producir imágenes proyectadas muy oscuras. La invención de la lámpara de Argand, o quinqué, en la década de 1770 ayuda a hacer las proyecciones más claras. Después, en la década de 1820, gracias a la invención de la luz de calcio, o limelight, se hacen más claras y con la invención de la lámpara de arco en la década de 1860 se elimina la necesidad de gases combustibles o productos químicos peligrosos; y la lámpara eléctrica incandescente mejora la seguridad y la comodidad, no siendo así el brillo de las imágenes.

algunas de las imágenes que los campesinos europeos podían observar en los espectáculos de linternas mágicas que montaban los proyccionistas ambulantes, desde el siglo XVII. Esas imágenes aparecen a los espectadores como si fueran espectros venidos de otro mundo: el mundo que abría, inventándolo, la proyección técnica de imágenes. Desde entonces, un nudo enigmático configura la relación entre la ciudad, el cine y la espectralidad, pues el ojo humano ve gracias a máquinas ópticas que amplían, deforman o distorsionan la mirada.

La fantasmagoría es un destino moderno, incontornable, así, no hay fantasmagoría sin "maquinería". De manera acertada Vera, considera que "existe un nudo enigmático en la relación de estos tres elementos porque: en primer lugar, ese nudo entrelaza históricamente a los aparatos de proyección y a ciertas imágenes que, desde los griegos al menos -pero que en verdad habría que remontar hasta los orígenes mismos de la humanidad- denominamos espectros" (p. 248). En cualquier caso, fueron los griegos quienes teorizaron por primera vez, en la obra de Platón, este particular tipo de existencia, cuyo modo de aparición no es otro que el del simulacro. Para Platón (cf. República, libro X) los simulacros son las producciones del espíritu (de la mimesis) cuya relación con la Idea (Eidos) es doblemente mediata.

Corresponde al artista la producción de esta realidad dudosa, de la cual conviene desconfiar si el artesano, nos dice Platón, copia directamente en la materia la Idea que en su espíritu ha puesto el Demiurgo. El artista, por su parte, copiará aquello que el demiurgo ya ha creado por su propio mérito -los fenómenos naturales- o a través de la habilidad del artesano, lo que implica que la actividad artística debe entenderse en tanto "copia de una copia". Ello la aboca a una suerte de existencia fallida, errante, indeterminada existencia de espectro. Platón habla de una "producción" (*poiesis*) artística, es decir, de una cierta técnica (*tekhné*) puesta a la obra. Habría entonces una *tekhné* válida, correcta -que es la del demiurgo y la del artesano que lo imita- y otra bastarda, deformante y mal habida, que sería la propia al arte.

Este último es una producción de fantasmas, de simulacros (*phantasma*). Desde entonces se establece una relación estrecha entre imagen (*eikon*), producción (*poiesis*), técnica (*tekhné*) y simulacro (*phantasma*). Vale destacar como algo profundamente original se produce en la "época de los aparatos", como lo ha definido Jean-Louis Déotte a la modernidad inaugurada por el aparato perspectivo. Se trata de un perfeccionamiento tal en las máquinas que permite que éstas adquieran una gran autonomía que implicará a su vez el establecimiento de mecanismos sofisticados de autorregulación". Eso ya lo realizan los hombres del siglo XVII con sus linternas mágicas y el uso de la técnica de los lentes.

DISCUSIÓN

La teoría de los aparatos en Jean-Louis Déotte

La teoría de los aparatos⁷ es desarrollada por Déotte, quien en el ensayo titulado La época de los aparatos, examina a lo largo de veintitrés capítulos a un conjunto de autores de distintas procedencias que toman a los aparatos como objetos de sus formulaciones, como es el caso de Schiller, Descartes y Flaubert, Greenaway, Panofsky, Adorno, Lefort, Arendt, Sokúrov, Foucault y Flusser, etc. Su influencia más contundente será la de Walter Benjamin, a quien califica como un analista de la modernidad, y de las artes contemporáneas, al desarrollar la teoría de los medios, del aparato, de la fantasmagoría colectiva y de la imagen dialéctica, de la droga, de las épocas de la técnica como formas de la percepción, de los sucesos y de la exposición para la masa, etc.

Déotte al partir de Benjamín, tiene en cuenta que a la reproducción técnica de la obra de arte corresponde exactamente a la reproducción técnica de las mercancías, lo que significa, metodológicamente, la ubicación del análisis en el plano radicalmente materialista de las condiciones de producción: la dialéctica de transformación en las condiciones de producción, aunque más lenta, es tan perceptible en el nivel de la superestructura como

7 El término latino *apparatus* proviene del verbo *apparare*, que significa "preparar". En latín también existe el verbo *praeparare*; sin embargo, la diferencia está en los prefijos: *ad* y *prae*. En español, la traducción más asequible de *apparare* sería la de "alistar". En este sentido, aparato sería un objeto que se alista para algo, mientras que una "preparación" sería un objeto que espera pacientemente algo. La etimología por sí misma es insuficiente para una definición; debe considerarse la posición ontológica de los mismos, su nivel de realidad y existencia. Sin duda, los aparatos son objetos "producidos", esto es, objetos "conducidos" hacia fuera de la naturaleza, hacia donde estamos. A la totalidad de este tipo de objetos puede definírsele "cultura". Los aparatos son parte de la cultura, y reconocemos la cultura al mirarlos. El término aparato se aplica algunas veces a fenómenos naturales, por ejemplo, "el aparato digestivo de los animales", pero este es un uso metafórico de la palabra. En este sentido, si no hubiera aparatos en nuestra cultura, no usaríamos el término para referirnos a órganos animales. "Aparato" significa, entonces, un objeto cultural. Las imágenes técnicas se producen por medio de aparatos. Los aparatos informan, estimulan los órganos humanos; los aparatos recurren a la ciencia, las personas actúan en función de ellos, y hay intenciones e intereses ocultos en ellos. Los aparatos son inventados para simular el proceso del cerebro, en la producción de los aparatos se han aplicado las teorías científicas, los aparatos son cajas negras que simulan el pensamiento humano en cuanto juego que combina símbolos; los aparatos son cajas negras científicas que juegan a pensar.

el que Marx habían detectado en el de la infraestructura. La ventaja que, para Benjamín, ofrece este tipo de análisis consiste en la posibilidad de abandonar una serie de categorías que se configuran como un obstáculo insalvable para establecer una verdadera contextualización de la obra de arte.

Benjamín propone la sustitución de estas categorías, típicas del idealismo romántico (creatividad, misterio, genialidad, perennidad, etc.), que “llevan a la elaboración del material fáctico en sentido fascista”, por una serie de conceptos “utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”. Aunque la reproducción técnica de las obras de arte ha acompañado al arte desde sus inicios, el proceso de evolución y transformación que desemboca en el cine y la fotografía ha introducido dos variables sustanciales: en primer lugar, se traslada de la mano al ojo el elemento de producción del arte y, en segundo lugar, la reproducción técnica conquista por primera vez un puesto específico entre los procedimientos artísticos.

Esta conquista, no significa únicamente que la fotografía y el cine se alcen como formas de arte al lado, por ejemplo, de la poesía y la pintura, sino que la propia naturaleza y función del arte salen esencialmente modificadas a causa de estas transformaciones en las condiciones de producción. Benjamín caracteriza esta revolución como una pérdida en el aura de la obra de arte. Este aura es identificable en la obra de arte tradicional a través de dos factores relevantes. Por un lado la autenticidad del original: “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica” (Marx, 1848, p.18) Por otro, la pertenencia a una tradición: La transformación de las condiciones históricas en las que se inserta esa tradición conllevaría una transformación de las formas de percepción de los productos artísticos.

Benjamín, en una definición que se ha hecho célebre, caracteriza al aura, como “la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamín, 1973, p. 21). Ya que la distancia desaparece o sucumbe ante la irrupción de las masas y su aspiración de adueñarse de los objetos a través de su reproducción. Ello significa que la preeminencia material de la reproducción técnica sobre la singularidad irreductible del fetiche artístico, produce una, desteologización de la producción artística y una disolución, por tanto, de esas categorías que habían configurado el arte. Por lo que el planteamiento de La obra de arte en la época de la aparición de su reproductibilidad técnica, se sitúa en la perspectiva que opta decididamente por el “desencantamiento del mundo”, porque por ejemplo valora que las nuevas realidades expresivas que permiten advertir estos cambios son la fotografía y el cine.

En la fotografía, Benjamín advierte que con ella valor cultural de la obra de arte, así como la inserción en una tradición inalienable, es reprimido en función del valor exhibitivo, esto es: la obra de arte ya no se retrae en un núcleo misterioso e inagotable, sino que se muestra impudicamente en su esencia, y su esencia se convierte en un puro mostrarse. El carácter técnico del cine resulta aún más subversivo, puesto que, entre la realidad y el espectador, interpone un mecanismo que, no sólo reconstruye mediáticamente esa realidad, sino que, al hacerlo, modifica sustancialmente la forma de mirar del propio espectador, la interpretación de los actores frente a ese mecanismo sustrae a éstos de la inmediatez del público, abriéndose de esa forma una perspectiva de distanciamiento en la que el aura de la interpretación teatral también desaparece. La realidad que muestra el cine no sería sino el producto técnico de un montaje previo.

Benjamín se refiere al fenómeno de la desocultación, como el producto específico de unas determinadas condiciones políticas y sociales radicalmente injustas. La función del artista no será tanto el reflejar pasivamente lo que se revela, cuanto su denuncia y transformación a partir de las posibilidades de difusión que ofrecen los nuevos medios técnicos de la fotografía, el cine y el periodismo. De ahí, el contramanifiesto político que constituye el epílogo del ensayo: frente a las tesis esteticistas de la política y de la guerra que propugnaban los manifiestos futuristas y que se plasman en las grandes concentraciones de masas del fascismo. Opone una politización radical del arte:

“La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugnaba, mientras que a ella contesta el comunismo con la politización del arte” (Benjamín, 1973, p. 57).

Déotte comprende al igual que Benjamín que es la política y no el arte, simple instrumento a su servicio, en la medida que sólo desde ella es posible comprender la reivindicación de las posibilidades pedagógicas y revolucionarias que la técnica pone a disposición de las masas. Benjamín entronca genealógicamente con una forma de pensamiento estrictamente moderna que concibe la reflexión filosófica como una forma preeminente de desenmascarar los mitos de la cultura. No por casualidad las relaciones que a través de la historia ha mantenido

el género filosófico con las formas de expresión artística han sido cuando menos problemáticas. Despojar, a la obra de arte de su aura se convierte, consecuentemente, en un perentorio imperativo estético, puesto que la existencia de la misma impide la distancia crítica suficiente para una apreciación verdaderamente objetiva.

Llega más lejos, al llevar estas premisas hasta sus últimas consecuencias, es el primero en atisbar algo que escapa de sus intenciones originarias, y es que al desaparecer el aura de la obra de arte desaparece también la obra de arte tal y como la había concebido la modernidad, hasta el punto de que entre aquella y los productos técnicamente reproducidos apenas existe lo que puede denominarse como un remoto parecido de familia. Sobre esta última piedra es sobre la que se ha alzado la nueva iglesia de una inédita filosofía del arte que comienza a pensar en éste como un fenómeno que pertenece ya irremediablemente al pasado.

Para Benjamín, las transformaciones en el nivel de la superestructura se producen siempre de una forma menos drástica que en los niveles materialmente más inmediatos, tal vez porque la permanencia de un marco de valores básicos presta una seguridad que es condición de posibilidad para que se puedan producir transformaciones que de otra forma resultarían mucho más traumáticas y dolorosas. Tal es la razón por la que aún continúa produciéndose un arte con vocación aurática, incapaz de asumir el anacronismo que supone su existencia en un mundo que se ha encargado de llevar las teorías de Benjamín hasta sus últimas consecuencias por medio de la omnipresencia de las nuevas tecnologías.

La muerte de ese arte de naturaleza aurática ha dado, lugar a nuevas fórmulas de creatividad en donde lo reflexivo alcanza una innegable preeminencia sobre lo puramente sensitivo, con la revolución que ello supone no sólo de la obra de arte como tal, sino de la concepción tradicional de la estética. Un arte pensado para pensar y una estética que, pensando el pensamiento, se convierte en arte, comienzan a confluir en una realidad cada vez más indiferenciada. La materialidad de la obra deviene mero pretexto efímero del concepto.

Déotte se siente deudor de Benjamín y en su obra *La época de los aparatos*, el más extenso de sus libros, aborda a través de una serie de ensayos que van desde Schiller o el cine ruso a la fotografía digital del chileno Carlos Altamirano, la invención y aparición de los nuevos aparatos, teoriza sobre la perspectiva, la camera obscura, la fotografía, algunos aspectos del psicoanálisis, el cine y las nuevas manifestaciones artísticas digitales; el museo, y asume la desaparición en el arte de su naturaleza aurática y ahí vincula arte-estética-política, para reafirmar lo dicho por Benjamín.

Esta teorización asume la nueva categoría de aparato, manteniendo los nexos con el arte de Walter Benjamín quien introduce el tema, este lúcido ensayo afirma el hecho de que las artes contemporáneas ponen en riesgo el poder de unificación del arte, debido a que el arte de la época no es más el de la ruina, que es siempre un fragmento, sino el de la ceniza sobre la cual el crítico difícilmente puede aferrarse. Déotte considera la categoría de aparato de manera diferente a Foucault, para quien es un dispositivo y la de Althusser que lo considera una institución, pues él aparato (*appareillé*), es una especie de dispositivo técnico que le permite aparecer, hacer época. El aparato configura una sensibilidad posibilitando una época y una comunidad sin tener que obedecer a una constitución ideológica inmanente.

Tampoco será una institución ideológica que determine al sujeto, sino que es previo debido a que constituye, mediante la técnica, un modo de aparecer de lo sensible posible de encarnarse en instituciones. El aparato, permite pensar a la técnica y al objeto técnico como la instancia que permite surgir al mismo tiempo lo social y lo individual mediante la creación de una nueva condición en la que sujeto y contexto se reconocen y producto de su aparición es posible unificar lo que antes parecía separado e impensable. Considera que los aparatos configuran lo político a partir de la noción de discurso político planteado por Rancière en *El desacuerdo* y Lyotard en *El diferendo*, mediante las semejanzas y diferencias teóricas que detecta entre ambos autores.

Para el autor aparato es lo realizado por el hombre que parte de la escritura antigua, el discurso de los sofistas griegos hasta cualquier objeto de arte o cotidiano. Sus acepciones comprenden por un lado, a lo que época tras época, y al quedar al exterior de las artes, va a darles una consistencia interna. Es el caso del museo que, al suspender la destinación onto-político-teológica de las obras, inventa la relación estética e hizo surgir no una comunidad, sino un público. El aparato está a la vez en el exterior y en el interior de las obras. Pero también, lo que va a configurar una cosmética general o un orden simbólico como la narración, la revelación o la proyección.

Es el estatuto del lenguaje que es aquí esencial, hay, por ejemplo, varias posibilidades históricas de aparatizar la revelación: el libro bíblico, la encarnación cristiana, la geometrización islámica de la visión. La encarnación cristiana daría lugar, en un segundo tiempo, a otros niveles de aparataje: la catedral gótica medieval, la imprenta para los reformistas, calvinistas y luteranos, etcétera. Al tiempo, si son tomados en un proceso de

concretización y convergencia debido a su consistencia técnica, los aparatos son eso por lo que las redes relacionales, siempre en devenir, se individualúan. Los aparatos pertenecen, en este sentido, a lo transindividual y resuelven la oposición clásica entre lo individual y lo colectivo (Déotte, 2017, pp. 97-102).

Diferentes de los media, los aparatos no someten a los individuos al sistema de comunicación, no hacen “la guerra a los hombres”, sino que permiten su emancipación. Todos los aparatos proyectivos analizados tienen una infraestructura técnica-institucional. Incluso limitando, como lo he hecho, a los aparatos que constituyen tanto el adentro como el afuera de las obras de arte, sigue a Benjamín, quien opone, en primer lugar, una época de la técnica manual a una época industrial. La primera se resume en su filosofía del tiempo en la expresión “de una vez por todas”, como en el don y el sacrificio; la segunda en la expresión “una vez no es ninguna”, como en la producción serial fordista, o como en el juego.

La noción de “aura” caracteriza la producción manual, la de “huella” la producción industrial, desde el punto de vista de la producción-reproducción de la obra de arte, oponer la herramienta a la máquina, el aura a la huella, lo que hacen la mayor parte de comentaristas. Pero, en ocasiones, estas nociones terminan por poner de relieve una filosofía del tiempo, el “aura” ha devenido fantasmagórica, lo que siempre había sido, y se ha podido mostrar que había toda una producción serial fantasmagórica. La producción industrial de ciertas efigies políticas (el Che o los musicales van en ese sentido).

Considera hay otra pendiente conceptual-tecnológica, en Benjamín, en particular en su “París, Capital del siglo XIX”, después de su lectura entusiasta llega a preguntarse si todas las obras de un museo no habrían sido en sus orígenes objetos técnicos. Objetos cuyo destino o utilidad habría sido olvidada, para caer en lo estético. Elabora entonces la noción de “forma plástica” para pensar esas obras que debieron responder a un problema técnico. Podemos tomar el ejemplo de lo redondo. Ya sea, a la manera platónica, que consideremos que realiza empíricamente (es decir, de manera degradada) la forma ideal del círculo, o que, a la manera de Marx, permite resolver un problema técnico (¡para la movilidad una forma redonda –la rueda– es preferible a cualquier otra!). La redondez de la rueda es entonces una forma plástica que nada debe a la idealidad geométrica.

“Tratándose ahora de la producción estética, a partir del momento en el que la distinción entre el arte y el aparato ha desaparecido, con la foto y el cine, el arte ha devenido un arte de aparato y es tributario del devenir técnico. Desde entonces, la distinción aristotélica entre forma y materia, o forma y contenido, ha sido sobrepasada por la forma plástica. La forma no es exterior a la materia como su finalidad, sino lo que, en el marco de una toma de forma, va a inscribirse en una individuación. La gran invención cinematográfica no concierne tanto a la reproducción técnica de las obras como a la perforación de la película. Se tenía la fuente de luz desde la linterna mágica, se sabía cortar un movimiento en un gran número de fotografías, se sabía proyectar una sucesión de imágenes para crear la ilusión del movimiento, se tenía la película fotosensible producida por la industria química, pero faltaba la sacudida del reloj que detiene cada imagen en un instante delante del obturador. Así, si hubo una cohorte de inventores, una convergencia de sus invenciones, el aparato cinematográfico (cámara, proyector, micro, etcétera) es el producto de una colectividad transindividual y no de un superhéroe o de un artista sublime. Igualmente antes, para la foto y la perspectiva. La teoría de la concreción es aplicable a la génesis de un aparato técnico estético. Para la foto, el aparato Polaroid era ejemplar, reunía las funciones de toma, desarrollo e impresión en papel. Lo que hizo posible una suerte de género fotográfico apasionante por la cualidad inmediatamente disponible de pruebas únicas: reconciliación del “cualquier momento” con “la única aparición de una lejanía aquí-ahora”.(Déotte, 2017, p.17)

Argumenta el hecho de que, “el museo es un aparato, ya que cambia el estatuto de las obras tal como el aparato de la perspectiva lo había hecho en el siglo XV al reducir todos los “personajes” de una imagen de culto a la misma dimensión. A aquella de lo que es representable. Es así que poco a poco todo van ser representable, incluso las cosas más utilitarias o los hombres previamente condenados a la invisibilidad social. Es un “aparato” de nuestro tiempo, porque es un momento privilegiado de la reproducción de las obras. Su devenir está indisociablemente ligado al de la fotografía, ya que todo lo que puede ser fotografiado puede entrar en el círculo del arte. De esta manera, los álbumes de obras de arte llegan a constituir el buen gusto de las élites de una sociedad. Y así álbumes diferentes se pueden diseñar según los principios del montaje cinematográfico.

El desarrollo de la digitalización llevan a Déotte a considerar que todos los aparatos estéticos incluyendo al museo entraran en esta nueva forma de aparatos, “ya que existe una absorción de todos los aparatos proyectivos en el mundo digital, la fotografía analógica deviene digital. Esta es la necesidad de comunicación que se instaura, las fotos son tomadas para ser comunicadas inmediatamente. Es lo mismo para el museo que

se convierte poco a poco en una base de datos digitales. Es evidente entonces que la relación estética descrita por Kant, inseparable del museo tradicional, va a cambiar de naturaleza”.

Este proceso de digitalización los identifica como medios de intercambio ligados al capital, o sea, no conforman una temporalidad en el sentido de los aparatos, sino de acuerdo a la economía, y se está en presencia del advenimiento de una ruptura epocal con la aparición de los medios digitales, que aunque tienen una imagen parecida al cine o la foto, no tienen una infraestructura técnica proyectiva. En Déotte, poseen otra proto-geometría y otra materia, la digital, y por lo mismo ofrecen otra temporalidad, una que ya no se liga a la naturaleza, sino que se encuentra en el interior del aparato digital.

Al intentar Déotte vincular el arte, la estética y la política con su teoría de los aparatos brinda una interesante y novedosa concepción filosocial del problema en la medida que, considera que existe algo así como que un arreglo político y estético, vale decir, cosmético, que permiten los aparatos configurar la sensibilidad de una época, sensibilidad común, lo que da la oportunidad de entender que tal configuración de mundo produce la base del ser-común, la individuación y la socialización. Pero al valorar el problema con los mass media y la inscripción digital, en cambio, advierte que ellos conducen a una verdadera sociedad del espectáculo, donde la única temporalidad sería la de lo simultáneo y la única comparecencia la que otorgan esos mismos medios, pues ellos configuran el ser-común.

En este sentido, la temporalidad de los aparatos proyectivos acaba por ser reescrita por los medios digitales, se pierde la diacronía histórica, del estudio de un fenómeno social a lo largo de diversas fases históricas atendiendo a su desarrollo histórico y la sucesión cronológica de los hechos relevantes a lo largo del tiempo; en favor de una sincronía o aquella dimensión que permite observar a cualquier fenómeno - por ejemplo cultural, como es lingüístico- tal como es en un momento dado de su evolución. Se entiende la oposición entre sincronía, que estudia- múltiples hechos ocurriendo a un mismo tiempo; mientras que diacronía es un mismo hecho a través de distintos espacios temporales, por eso es un mundo de co-pertenencia en el tiempo y en el espacio con una política y una estética de la desaparición⁸.

La cataloga como estética de la desaparición, porque los aparatos van conformando un mundo dependiente y alienado al que el hombre se sujeta para evadir su realidad, temerla o disfrutarla según sea su voluntad, ello alcanza hasta nuestros días donde este proceso es exacerbado por el amplio uso que hacemos de los videos y sus diferentes manifestaciones, como cine, medio de comunicación, de cultura, de información, de entretenimiento, de sometimiento, de sumisión, de agresión a terceros, etc. Sin dudas existe una continuidad, en la formación de las ciudades, el cine y la espectralidad porque somos herederos de ese mundo fantasmagórico de la modernidad, pero en grado superlativo.

Vivimos en la sociedad del control donde las cámaras de vigilancia pueblan a nuestras ciudades de hoy y se convierten en espejos de nuestra vida, haciendo desaparecer la intimidad y creando la psicosis real o ficticia de que estamos siempre siendo controlados y vigilados sin saber por qué y para qué. La vida será una representación cinematográfica o teatral, donde siempre el miedo a que ser objeto de vigilancia sin sentido acosa o señala como personas no confiables o dispuestas a cometer un acto malvado, uno representa para los demás y los demás representan para uno una amenaza, por eso la representación esta signada por la falta de libertad ya que no se puede elegir si se quiere ser vigilado o no, se ofrece la posibilidad de que pueda ser juzgado sin motivo real, y de que la imagen este por siempre en una bit data como una amenaza social, y te acechan tal como si estuvieras en una selva donde el puma espera para clavar sus garras poderosas.

Para Ranciere la fotografía y el cine hacen que lo ordinario se vuelva bello como huella de lo verdadero. Y se transforma en huella de lo verdadero si se lo arranca de su evidencia para hacer de él un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica.

“Esta dimensión fantasmagórica de lo verdadero, que pertenece al régimen estético de las artes, juega un rol esencial en la constitución del paradigma crítico de las ciencias humanas y sociales. La teoría

8 Aunque válida para todas las escuelas teóricas y en todas las disciplinas científicas la distinción diacronía y sincronía se hace a partir del Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure, dialéctica binomial que ha sido tomada especialmente por la filosofía del estructuralismo. En la antropología, el término diacronía fue adoptado por la corriente estructuralista francesa. Claude Lévi-Strauss había conocido la obra del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, creador de la diada teórica diacronía-sincronía. De ahí la retoma aproximadamente con el mismo sentido que se usa en lingüística. En historiografía, la perspectiva diacrónica es la más habitual, la que presenta la evolución de los hechos o procesos históricos a lo largo del tiempo histórico. En la actualidad, Sincronía sirve de término identitario para diversas personas, asociaciones o grupos, apoyados en su significación profunda y general, para casi cualquier actividad, especialmente cultural. La encontramos en revistas, empresas de telecomunicaciones, despachos de profesionistas, blogs culturales, títulos de libros, novelas y poemas.

marxista del fetichismo es el testimonio más evidente de esto: es necesario arrancar la mercancía de su apariencia trivial, hacer de ella un objeto fantasmagórico para leer ahí la expresión de las contradicciones de una sociedad. La historia erudita quiso seleccionar dentro de la configuración estético-política que le da su objeto. Aplastó esta fantasmagoría de lo verdadero en los conceptos sociológicos positivistas de la mentalidad/expresión y de la creencia/ignorancia" (Ranciere, 2009, pp. 39-40).

Esto es así, porque para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben primero ser reconocidas como artes. Es decir, deben primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción o de difusión. Es, entonces, el mismo principio el que da visibilidad a cualquiera y hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. Se puede incluso revertir la fórmula. Es porque el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte que su registro puede ser arte. Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes. No solamente éste comenzó mucho antes de las artes de reproducción mecánica, sino que es propiamente este régimen el que las ha hecho posibles por su nueva manera de pensar el arte y sus temas.

El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de la representación, es decir de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía aquella de los géneros de representación (tragedia para los nobles, comedia para el pueblo; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El sistema de la representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la baja o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación. Esta revolución sucede, en primer lugar, en la literatura.

Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o en los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que la escoria sea lo revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean comprendidas en la potencia igual del estilo como "manera absoluta de ver las cosas" (Flaubert), todas estas formas de anulación o de inversión de la oposición de lo alto y lo bajo no solamente preceden a los poderes de la reproducción mecánica. Ellas hacen posible que ésta sea más que la reproducción mecánica. Para que una manera técnica de hacer-sea ésta una forma de utilizar las palabras o la cámara- sea calificada como perteneciente al arte, es necesario, en primer lugar, que su tema lo sea.

Los aparatos y la anamorfosis en Lacan

Al analizar la teoría de los aparatos y el mundo de la percepción y la representación, se utiliza el concepto de anamorfosis o anamorfismo, que representa la deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico (como, por ejemplo, utilizando un espejo curvo), o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara. La anamorfosis fue un método descrito en los estudios de Piero della Francesca sobre perspectiva.

Esta técnica ha sido utilizada en el cine, con ejemplos como el Cinemascope, en el que mediante lentes anamórficas se registran imágenes comprimidas que producen una pantalla ancha al ser descomprimidas durante la proyección. El formato anamórfico surge en el mundo del cine en los años 50. La compañía estadounidense 20th Century Fox introduce la reproducción Cinemascope con la película "La túnica sagrada" (The Robe, 1953). Las lentes anamórficas iniciales son ideadas por el inventor Henri Châtéien, que teoriza sobre la posibilidad de ampliar el formato de los 35mm a un formato panorámico. No fue hasta que Bausch & Lomb construye esta óptica, que la productora 20th Century Fox no la puede utilizar.

El proceso de la anamorfosis en el cine consiste básicamente en comprimir verticalmente la imagen durante el rodaje con tal de que la imagen luego se pudiese descomprimir a través de una lente inversa a un formato panorámico a la hora de la proyección. Este proceso fue vital para el cine de los años 50, ya que supuso el cambio al cine panorámico con una película de 35mm. Tradicionalmente, las lentes anamórficas también se han utilizado para obtener imágenes con más detalle y menos granuladas.

Estas ópticas comportan factores desfavorables, al suponer una serie de distorsiones a la imagen con el fin de obtener el formato panorámico final, hecho que hace que el rendimiento óptico de estas sea inferior al que normalmente queda impreso en un celuloide de 35mm sin anamorfizar y presenta una distorsión no deseada en el centro del cuadro (el que está en medio queda más ancho del original, y eso se nota en los planos cortos); el problema se soluciona poniendo una óptica dióptrica montada delante de la lente anamórfica. Esta corrección, crea problemas con la distancia focal, un problema que requiere de una mayor intensidad lumínica en el set, aparte de otros inconvenientes.

Para resolver este problema, Panavisión crea nuevas ópticas formadas a partir de dos prismas dispuestos en ángulos concretos para reducir la distorsión a las ópticas anamórficas de 70 mm. Estas nuevas ópticas suponen una cámara más manejable, que enfoca mejor y que necesita menos luz. Las ópticas anamórficas digitales ofrecen un rendimiento óptico inferior a sus equivalentes esféricas, ya que en casi todos los sensores HD utilizan menos píxeles repercutiendo directamente en los parámetros relativos a la calidad de la imagen. Hoy en día se sigue rodando con lentes anamórficas por razones, como mantener el estilo clásico, la captación voluntaria de las distorsiones, líneas azuladas horizontales, fondos estirados, etc.

Al analizar la presencia de la anamorfosis en lo social y específicamente en su aplicación al origen y organización de las ciudades, se aprecia en la obra de Lacan, como ante la presencia de innumerables aparatos el sujeto se considera parte de ese objeto o el objeto mismo produciéndose el proceso de la enajenación del mismo con respecto a los aparatos, o sea el yo se transforma en el otro, el existe a través de su imaginación como otro, por eso su frase “me veía verme”, frase correlativa con el cogito cartesiano en el cual el sujeto se capta como pensamiento, (pienso luego existo, Cogito ergo sum); pues,

“somos seres mirados, en el espectáculo del mundo. Lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como speculum mundi... El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como omnivoyeur... pues la conciencia se vuelve hacia sí misma, se aprehende... Este es el fantasma que encontramos, en la perspectiva platónica, de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente. En el propio nivel de la experiencia fenoménica de la contemplación, este lado omnivoyeur (de mirador solitario), asoma por ejemplo en la satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren. El mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista -no provoca nuestra mirada” (Lacan, 1964, pp. 83-84).

Lacan argumenta que mediante este proceso se puede avanzar,

“de la percepción a la ciencia es una perspectiva que parece obvia, en la medida en que el sujeto no ha tenido otra manera de experimentar la captación del ser... Esta captación del pensamiento por sí mismo aísla un tipo de duda, llamada duda metódica (Descartes), que incide sobre todo lo que puede dar apoyo al pensamiento en la representación. ¿Cómo es posible entonces que él me veo verme siga siendo su envoltorio y su fondo, y fundamente su certeza, quizá más de lo que se piensa? Porque me caliento al calentarme es una referencia al cuerpo como cuerpo: esa sensación de calor que, a partir de un punto cualquiera en mí, se difunde y me localiza como cuerpo, es una sensación que me invade. En él me veo verme, en cambio, no es palpable que yo sea, de manera análoga, invadido por la visión. Aún más, los fenomenólogos han podido articular con precisión, y de la manera más desconcertante, que está clarísimo que veo afuera, que la percepción no está en mí, que está en los objetos que capta. Y sin embargo, capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del me veo verme. El privilegio del sujeto parece establecerse con esta relación reflexiva bipolar, por la cual, en la medida en que yo percibo, mis representaciones me pertenecen... Por eso, el mundo está signado por una presunción de idealización, por la sospecha de que sólo me entrega mis representaciones.” (Ob. Cit. pp. 85, 86, 87, 88).

Crítica de alguna manera esta posición venida de la filosofía Berkeleyana idealista subjetiva del siglo XVII, pero su teoría es en cierta medida correcta en la medida que el mundo de los aparatos alienan al sujeto, haciendo considerar que si no tiene objetos no existe, él es un objeto más que se mira a sí mismo, es una representación más del mundo de lo objetual o de la aparatización de la sociedad. La explicación es compleja pues Lacan parte del psicoanálisis de Freud, pero es válida pues la explicación da una perspectiva válida de la relación sujeto-representación-percepción-aparato, esta teoría es aplicable al mundo de las artes visuales, ello queda explícito en Lacan al ejemplificar su teoría con algunas obras del arte universal, donde la anamorfosis es esencial para comprender la perspectiva perceptual que ofrece la misma.

Sin dudas, Lacan aporta a la teoría de los aparatos, de la representación a partir de los mismos y de su uso en la vida del sujeto sea esta objetiva o subjetiva, mediante el sueño, la imaginación o la percepción real, o de las obras de arte. De esta manera, se configura aquella separación que, a su vez, fundará a la modernidad misma: la disociación sujeto-objeto. El sujeto, enmascarado por la superficie de inscripción es un proceso, que consiste en reapropiarse cada vez más de sí mismo en el acto del pensamiento y en relación con el objeto, lo que implica que el riesgo de diluirse en un mundo abstracto, nebuloso y opaco-el mundo de la psicosis para Lacan-, en el que los objetos no se posicionan, están ahí siempre presentes. O sea ocurre la anamorfosis, y no solo en los aparatos ópticos.

Estas teorías son retomadas por Vera, quien al igual que Déotte y Lacan propugna la estética de la desaparición al considerar al respecto que, "es el espacio mismo quien nos mira, creándose una relación en la que predomina el deseo de apropiación (pulsión escópica). Ya no es el ojo el que produce los rayos luminosos que permiten la visión, sino que son los rayos luminosos proyectados por los objetos los que afectan el ojo y posibilitan el acto de ver, tal y como fue posible comprobar gracias a la cámara oscura de Leonardo... Se configura aquella separación, que a su vez fundará la modernidad de la disociación sujeto-objeto, el sujeto se sumerge en un mundo abstracto, nebuloso, opaco donde los objetos están siempre presentes, por lo que no se poseen; (en consecuencia ya están poseídos) pues, el cine reinventó la ciudad.

Antes del advenimiento del aparato perfeccionado por los hermanos Lumiere, la ciudad era otra cosa: ciudad fotográfica, ciudad balzariana, ciudad baudelairiana; ... es que la ciudad no existe en cuanto tal ella es "representación", pues su advenimiento coincide con aquello que Heidegger denominó "la época de la imagen del mundo", y que no es otra que aquella en que los experimentos perspectivos de Brunelleschi y los artífices del Quattrocento permitieron "trazar" la ciudad: materializar aquella "idea"... la ciudad, cuyo origen coincide con la estructuración perspectiva de la realidad-la imagen del mundo que se representa un sujeto, según Descartes por ejemplo-, ha configurado su historia moderna en una estrecha relación con los aparatos ópticos de proyección.

La ciudad moderna--ella es, ante todo, una idea, "es decir, un disegno lo mismo que un conceito- aparece en primera instancia representada: en los cuadros de Massaccio, en las "ciudades ideales" de un Della Francesca o de un Vauban, en las obras de Erasmo, Moro o Pico della Mirandola...en algunas de las imágenes que los campesinos europeos podían observar en los espectáculos de linternas mágicas que montaban los proyectoristas ambulantes, desde el siglo XVII. Desde entonces, un nudo se configura entre ciudad, cine y espectralidad" (Vera, p.248).

Por ello es que la proyección-planificación de la ciudad constituye un "discurso en torno al espacio. Esto quiere decir que de lo que se trata es de organizar los movimientos de los habitantes de la ciudad, de un modo tal que ellos obedezcan a la voluntad del poder soberano. Tal es la lógica del poder que impera en la idea moderna de la ciudad. La misma lógica se impone en lo que a la definición del sujeto moderno significa, desde el punto de vista filosófico y técnico. Siendo discursiva, esta organización es representacional, lo que --insistiendo en la cuestión de la proyección-implica que se trata de organizar la "visión" en un "campo de visión".

Lo figural es una desviación " que es preciso situar entre la visión como acto de respuesta a un conjunto de estímulos-los rayos luminosos provenientes de los objetos- y el campo de visión" en tanto organización ideológica (discursiva) de lo que aparece. Por la práctica de la anamorfosis, la que desregula la representación normal", extremando las posibilidades de construcción artificial del-espacio tridimensional en un soporte bidimensional, siendo capaz de aniquilar, por sus propios medios, la impostura del punto de vista centralizado..." (Vera, pp. 255-256).

Y aquí aparece lo político en la construcción arquitectónica de las ciudades donde se limita, se oculta, o se expulsan los espacios heterotópicos. En consecuencia, las utopías y las heterotopías, no se oponen, sino que forman el anverso y el reverso de la misma ley, que es la de la proyección de un programa, de un plan, originándose la producción masiva de fantasmas, dobles o espectros mecánicos. En el cine, la televisión y las redes sociales, apareciendo la relación entre imagen, política y técnica, donde la soberanía, como parte de la política se vincula a la representación y su mediador será el aparato, el mundo de la técnica entonces es válido argumentar que soberanía, como ámbito de la autonomía, como territorio de la libertad y la determinación no puede independizarse de la imagen (y por ende de una cierta producción técnica) que le permite manifestarse como presencia, en la medida que ella necesita, manifestarse como "presencia", y por ello es una representación ya que, la representación es el momento no-técnico de la soberanía es, por definición técnica, ilusión, y tiende entonces hacia la fantasmagoría.

De la lectura de Vera se infiere que ello no implica decir que la técnica y sus aparatos son ideológicos y forman la ideología, por el contrario ésta, en cuanto formación discursiva no posee una relación con lo originario del hombre, porque ello es su cultura y su técnica. Por tanto la técnica no es ideológica, lo que sí es ideología es su uso como representación enajenante de la sociedad que hace que el sujeto viva en un estado de psicosis, en un estado exaltado azulado por el miedo muy característico en el nuevo milenio. El nudo de las máquinas, (su producción industrializada) y el imperio de lo falso que es la ideología (por ejemplo el fetichismo de la mercancía, está atado que resulta casi imposible destruirlo, siendo este el anhelo presente en la base de todo pathos revolucionario.

La representación en Debord

Papel importante en la teoría de la representación, aunque en cierta medida no la considerara, se le debe al autor y revolucionario francés Guy Debord, tiene el mérito histórico de haber desarrollado tempranamente la teoría del espectáculo que hoy vinculamos con la teoría de la representación. Su obra *La Sociedad del Espectáculo* escrita en forma de aforismos en 1967, es una crítica al espectáculo realizada tomando como punto de partida la teoría marxiana del análisis de la mercancía, de la reificación, del valor y del fetichismo de la mercancía. Parte del criterio filosófico de que el espectáculo no puede ser reducido a una lógica immanente de la "imagen" por ella misma, como lo piensan ciertos intérpretes de la época.

Pretende demostrar con su crítico concepto de Espectáculo que "no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizado por imágenes, -donde- El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una *Weltanschauung* que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado". No trata el «Espectáculo» de manera transhistórica, como una característica esencial de la sociedad contemporánea y aunque su concepto no forma parte de la continuidad de las filosofías de la imagen anteriores, no hay ningún odio hacia la imagen, como lo demuestra su amplia obra cinematográfica.

De esta forma las tres primeras tesis de *La Sociedad del espectáculo* derivan del *Capital* de Marx, donde la inmensa acumulación de mercancías ya constatada por Marx como reducción de la vida humana y su entorno a los criterios puramente cuantitativos se han agravado en el marco de una sociedad que únicamente puede proponer la calidad de forma puramente abstracta, es decir sobre el plano de la imagen, la calidad habiendo sido desde hace tiempo eliminada de la vida empírica del ser humano. Se vale de la interpretación que George Lukács hace del pensamiento de Marx a través su identificación de la mercancía como categoría universal del ser social total, al decir que:

"Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada". (Debord, , 1967,Tesis 1-3. P. 2)

Lo que Debord critica no es la imagen en sí, sino la forma imagen en tanto que desarrollo de la forma-valor; como resultado de la victoria destructora que ha conseguido en el terreno de la economía el valor de cambio enfrentado al valor de uso. Dicha inversión, típica de la sociedad de la mercancía, en la cual el trabajo concreto se convierte en atributo del trabajo abstracto, el valor de uso en el del valor de cambio, que Marx analizado en el primer capítulo del *El Capital*, sobre todo en la cuarto apartado llamado «el carácter fetiche de la mercancía y su secreto» es retomado para designar el desarrollo el más extremo de esa tendencia a la abstracción que será el Espectáculo. Debord afirma en consecuencia que el Espectáculo en su modo de ser concreto es la abstracción.

Su teoría del espectáculo se convierte en una descripción de la etapa posterior del desarrollo de la abstracción real de la forma-valor (o forma-mercancía), de la sumisión del cuerpo social a sus leyes que transforman el conjunto de la sociedad según sus exigencias, no solamente ya en la esfera de la producción, sino en la esfera superestructural y espiritual, o sea en la esfera del tiempo libre, por medio de la imagen de la falsa cohesión social que presenta el espectáculo quien, al mismo tiempo, visualiza los lazos sociales alienados entre los hombres sigue a Marx cuando plantea en sus *Manuscritos Económicos Filosóficos* de 1848 que, "El *Capital* es, pues, el poder de Gobierno sobre el trabajo y sus productos. El capitalista posee este poder no merced a sus propiedades personales o humanas, sino en tanto en cuanto es propietario del capital. El poder adquisitivo de su capital, que nada puede contradecir, es su poder" (Marx,1982, p.18).

Debord entonces argumenta en sus tesis 38 y 42 que, "38- La pérdida de cualidad, tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular, de los objetos que ensalza y de las conductas que rige, no hace más que traducir los rasgos fundamentales de la producción real que anula la realidad: la forma-mercancía es de parte a parte la igualdad a sí misma, la categoría de lo cuantitativo. Desarrolla lo cuantitativo y no puede desarrollarse más que en ello" y, "42, El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo.

La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente. Su reinado ya está presente a través de algunas mercancías-vedettes en los lugares menos industrializados, en tanto que dominación imperialista de las zonas que encabezan el desarrollo de la productividad. En estas zonas avanzadas el espacio social es invadido por una superposición continua de capas geológicas de mercancías. En este punto de la "segunda revolución industrial", el consumo alienado se convierte para las masas en un deber añadido a la producción alienada. Todo el trabajo vendido de una sociedad se transforma globalmente en mercancía total cuyo ciclo debe proseguirse. Para ello es necesario que esta mercancía total retorne fragmentariamente al individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que operan como un conjunto. Es aquí por consiguiente donde la ciencia especializada de la dominación debe especializarse a su vez: se fragmenta en sociología, psicotecnia, cibernética, semiología, etc., vigilando la autorregulación de todos los niveles del proceso (Debord, pp. 7-8) .

Debord retoma la obra de Marx confrontándola a los cambios inesperados de su época para comprender como la vieja sociedad de clases se había mantenido en todas partes modernizando considerablemente su opresión, y desarrollando con siempre más abundancia sus contradicciones, en consecuencia, el espectáculo es la nueva cara del capital habiendo provisoriamente resuelto sus contradicciones iniciales; y por eso hay que retomar la crítica de Marx a partir de esa nueva realidad. Apoyándose en Feuerbach, el autor hace referencia explícita a la obra La Esencia del cristianismo quien plantea que,

"y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado." (Feuerbach, citado por Debord, p.2.)

Al identificar el espectáculo con la recaída, a un nivel superior, de la sociedad en el mito, una nueva religión, teniendo como sentido que es la proyección imaginaria del hombre en una trascendencia de la cual no reconoce que es la encarnación de sus propios poderes separados de él mismo, donde el hombre, aunque sujeto consciente en relación a la naturaleza (el gran proyecto de la burguesía) todavía no lo es con respecto a su propia producción, que se impone, entonces, como un nuevo fatum. En ese contexto, el enemigo es en definitiva el producto de su propia actividad alienada, sea bajo la forma económica del capital, sea bajo la forma política de burocracias sindicales o de partido, o bajo la forma psicológica del condicionamiento espectacular.

De ahí se deriva que la economía mercantil se presenta como el sucesor de la naturaleza, y la burguesía como su gestor. El hecho de que el verdadero fundamento de la historia sea la economía, es decir un producto del hombre, debe permanecer en el inconsciente; por consiguiente, la posibilidad de una historia consciente y vivida por todos debe permanecer en la sombra. Es en ese sentido que Debord interpreta la frase de Marx de que Hubo historia, pero ya no que aparece en su Miseria de la Filosofía, y a ella argumenta su noción de espectáculo, al decir,

"tesis 143: de este modo la burguesía ha hecho conocer y ha impuesto a la sociedad un tiempo histórico irreversible, pero negándole su uso. "Hubo historia, pero ya no", porque la clase de los poseedores de la economía, que no puede romper con la historia económica, debe también rechazar como una amenaza inmediata todo otro empleo irreversible del tiempo. La clase dominante, compuesta por especialistas de la posesión de las cosas que son ellos mismos, por esa razón, una posesión de cosas, debe unir su suerte al mantenimiento de esta historia reificada, a la permanencia de una nueva inmovilidad en la historia. Por primera vez el trabajador, en la base de la sociedad, no es materialmente extraño a la historia ya que ahora la sociedad se mueve irreversiblemente por su base. En la reivindicación de vivir el tiempo histórico que hace el proletariado encuentra éste el simple centro inolvidable de su proyecto revolucionario; y cada una de las tentativas de ejecución de este proyecto aniquiladas hasta ahora marca un punto de partida posible de la nueva vida histórica". p. 32

Debord, observa el hecho que la economía haya llegado a dirigir toda la vida social, pues solamente así que puede abandonar su base inconsciente y ser por fin plenamente reconocida por los individuos, expresado en sus tesis 51 y 52:

“51: La victoria de la economía autónoma debe ser al mismo tiempo su perdición. Las fuerzas que ha desencadenado suprimen la necesidad económica que fue la base inamovible de las sociedades antiguas. Al reemplazarla por la necesidad del desarrollo económico infinito no puede sino reemplazar la satisfacción de las primeras necesidades humanas, sumariamente reconocidas, por una fabricación ininterrumpida de seudonecesidades que se resumen en una sola seudonecesidad de mantener su reino. Pero la economía autónoma se separa para siempre de la necesidad profunda en la medida en que abandona el inconsciente social que dependía de ella sin saberlo. "Todo lo que es consciente se desgasta. Lo que es inconsciente permanece inalterable. Pero una vez liberado ¿no cae a su vez en ruinas?" (Freud). Y "tesis 52: En el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, la economía, de hecho, depende de ella. Esta potencia subterránea, que ha crecido hasta aparecer soberanamente, ha perdido también su poder. Allí donde estaba el ello económico debe sobrevenir el yo. El sujeto no puede surgir más que de la sociedad, es decir, de la lucha que reside en ella misma. Su existencia posible está supeditada a los resultados de la lucha de clases que se revela como el producto y el productor de la fundación económica de la historia".(p. 9)

Debord vivirá en estos años el fenómeno de la polución de los años 1970, donde los síntomas de una sociedad que todavía no ha superado su división en clases antagonistas que ejerce la dictadura de la economía independiente sobre la sociedad y que engendra nuevas contradicciones en relación con el desarrollo puramente cuantitativo de la mercancía que ha provocado el desgaste tanto a los objetos producidos como de sus imágenes espectaculares, para mantener el carácter estacional del consumo, que justifica el incesante esfuerzo productivo y mantiene la proximidad de la penuria, pero que se transforma, con el tiempo, en realidad acumulativa y vuelve bajo la forma de la polución: siendo una sociedad cada vez más enferma, pero siempre más potente, ha recreado en todas partes el mundo como entorno y decoro de su enfermedad, como planeta enfermo. Una sociedad que todavía no es homogénea y que no está determinada por ella misma, sino por una parte de ella misma que se sitúa por encima de ella, que le es exterior, ha desarrollado un movimiento de dominación de la naturaleza que no se ha dominado a sí mismo. El capitalismo por fin ha aportado la prueba, por su propio movimiento, que ya no puede desarrollar las fuerzas productivas.

Así, el mundo del espectáculo nos representa al mundo de lo realmente invertido donde lo verdadero es un momento de lo falso, Debord llega a la conclusión de que es inútil preparar falsas visiones del mundo, visiones que difieran del mundo, ya que la marcha del mundo es ya un espectáculo arreglado. Mentir se convierte en superfluo cuando la mentira se ha convertido en verdad tal idea aparece en su tesis 2 y la tesis 6:

“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna”. p. 9

Casi al cierre de su sistema de tesis argumenta en la tesis 219, que:

“El espectáculo, que es la eliminación de los límites entre el yo y el mundo mediante el aplastamiento del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo es igualmente la eliminación de los límites entre lo verdadero y lo falso mediante el reflujo de toda verdad vivida bajo la presencia real de la falsedad que asegura la organización de la apariencia. El que sufre pasivamente su destino cotidianamente alienado es empujado entonces hacia una locura que reacciona ilusoriamente ante este sino recurriendo a técnicas mágicas. El reconocimiento y el consumo de mercancías están en el centro de esta seudorespuesta a una comunicación sin respuesta. La necesidad de imitación que experimenta el espectador es precisamente la necesidad infantil, condicionada por todos los aspectos de su desposesión fundamental”. (p. 42)
Estudiar a Debord es revelador después de estas décadas, no sólo porque su Sociedad del Espectáculo nos proporciona una reinterpretación original y extensa de la obra filo-económica de Marx, con relación

al fetichismo de la mercancía, y su vínculo con los medios de comunicación contemporáneos; sino porque nos amplía la categoría filosófica humanista marxiana de enajenación o alienación para incluir la actividad más allá del trabajo, y nos lleva a ver su materialización efectiva y cómo esta aparece en la política de los dos contendientes principales de la época de la guerra fría en los regímenes soviético y estadounidense.

Pero a nuestro juicio el aspecto más brillante y clarividente de su obra consiste en el empeño que ha puesto la historia al confirmar sus análisis; que han registrado en todos los campos la exactitud de los diagnósticos y previsiones, donde el curso de los acontecimientos acelerado con tal uniformidad la dirección de su ciudad del espectáculo, que parece que a 45 años de su publicación, es como si la política mundial no fuese otra cosa que una puesta en escena paródica del guión escrito por Debord.

La unificación sustancial del espectáculo en el mundo globalizado y unipolar del siglo XXI constituyen una evidencia trivial, pues con el derrumbe de los muros inquebrantables y los hierros que dividían los dos mundos destrozados en unos cuantos días, el espectáculo societal se ha adueñado con fuerza virulenta en todo el planeta, donde la real libertad de pensamiento y de comunicación en nombre ha desaparecido y predomina el control mediático de la opinión. Debord, no llegó a pronosticar el papel de los componentes mecánicos o maquínicos en esta nueva visión filosófica, política y estética del mundo, pero quienes hoy estudien estos procesos deben partir de la sociedad del espectáculo de Guy Debord, sin lugar a dudas.

CONCLUSIONES

El constructo teórico de la representación, la fantasmagoría, la huella, los aparatos y la sociedad del espectáculo como su símil metafórico, sirve de soporte para la transformación y la creación de un mundo diferente más deseable y preferible. En este contexto, la imaginería (símbolos, alegorías, metáforas, etc.) desempeña un rol dominante, el lenguaje está lleno de imágenes. En ella la palabra misma participa como imagen, el sentido de estas palabras está atado a su visibilidad, y no puede ser reducido a su contenido semántico. La reificación se convierte en la verdad de un objeto y ella está oculta detrás de su apariencia. En la postura de Marx, cuando considera que los bienes son fetiches que el hombre moderno alaba, se impide el conocimiento de la verdadera naturaleza de la sociedad de clases y que pensadores como Georg Simmel, Sigfried Kracauer y Georg Lukács desarrollan con mayor detalle. La intuición de Marx de que el instrumento de percepción, el sensorio humano, cambia con la experiencia de la modernidad, la metrópolis urbana, la fábrica, el interior burgués, la tienda por departamentos: estos ambientes sensoriales moldean la percepción y determinan el grado en que se accede al conocimiento. La estética ya no se equipara con el arte, tal como ocurre en Hegel; se vuelve una cognición corporal, o sensorial, y su forma moderna es criticada por tener un efecto anaestésico.

Es por ello, que en el mundo-imagen global, quienes están en el poder producen el código narrativo y su ajuste engendra el autismo colectivo los sentidos no se negocian; los sentidos son impuestos. El mundo-imagen será la superficie de la globalización, el mundo compartido, se muestra empobrecida, lúgubre, superficial, en la experiencia compartida. La tarea que debe llevarse a cabo no es ubicarse detrás de la superficie de la imagen sino estirla, enriquecerla, darle una definición, darle tiempo. Una nueva cultura se abre sobre esta línea, ante esto, el camino abierto permiten construir una nueva cultura, mediados por modos experimentales estableciendo nuevos diálogos que devuelve la percepción sensorial de un mundo que ha sido cubierto por las narrativas oficiales y que ha sido anestesiado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamín, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.

Benjamín, Lyotard, Rancière (2012). ¿Qué es un aparato estético? Ed. Metales pesados.

Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. Editorial Trillas.

Déotte, J. L. (2017). Artefactos del pensamiento. Preguntas a Jean-Louis Déotte. Virtualis, 7(15), 97-102.

Debord, G. (1967). Sociedad del espectáculo. Tesis 4 y 5. Champ Libre. Francia.

García, M., Á. (2012). ¿Qué es un aparato estético?. La Fuga, 14.

Gutiérrez Alea, T. (1989). Volver sobre mis pasos, Informe a Alfredo". Ed. Unión.

Gutiérrez Alea, T. (1998). "Alea, una retrospectiva crítica" Ed. Letras Cubanas.

Lacan, J. (1964) Seminario de Jacques Lacan 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Anamorfosis. Ediciones Paidós. Barcelona, México, Argentina. Pp. 83-84.

Marx, K. (1966). Contribución a la crítica de la economía política. Editora Política.

Marx, K. (1982). Manuscritos Económicos filosóficos de 1848. Editora Política.

Marx, K. (2014). El fetichismo de la mercancía (y su secreto). Ediciones Pepitas de Calabaza.

Ranciere, J. (2009). Reparto de sensible. Estética y política. LOM ediciones.

Vera, A. (s.f.). Cine, Ciudad, Espectralidad. Ensayo. (s.e.).

Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.

Declaración de responsabilidad de autoría

Los autores del manuscrito señalado, DECLARAMOS que hemos contribuido directamente a su contenido intelectual, así como a la génesis y análisis de sus datos; por lo cual, estamos en condiciones de hacernos públicamente responsable de él y aceptamos que sus nombres figuren en la lista de autores en el orden indicado. Además, hemos cumplido los requisitos éticos de la publicación mencionada, habiendo consultado la Declaración de Ética y mala praxis en la publicación.

Ivon Sosa Piedra: Proceso de revisión de literatura y redacción del artículo.

Vilma Figueroa Casas: Revisión y corrección de la redacción del artículo.