

## Títulos imaginarios del capital humano aproximaciones a la relación constitutiva imagen-dinero

Por Teresa Arozena

Tiempo, espacio y dinero constituyen recursos entrelazados del poder social. En este sentido, la historia del cambio social está sujeta ampliamente al decurso de las concepciones del espacio y el tiempo, y los usos ideológicos para los cuales se han esgrimido. Por ello, en la medida en que el arte es esencialmente un dispositivo para la producción de espacio-tiempos, no es posible pensarlo fuera de la política, ni mucho menos eliminar de la instancia política sus aspectos estéticos.

Históricamente el arte asume una función vertebral en el despliegue del aparato simbólico para representar el espacio. En el siglo XX, además, abrazará el novedoso proyecto de la representación del tiempo. El advenimiento de la imagen técnica (técnicamente producida y reproducida) será determinante en esta coyuntura; la nueva y poderosa herramienta de precisión visual se ubicará en el núcleo del proyecto moderno ayudando a experimentar, medir y racionalizar la totalidad de la vida. En este programa de *estriaje* del mundo, la mediación de la tecnovisualidad resultará fundamental para alcanzar el completo dominio y control de la magnitud temporal.

La necesidad de la racionalización del tiempo, de su administración absoluta responde a la lógica capitalista fundada sobre una correspondencia neta: “el tiempo es oro”. La sentencia atribuida a Benjamin Franklin –ese caballero que nos mira hoy desde un billete de 100 dólares– resumirá ahora la nueva “economía del tiempo”. El tiempo es dinero o dicho de otro modo, los “momentos” son “los elementos de la ganancia”, son la plusvalía. Hasta el punto que, en el marco de la cultura de masas desarrollada en el siglo XX, podríamos decir, con Deleuze, que lo que define la imagen técnica (y al arte industrial derivado de ella, logrado sobre todo a través de la *imagen-movimiento*, en el cine), no es tanto la reproductibilidad mecánica, como la relación, ahora interna, de la imagen con el dinero.

### 1. *El último road-movie*

*Títulos imaginarios del capital humano*, esta era la expresión utilizada por L’Herbier,<sup>1</sup> y citada por el propio Deleuze para expresar el modo en que el cine “compra” espacio y tiempo en el mundo moderno, en donde estas dos categorías resultan ser cada vez más caras. “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso”, dirá Deleuze, “a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El título está tomado de la conferencia de L’Herbier, “Le cinématographe et l’espace, chronique financière”. Cit. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 110. Cfr. Noël Burch, *Marcel L’Herbier, (Cinéma d’aujourd’hui: 78)*, Seghers, 1973, pp. 97-104.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 108.

Si bien este análisis se centraba en la problemática interna del cine, revelando la imposibilidad de una equivalencia cámara-tiempo (al ser el tiempo dinero, o circulación de dinero), la noción del dinero como presupuesto interno de la imagen resulta perfectamente extrapolable al campo de la visualidad semiocapitalista. Aquella imagen-tiempo que germinara en el cine como arte industrial internacional, constituye ahora una esfera expandida, un elemento por completo cotidiano que se actualiza sin cesar en todos los lugares del globo. En todas pantallas que, en tan solo medio siglo, han poblado el mundo.

“Hasta el fin del mundo” rezaba el título del insólito y apocalíptico film de Wim Wenders (1991)<sup>3</sup>, calificado por el director como el *último road movie*. Hasta el último lugar llegan hoy estos dispositivos que esparcen la imagen-luz sobre la tierra; su alto poder de sugestión crece al lado de su capacidad para fagocitar lo real. La lucidez de la aproximación de Wenders consistió entonces, a principios de la década de los noventa, en reflejar bajo una fórmula de futurismo-cercano (el film transcurre en la simbólica fecha de 1999) los efectos de la compresión espacio-temporal capitalista; el agotamiento del espacio y la compresión del tiempo en una pantalla hipnótica, que, de manera inquietante, parece ostentar el poder de albergar en su interior aquello que aparentemente se extingue. Esos *títulos de propiedad* del primer capital humano, el tiempo y el espacio, pertenecen ahora definitivamente a la esfera del imaginario. El mundo se ha hecho cine, se ha hecho televisión a la vez que se globalizaba. Y el flujo de imágenes que circulan en una siempre creciente proliferación de los sistemas de mediaciones, de los dispositivos de difusión de imagen, expresan implícitamente el proceso global de circulación capitalista, su forma cíclica basada en un alza insostenible, desarticulante y catastrófica.

El viaje se ha hecho imposible, como dice Deleuze, *el viaje es la televisión*. El último *road movie* ha sido ya filmado; el género cinematográfico avocado a la representación del espacio se declara agotado. Paul Virilio analiza en diversos escritos los efectos contemporáneos de esta transformación perceptiva relatada en el film de Wenders bajo la idea de la tierra convertida “en un solo lugar”. Tras la pérdida de la línea del horizonte propia de la perspectiva geográfica, la imagen-luz y su nueva óptica activa, de carácter ondulatorio, renueva completamente el uso de la vieja óptica pasiva geométrica de la era de Galileo.<sup>4</sup> La pantalla es el nuevo “horizonte artificial” que anuncia la preponderancia de una perspectiva mediática sobre la in-mediata del espacio. El relieve del acontecimiento telepresente adquiere prioridad sobre las lentas y caducas tres dimensiones de las cosas y los lugares. El espacio se comprime: la perspectiva es ahora inmersiva, y no permite distancia alguna que posibilite “mirar desde fuera”. Alrededor se abre un nuevo espacio envolvente que ya es, no tanto óptico, sino, en el sentido benjaminiano, *táctil*, inmersivo, oceánico.

La *hipótesis-matrix* resulta conveniente para régimen visual de la pantalla, donde el espacio parece licuarse, como si viniese a expresar una suerte de deseo de regresión al útero materno. Sumergidos y envueltos en el tejido de una *imagen-matriz*, el tiempo parece ser el protagonista; pero la duración que se nos entrega, el tiempo que allí circula es también comprimido e inhumano, un tiempo capitalista. Aquejado de inflación

---

<sup>3</sup> *Bis ans Ende der Welt (Hasta el fin del mundo)*, 1991, Wim Wenders, color, 280 min. Co-producción: Alemania, Francia, Australia. Argos Films, Road Movies Filmproduktion, Village Roadshow Pictures y Warner Bros. Pictures.

<sup>4</sup> Paul Virilio, *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999.

crónica es continuamente restituido en imágenes ubicuas y fluyentes, cuyo reverso opaco no es otro que el dinero, y su lógica asimétrica y desquiciante.

El último *road movie* termina en una isla, no podía ser de otra manera. Los protagonistas de Wenders se refugian en un reducto separado del todo, un laboratorio rodeado por un desierto; se repliegan huyendo de un fantasma desatado, apartándose del mundo que colapsa, en lo que tal vez sea la última fortaleza, nimia e inestable, de lo real. Incluso en este lugar descubren que no pueden escapar al influjo de los fantasmas en la pantalla.

Allí confirman que lo real ha sido definitivamente fagocitado por las imágenes, que no es más que un desierto devastado, o un inhóspito océano. Devenir isla del mundo, después de un naufragio, vuelo directo hacia un horizonte de agua, en el derrumbe de la luz; devenir experimento, o laboratorio donde volver a empezar. Este límite imaginario es el deseo inhibido, la matriz mítica cualquier cuerpo social.

## 2. *El límite imaginario (la muerte en la pantalla)*

Y, no obstante, acaso el dinero es tan sólo (o nada menos que) un sistema de intercambio común, un medio o una cadena; un vehículo del valor, su método de ponderación, jerarquización y codificación. En este sentido puede pensarse en el dinero como una dimensión de la cognición.

Su función en gran parte es la de simbolizar cierto límite, cierta carencia; recordar la finitud, la muerte. Es por ello que la relación estrecha que se establece entre dinero y la magnitud del tiempo resulta elemental. Pues si la muerte es el telón de fondo del tiempo y su discurrir, la equivalencia nítida que durante la modernidad se crea entre dinero y tiempo coincide con la completa exclusión social de las formas rituales de la muerte, y la consecuente eliminación de la capacidad de hacer presente la finitud en el cuerpo social.

Efectivamente, La “crisis de la muerte” comienza en el contexto cultural que marca el advenimiento de la tecnovisualidad. Y el profundo “vínculo antropológico de la muerte con la nueva imagen”,<sup>5</sup> responde a la desaparición de la ceremonialidad de la muerte en la sociedad moderna, y con ella la pérdida del sustrato que alimentaba el tejido narrativo comunitario, así como los tradicionales mecanismos de la memoria.

Ya lo contó Walter Benjamin, junto con las formas arcaicas de narración nos abandonaba una idea de la eternidad, una noción del monumento, una forma de registro de la memoria.<sup>6</sup> La muerte, como hecho social investido de valor ritual, se desplazó fuera la cotidianeidad, creando espacios profilácticos alejados de ella y desplegando discursos hedonistas de supuesta “eterna juventud”, donde la vejez se hizo irrisoria.

Sin embargo la muerte, que no puede relegarse, se replegó en la nueva imagen. Alojada en la tecnovisualidad, actualizó sus relaciones con los modelos narrativos y nuevas formas capitalistas de conceptualizar el tiempo y su finitud.

Según Pierre Lévy, al enfrentarnos a la limitación, el dinero nos encara con las problemáticas interdependientes del valor, de la elección y de la libertad, es decir, juega

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 160-161.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, p. 134.

un papel importante en nuestra fabricación de sentido. “El espíritu no es libre sino frente a la muerte. El dinero actualiza en la inteligencia colectiva esta libertad y esta mortalidad”. Pero por inversión –continúa Lévy– “el dinero figura igualmente en la apertura al futuro y al otro, a la energía fecunda, a la excitación y al riesgo”.<sup>7</sup> Líbido económica, energía psíquica puesta en circulación.

No obstante, también resulta patente que el dinero es la codificación mediante la cual se introduce la carencia en el deseo. Pues en el capitalismo, la finitud o el vacío, la riqueza contenida en la noción la muerte, se traduce en privación, en insuficiencia de ser y en deuda de existencia.

Al ser desplazada, la noción cultural de la muerte se transformó. Una particular idea del tiempo ligada fuertemente a ella pareció desvanecerse: la eternidad. Opuesta a la escasez, esta noción quedó por completo escindida y distorsionada. En la vida moderna “todo se hacía abreviable”<sup>8</sup>, relataba Benjamin. La existencia se hizo transitoria, cambiante y fluida. Igual que los mercados, y tal como nos ha hecho ver Bauman, la metáfora de la *liquidez* pasó a ser la imagen que mejor reflejaba la sociedad.

Empobrecida, la muerte se convirtió en una mera sombra, mientras los hombres contemporáneos efectuaban su consumación en un “aquí y ahora” cuya celeridad y fluidez incrementaba al ritmo del crecimiento del dinero y su eternidad tergiversada, su lógica distorsionada de lo que no termina.

Pues la *cadena tiempo-dinero* detrás de la imagen constituirá siempre un límite. Pero será la frontera propia de una lógica capitalista esquizofrénica, tal como la definen Deleuze y Guattari, un límite inalcanzable, que propende al infinito.<sup>9</sup> Un *límite imaginario*, siempre desplazado, que busca por sistema “llegar más lejos” para escapar de sí mismo, para inhibir su propio final desde el interior.

Quizás el *road-movie* sea el género más elemental del cine, al traducir en imágenes este perpetuo movimiento de fuga.<sup>10</sup> Desplazamiento al infinito, *tendencia sin término*, donde la mirada se vuelve codiciosa en una realidad fluyente. Todo comienza, una y otra vez, en su avidez infinita y sus falsos efectos de frontera. En este género el mundo se nos revela en su esencia capitalista –“tengo auto, puedo viajar”– y el espacio se abre en interminables series de posibilidades, en una eterna nueva oportunidad,<sup>11</sup> que retroalimenta la máquina repetitiva.

En el último *road-movie* la frontera imaginaria, siempre desplazada, colapsa con el límite real que supone el agotamiento del espacio: una hecatombe nuclear acaba con todo, quebrando el aire, la luz el espacio y el tiempo. “¿Cómo imaginar esa pesadilla?” Dirá Deleuze, “¿...la invasión del socius por flujos no codificados, que se deslizan como la lava? Una ola de mierda irreprimible como el mito de Fourbe”.<sup>12</sup> El mar adentrándose en la tierra, los cuerpos como islas descarnadas flotando en el océano. Reteniendo tenazmente las capas sedimentadas de imágenes que aún conforman su frágil estratigrafía.

---

<sup>7</sup> Pierre Lévy, “El anillo de oro. Inteligencia colectiva y propiedad intelectual”. *Multitudes*, nº 5, mayo 2001. Trad. cast.: Beñat Balaza. *Bilioweb* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://sindominio.net/bilioweb/telematica/levy.html#tex2html>> [consulta: 28-03-2011].

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 120.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo (Capitalismo y esquizofrenia, I)*, Paidós (nueva edición ampliada), Barcelona, 1985, p. 183

<sup>10</sup> Paul Virilio, *La bomba informática*, Cátedra, Madrid 1999.

<sup>11</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF, 2004, pp. 65-69.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Op. cit.*

### 3. Imágenes de uso . La visualidad en el régimen de la pantalla electrónica

La pantalla es un dispositivo que sin duda es tanto físico-técnico como simbólico-político. A partir de ella la imagen ha de entenderse como forma específica de existencia, una construcción que pertenece al tejido de la vida, al orden del hábito. Efectivamente, habitamos las imágenes y ellas nos habitan también; igual que una matrioska, como un juego de contenidos y contenedores, una máquina de ecos y de reflejos; la energía de las imágenes, sus efectos y afectos, parecen atravesarnos y alojarse en el interior de nuestras vidas psíquicas.

Trasvase de intensidades, maraña fantasmática. Todo es proceso que produce a uno dentro del otro, las imágenes y los sujetos. Ya Paul Valéry anunciaba esta transformación en 1928, en un famoso texto premonitorio, “La Conquista de la Ubicuidad”.<sup>13</sup> Nítidamente, Valéry comprende la decisiva e inminente modificación de la idea de arte y la relación entre el sujeto y la imagen. La concepción de *una realidad sensible a domicilio*, de una condición circulatoria, distributiva, y domiciliaria, ya no sólo del producto de la experiencia artística, sino de *toda experiencia* en general, anticipaba nuestro actual imaginario colectivo y conectivo. En la era postindustrial, el régimen de una economía de comercio basada en el objeto, bascula hacia una de distribución. Algo que Valéry intuyó como prodigio y avance para la humanidad constituye una parte esencial de la actual organización social y económica de la sociedad informacional, o *sociedad red*, donde, como señala Manuel Castells, las redes desmaterializadas de información transforman la base material de nuestra experiencia.<sup>14</sup>

El mundo ha sido poblado de imágenes sin cuerpo, apariciones *obscenas* – literalmente *fuera de la escena*. Convertidas ahora más que en objetos para contemplación o la expectación *en objetos de uso*, más allá del espectáculo, las imágenes nos atraviesan, se instalan en nuestros hogares amueblando nuestras ideas; desde nuestro propio cuerpo nos interpelan.

En el capitalismo electrónico, esta *vía táctil* de lo visual, que es *vía de uso*, constituye una realidad cotidiana, que halla su realización efectiva en el horizonte de convergencia de todas las pantallas que nos rodean, o dicho de otro modo, de todos los sistemas de difusión de imagen mediante pantallas electrónicas que proliferan con vehemencia a nuestro alrededor. Todas las mediaciones capaces de generar una recepción simultánea y colectiva –desde la televisión al móvil, desde Internet a la consola portátil o los sistemas de video-coche– mediante los cuales se actualiza constantemente una *imagen-matriz*, envolvente, instalada en el tejido de nuestras vidas.

Las implicaciones socio-económicas y culturales de la *sociedad red* y su imaginario inmersivo son enormes. En lo que se refiere al campo de producción de simbolicidad, tiene lugar un fenómeno de suma importancia, que podría describirse como la estrecha coalición contemporánea entre mercantización y visualidad, en lo que ha venido a llamarse *capitalismo cultural* –que vendría a añadir un matiz cualitativo a la denominación de *capitalismo informacional*.

---

<sup>13</sup> Paul Valéry, “La Conquista de la Ubicuidad”, *Paul Valéry. Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, pp. 131-132.

<sup>14</sup> Manuel Castells, “La sociedad red”, *La era de la Información*, vol. 1 Alianza editorial, Madrid, 2001.

La hipótesis del dinero como un todo detrás de las imágenes, así como, en general, el conjunto de las cuestiones que atañen al ámbito de la producción de imaginario, no podrían ser correctamente observadas sin tener en cuenta este importante hecho, y las circunstancias históricas que supone. Como relata José Luis Brea, asistimos a una colisión funcional de las *esferas de la cultura y la economía*, algo que quizás sea el signo más importante que marca la historia del hombre a comienzos del siglo XXI.<sup>15</sup> Tiene lugar toda una reorientación de conceptos económicos, sociológicos y políticos. El *espacio en red*, instrumento eficaz de distribución, se anuncia capaz de articular sus propias estrategias de presentación, distribución y recepción, haciendo ostensible un enorme potencial de reorganización de “las audiencias”, e incluso, yendo más lejos, una nueva estructuración de *lo público*.

En sí, este *espacio en red* es una metáfora del *capitalismo cultural*, aquel que se define como el resultado de la basculación del capitalismo industrial, basado en la producción de mercancías, hacia la producción simbólica inmaterial; hacia el *producto conocimiento*. Este desplazamiento, dice Brea, define íntegramente nuestra época; el que va, por un lado, *de la cultura a la economía*, por la consolidación efectiva de una cada vez más potente industria de la cultura del entretenimiento y el espectáculo. Y por el otro, *de la economía a la cultura*, pues la economía deviene “cultural”, arrojándose los caracteres propios de la cultura, cargándose de sus potenciales de instituir socialidad y sujeción, de producir simbolicidad.<sup>16</sup> Es ahora aquí donde se construyen los nuevos movimientos de subjetivación, desde donde se transforman y revelan las múltiples y mutables economías de la identidad.

#### 4. El problema del intercambio universal (o la universalidad semántica)

En espacio fue conquistado y sometido durante el siglo XIX y gran parte del XX, cuando desarrollaron las redes de transporte y los medios de locomoción para salvar las distancias, y lograr el desplazamiento físico de los cuerpos. En el nuevo *espacio red* las autovías de la información audiovisual desvanecen por completo la idea de distancia, haciendo real el sueño de Valéry, instaurando el “milagro de la ubicuidad”.

Tal milagro proyecta una imagen inequívoca: la tierra parece por fin haberse convertido en un solo lugar, en un todo redondo e instantáneo. La nueva “plenitud” responde a los procesos del mercado, donde el dinero funciona como omnipresente código global y omnipotente sistema de intercambio universal.

Siempre igual a sí misma, consumada, la tierra globalizada resulta la bambalina perfecta de una política mediatizada, que es tan sólo un medio huidizo, superficial e ilusorio a través del cual una sociedad de individuos aislados, de gente de paso, exhibe su nostalgia por ciertos valores comunes.

---

<sup>15</sup> José Luis Brea, *El tercer umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2004.

<sup>16</sup> Basándose en las observaciones establecidas por Fredric Jameson en torno a la evolución cultural de capitalismo en el periodo de la postmodernidad, y utilizando una denominación tomada del ajedrez, “doble movimiento recíproco”, Brea describe la reorientación en la esfera de lo económico que caracteriza nuestras actuales sociedades. José Luis Brea, “e-cK :[ capitalismo cultural electrónico ]”, *cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007, p. 33.

Y habremos de preguntar, ¿cómo se fija para siempre una imagen *a lo Mismo*? ¿cómo se desarrolla esta operación semántica en la esfera de la imagen? Sólo podría resolverse por medio de *signos edificantes* y modelos de eternidad. Las dramaturgias del poder y sus imaginarios hegemónicos sistemáticamente han de desplegar relatos de un tiempo constituyente; momentos singulares que evocan estaticidad, y que parecen querer anunciar una y otra vez el retorno de la tiranía de *lo Mismo*.

Así los principios y pilares comunitarios, depositarios originales de las fuentes de valor, han de expresarse a través de la envergadura de los gestos, de la comparecencia del *pathos*, y de la invocación de una larga fila de grandes conceptos intemporales, al extremo de la cual parece hallarse siempre la idea última y trascendente del desvelamiento de la *belleza oculta*, como la forma depositaria del valor extremo, medio de ligazón universal, de *religión* –en el sentido etimológico de Lactancio.

Pero bajo este discurso de corte humanista, la creación de una universalidad semántica basada en la imagen, supone una baza fundamental para el proyecto de expansión global inherente al capitalismo. Es ésta, quizás, la faceta más afilada y externa que el dinero muestra a través de la imagen.

Así lo ha analizado ampliamente Allan Sekula, y a la luz de su lectura resulta sencillo observar el modo en que, bajo el discurso humanista liberal y la bandera de un “lenguaje visual universal” como nexo de comunión entre los hombres, subyace la indudable necesidad de cartografiar el terreno del otro.<sup>17</sup> El requisito de llevar a cabo, en palabras de Benjamin, *un mapa que ejercita*, no responde a otra cosa que a ese proyecto de “hacer de la tierra un solo lugar”, el gran programa de unificación del globo bajo un sistema único, orientado prioritariamente a la comodidad de la producción, al intercambio y al enriquecimiento de una supraoligarquía planetaria.

Este uso –y abuso– de la imagen, podría tal vez denominarse, irónicamente, su “momento *Coca-cola*”, apelando así al trasfondo neocolonial y expansionista de la brillante imagen humanista de la marca que vende “la chispa de la vida”. Pero, bajo la lectura de Sekula el nombre tendría aún mas fundamento. El autor centra sus esfuerzos críticos en torno al gran proyecto visual de Steichen, “Family of Man”, una enorme exposición itinerante coesponsorizada por dicha corporación, que fijó las bases del humanismo fotográfico de corte liberal, suponiendo un momento inaugural en el empleo de la imagen-técnica como instrumento en el proceso de colonización global.<sup>18</sup>

Aquí la imagen se autodefine como una herramienta social capaz de mostrar los valores esenciales de la humanidad, arrogándose el poder de albergar un lenguaje universal y transparente. Un poder gemelo al del dinero como código global. Este supuesto lenguaje visual universal apela a un estadio del ser primitivo y preligüístico, así como a un sentido poético y mágico de las emociones y las esencias, capaces de hermanar a los hombres del planeta.

Ya en su momento Roland Barthes criticó duramente el famoso proyecto de Steichen, poniendo en evidencia el carácter regresivo de la operación, y la vieja

---

<sup>17</sup> Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, vol. 41, nº 1, Photography and the Scholar/Critic. College Art Association, primavera, 1981. Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102, otoño 2002, MIT Press Journals, Cambridge.

<sup>18</sup> *The Family of Man* fue una exposición fotográfica comisariada por Edward Steichen y su gran proyecto vital. Mostrada por primera vez en 1955 en el MOMA, supuso el gran evento de la cultura americana de posguerra. La muestra presentó desde su inicio una vocación itinerante que hace que sea una de las exposiciones más vistas del planeta. Ha viajado en diferentes versiones a 38 países y ha sido visitada por más de 9 millones de personas.

mistificación sobre la que reside el mito de la “condición” humana, que constituye el núcleo de la operación esencialista del humanismo clásico; a saber, colocar la naturaleza “en el fondo” de la historia.

Un adanismo que radicaría en “legalizar la inmovilidad del mundo a través de un ‘conocimiento’ y de una ‘lirica’ que eternicen los gestos del hombre con el único fin de controlarlos mejor”,<sup>19</sup> dirá Barthes. En el ambiguo mito de una *comunidad humana*, el pluralismo da pie a la extracción de una mágica unicidad de la humanidad que nos devuelve a una “naturaleza” idéntica, esencial, donde la diversidad es apenas una variante formal.

De este modo, la inmanente “universalidad del significado” se sustenta sobre una operación que uniformiza y descontextualiza, que requiere arrancar cada imagen del interior de sus condiciones históricas. El afán que alimenta este movimiento no es otro que el de un proyecto eminentemente utilitario, cuyo objetivo es imponer el lenguaje del poder de los centros imperiales como discurso normalizador, ya sea por la fuerza, o a través de la seducción. Los apetitos expansivos de un capitalismo neo-oligárquico encuentran un escenario perfecto en la dramatización de la “vuelta al origen”, como representación eficiente de un deseo regresivo.

### 5. El laboratorio

Pero el Edén ya caducó y tampoco lo necesitamos. Las imágenes nunca han sido, en absoluto, sistemas lingüísticos independientes. Esta supuesta autonomía es tan sólo un mito interesado, el fetiche preferido de los usos más ideológicos del imaginario. Por el contrario, el *giro lingüístico* en la teoría de la imagen,<sup>20</sup> revela el modo en que las imágenes dependen ampliamente de las condiciones discursivas, y sus significados son siempre una construcción híbrida, un juego interdependiente de lo icónico y los enunciados, los contextos y las conexiones que permiten visibilizar la complejidad de los sistemas semióticos.

De ello se deriva tanto la necesidad de conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad, como de elaborar una teoría crítica propia de la imagen, pensándola como construcción híbrida, nunca autónoma como lenguaje, siempre situada dentro de un texto, sea éste abierto o encubierto.

Walter Benjamin es quien primero señala la relevancia de tal formato híbrido,<sup>21</sup> la relación inevitable y compleja entre la imagen fotográfica y sus enunciados. Lo que aquí se pone en juego es una idea que, sin duda, podríamos calificar de cinematográfica: la potencia del montaje. Esa que Sergéi Eisenstein definiera como la herramienta

---

<sup>19</sup> Roland Barthes, “La gran familia de los hombres”, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 106.

<sup>20</sup> Martin Jay describe cómo la recepción americana del estructuralismo de finales de los sesenta, Saussure, Lévi-Strauss y el primer Barthes trajo consigo la necesidad de conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad. Es decir, todo podía ser tratado como un sistema de signos basado en significantes arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial. En términos visuales, ahora parecía posible “leer” antes que simplemente “mirar” cuadros, películas, arquitectura, fotografía y escultura. Ver Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo”. *Estudios Visuales*, nº1, CENDEAC, Murcia, Noviembre 2003, p. 62.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973.

destinada a focalizar las tensiones semánticas y formales dentro de las propias imágenes. Dotar de tensión a la imagen sobre la base de *sus relaciones*; remirar y adherir memoria y relato a las imágenes, haciéndolas discurrir, para llegar a comprenderlas en sus múltiples dimensiones biopolíticas.

La potencia del montaje como concepto expandido más allá del cine, implica toda una concepción arqueológica, un *estado estratigráfico* de la imagen, en la que la memoria y el tiempo devienen elementos críticos, capaces de liberar *valor y deseo* de la equivalencia *tiempo-dinero* detrás de las imágenes.

Pues el valor es una cualidad que trasciende ampliamente la cuestión del dinero, del intercambio monetario. Se trata de un atributo variable, una magnitud subjetiva que se establece en operaciones colectivas; es producido socialmente y también reinscrito constantemente. Los sistemas axiológicos han de adquirir su sentido en el *entre* de las relaciones, en el interior dinámico de las comunidades, en sus conjunciones y disyunciones, en su deseo y *mutualidad*.

Más que nunca, las imágenes son un espacio de lucha; cuerpos conflictivos. No tanto porque sean meramente un reflejo del poder y de la sociedad del espectáculo, algo que debemos demonizar. Sino porque, en el capitalismo cultural, toca asumirlas como objetos complejos que configuran nuestra existencia, nuestras conductas y pareceres; nuestra biografía y nuestra historia. De este modo podremos reconocerlas en su potencia biopolítica, como elementos que intervienen con fuerza en el conjunto de los procesos de subjetivación que constituyen tanto las individualidades, como las colectividades sociales.

Cómo desplegar las imágenes entonces, cómo atravesarlas para acceder a su reverso. Tal y como afirma Didi-Huberman,<sup>22</sup> mirar es un trabajo largo y duro. Tan sólo reestableciendo una relación crítica entre la imagen y sus discursos, entre la imagen y los sistemas axiológicos latentes, conseguiremos convertirla en una herramienta propositiva.

Habrá que desplegar sus historias para hallar sus sedimentaciones, sus constelaciones. Interpretar sus síntomas, y leer sus signos, que serán los nuestros. La responsabilidad de repensar la imagen bajo la idea de un uso socialmente transformador y crítico pasa por la necesidad de llegar hasta su fondo.

Abrazar el reverso de todas las imágenes, alcanzar su sombra opaca –y allí tal vez liberar el cuerpo improductivo de la muerte de su forma deficitaria, burlar la carencia, desinhibir el final. Este podría ser tal vez nuestro experimento, el proyecto secreto de nuestro laboratorio.

---

<sup>22</sup> Amador Fernández-Savater, Geroges Didi-Huberman, [entrevista]:“Las imágenes son un espacio de lucha”, *Fuera de Lugar. Público*, 18 de diciembre de 2010 [en línea]. World Wide Web Document, URL:< <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>> [consulta:26-02-2011].

**Títulos imaginarios del capital humano**  
**aproximaciones a la relación constitutiva imagen-dinero**  
Teresa Arozena 2011

Publicado originalmente en *La Isla Violada. Ejercicios de nesolectura en torno a Bill Viola*, [pp. 113-142]. Roc Laseca (Ed.), Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, S/C. De Tenerife 2011.

ISBN: 978-84-7947-595-6.

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre.

Publicada bajo licencia Creative Commons <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

