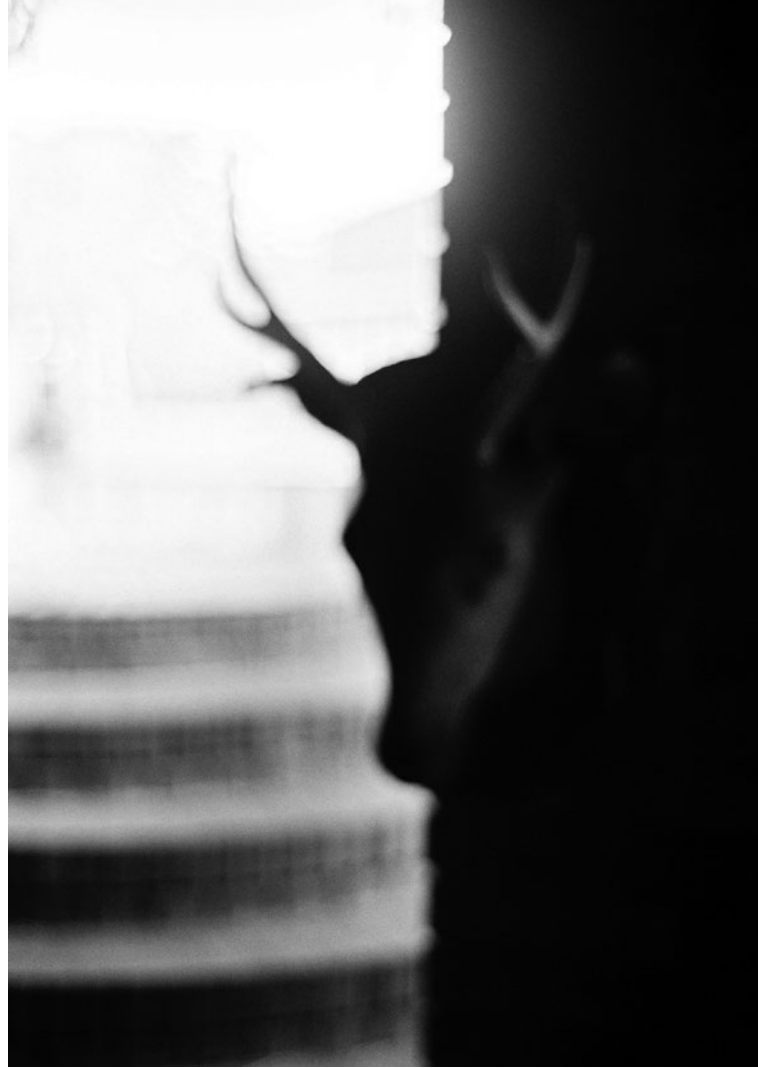


Sin título. De la serie "Otoño".
Fotografía color. 2003



Fredi Casco*

La mirada de la esfinge: (Des)encuentros con lo Real

*Hay un complot en la entraña de la Esfinge
(al fin y al cabo,
ella no es otra que el encuentro con la mismísima Cosa)
Su ojo pánico persiste en el mundo
y es agente de enfermedad & destrucción.
Casco (2001)*

El telón del mundo

Tal vez hayan oído pronunciar en más de una ocasión frases del tipo “se me cayó el mundo” o “se ha venido el mundo encima”. Por lo general, las utilizamos para referirnos a un momento de *shock* emocional o de repentino desencanto. Los diferentes escenarios de uso son variados; no obstante, el más común es el del desengaño amoroso. Es como si el enamoramiento funcionara como una especie de hechizo o de veladura que oculta el verdadero estado de las cosas.

No obstante, también podemos ser testigos de escenas de parecido desencanto en la niñez, por ejemplo, ante el espectáculo posterior a la destrucción de un juguete favorito.

* Artista visual, curador.

En tales casos, el hechizo suele ser tan frágil, que puede romperse al menor movimiento sísmico-emocional y, una nueva luz arrojada sobre el mundo, lo mostraría *tal cual es*.

Justamente, el recuerdo de dos hechos triviales ocurridos en el transcurso de mi infancia me ayudan hoy a comprender un poco mejor algunos de mis tránsitos en el campo de las artes visuales; cierta búsqueda inconsciente por evocar la *vida desnuda*, o lo que en la frecuencia lacaniana llaman lo Real.

Pero, en estos casos, ¿es realmente el mundo el que se cae? ¿No sería acaso el *telón del mundo* el que fue descorrido de manera brutal?

Fantasmas en la máquina

Recuerdo todavía la época en que los aparatos de radio y televisión eran dispositivos de orden mágico, en buena medida porque se encontraban fuera del alcance de mis manos pero, sobre todo, porque tenían la maravillosa capacidad de mostrar otros *mundos de vida*. A esto se sumaba cierta atmósfera cargada de humedades y penumbras en la casa del Barrio Obrero donde viví mis primeros años, que hacía que todas las cosas adquiriesen una dimensión ominosa o sagrada. Así, un souvenir en pasta del Moisés de Miguel Ángel ubicado sobre una cómoda polvorienta era un extraño dios blanco, el supliciado de plata ennegrecida incrustado en un pequeño crucifijo era un intimidante ídolo negro, o el payaso de cartón a escala natural apoyado en una esquina de mi habitación –vestigio de mi primera fiesta de cumpleaños– era un sádico que esperaba a que mis padres durmieran la siesta para tentarme con su sonrisa procaz.

Aunque no todo lo que rodeaba ese universo infantil era temible o maléfico: estaba el retrato con vidrio comado del papa bonachón Juan XXIII, el luminoso pez verde de cristal de Murano cerca de una ventana, el Telefunken con patas del *living room* y un “combinado”, que apenas incluía radio y tocadiscos, encriptado en su mueble.

Como es normal, poco a poco, ese pequeño mundo de *lares* se fue desmoronando al tiempo que adquiría una dimensión menos sagrada, más fantasmagórica quizá. Comencé a sospechar que los aparatos de radio y televisión transmitían las señales de aquello que guardaban en secreto: otros mundos, como el mío, pero en miniatura.

La gallina de los huevos de oro

Por aquellos días le habían traído a mamá como regalo de Pascuas un huevo primorosamente pintado con arabescos azules, verdes y dorados que ella dejó sobre la cómoda de la sala social, entre los otros “chiches”. Con la intención de apreciarlo más de cerca, lo agarré en mis manos, pero al hacerlo, en un descuido, este resbaló, cayó al piso y estalló en pedazos, con lo que dejó al descubierto una masa viscosa que despedía un olor muy desagradable. Poco tiempo después mamá apareció en escena y, además de regañarme por la torpeza, señaló el huevo roto diciendo algo que no recuerdo. Lo que sí recuerdo claramente es la imagen de cientos de gusanitos color crema retorciéndose entre esa repulsiva materia viscosa.

El segundo des-encanto vino a continuación del acto –¿instintivo? iconoclasta– de abrir la caja negra para finalmente apropiarme de los secretos de esa maravillosa vida que transcurría en su interior. Habrá sido uno de esos aparatos de televisión portátil, de los primeros Sony que llegaron al país a comienzos de la década del setenta. Obviamente, para mi sorpresa, lo que se mostraba ante mis ojos estaba lejos de ese mundo anunciado por el imaginario que había forjado en todos esos años, situado entre los sombríos cuentos de Andersen y el África virtual de *Daktari*: solo me encontré con una maraña obscena de circuitos y cables con recorridos

absurdos. Por primera vez en la vida experimentaba el sinsentido radical, paradójicamente a partir de las entrañas de la tecnología, que sería todo lo opuesto a una construcción arbitraria, pero de donde nace la sospecha de que toda realidad posee una trama y que por lo tanto, no es más que una construcción. Pero ¿de qué o entorno a qué?

El *Blitzkrieg*¹ de lo Real

Volvería a repetir aquel gesto iconoclasta –tecnoclasta– muchos años más tarde, en vísperas de mi primera participación en una exposición colectiva, pero de eso voy a hablar un poco más adelante. Para entender mejor adónde quiero ir, antes quisiera comentar acerca de ciertas nociones de lo Real que tomé de algunos autores.

En su libro *El retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo* Hal Foster (2001) establece una comparación sumamente interesante entre el retorno periódico de las vanguardias artísticas (dentro del esquema de la historia del siglo xx) con la hipótesis lacaniana acerca de un retorno “traumático” (en la historia psíquica de un sujeto), de algo que excede el mundo simbólico y que iría más allá de la simple “repetición de lo reprimido como síntoma o significante” (Foster, 2001, p. 140). Sin embargo, Foster establece esta analogía, sobre todo, a partir de cierto arte que no se complacería en domesticar la mirada por medio de la representación clásica: “Lo segundo es [...] el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto” (Foster, 2001, p. 141). En ese sentido, lo Real para Foster –interpretando a Lacan– sería aquello que de hecho no puede ser simbolizado de ninguna manera y “que de este modo existe más allá del autómata de los síntomas, más allá de la ‘insistencia de los signos’ e incluso más allá del principio del placer” (Foster, 2001, p. 141).

Es como si en ciertas ocasiones ese Real irrumpiera violentamente en la escena de la “realidad ordinaria” y, como un fogonazo en la noche del mundo, la iluminara con su luz cruel. Por un instante, la vida se nos presentaría en toda su –insoponible– desnudez.

Cuando un grupo de jóvenes artistas me invitó a participar en una exposición² en el Centro Cultural de España de Asunción, yo tenía intenciones de presentar las investigaciones que estaba realizando con Polaroids a partir de imágenes de video³. Hasta que una tarde, al regresar a casa de un viaje de unos días, un espectáculo que bien podría ser calificado como traumático me hizo cambiar de parecer.

Era uno de esos días de insoponible calor estival (uno nunca termina de acostumbrarse) y fui directo a la cocina con la intención de aplacar la sed con la mitad de una jugosa sandía que había dejado en la heladera. Pero, vaya que al abrirla, simultáneamente al vaho de aire infecto que me pegó en la nariz, también me llegó la imagen escalofriante de “cosas” en avanzado estado de descomposición. Fue un *rendez-vous* que duraría menos de un segundo, un relámpago –¿un *re(a)lámpago?*– pues acto seguido –acto reflejo– cerré la heladera de un portazo.

Había ocurrido lo siguiente: accidentalmente, antes de viajar, el cable de electricidad de la heladera había quedado fuera del tomacorriente.

Como decía, este pequeño evento me hizo reconsiderar el proyecto para la exposición. Pero también comencé a asociar el acto de mirar el interior de una heladera con el *peep show* y, sobre todo, con el espectáculo de las imágenes televisivas. No sé, tal vez por la afirmación macluhiana de que la televisión es un “medio frío”, tal vez por el “zapping” visual que uno realiza frente a los productos alimenticios que se le presentan obscenamente en la heladera bajo esa luz blanca, fríamente “aurática”. Me vino a la cabeza la idea delirante de que una heladera no sería otra cosa que la inminencia de la televisión. Y, de esta manera, concluía: entre la distracción producida por los fuegos fatuos del seductor espectáculo tardocapitalista de los *mass media*, bien podría ocultarse algo asimilable a lo que yo había encontrado en aquel electrodoméstico disfuncional.

Poco tiempo después, también me topé con la siguiente frase en un librito de Mario Perniola:

En efecto, lo real que irrumpe y sacude el mundo del arte no es solo aquello arraigado en la dimensión antropológica, sino también y, sobre todo, aquello más bien ajeno e inquietante de los dispositivos tecnológicos y económicos. El lugar decisivo de este realismo extremo se convierte, así, en el encuentro entre el ser humano y la máquina, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo natural y lo artificial, entre la pulsión y la electrónica, entre la persona y la mercancía. (2002, pp. 18-19)

Munido de algunas de estas ideas, me propuse realizar un desmontaje del aparato de televisión, algo así como una “videodesinstalación”.

En los meses siguientes me dediqué a grabar de manera obsesiva la mayor cantidad que pude de videos de programas de televisión. Acto seguido, arranqué de sus cajas negras a las cintas con la violencia de un martillo, y las exhibí como vísceras tecnológicas dentro de una vieja heladera General Electric⁴, iluminada en su interior por la luz anfetaminada de un tubo fluorescente circular.

La pantalla-tamiz

Existiría para los seres humanos una imposibilidad “real” de ver el mundo tal cual es, si no es a través de un filtro o “pantalla-tamiz”. En efecto, según Hal Foster, Lacan sugiere que así como nosotros vemos las cosas, las cosas también nos devuelven la mirada “en el punto de la luz”, y si no hubiese mediación que tamizara el efecto de la devolución de esa mirada —monstruosamente radical, justamente por su condición inhumana⁵, lo Real nos cegaría, como un rayo fulminante que partiese del mundo y quemase la raíz misma de nuestra percepción. Así, el cedazo para nosotros, lo que nos protegería de lo Real —o lo que sea aquello que está más allá de nuestra comprensión filtrada por tantas capas de realidades construidas— sería el lenguaje o, más bien, las convenciones del lenguaje. Foster señala algunas: “Las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual”; y cierra el concepto con la siguiente frase: “Esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto, pero también protege al sujeto de esta mirada del objeto” (Foster, 2001, p. 143).

1 *Blitzkrieg*, en alemán, significa “guerra relámpago”, y es una táctica utilizada por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial basada en la velocidad y el efecto sorpresa. Sus consecuencias eran devastadoras.

2 *Strauss, chamorro*, casarino, casco. Centro Cultural de España “Juan de Salazar”, mayo-junio 1998

3 *La carne fluorescente*, 1997-2000. En su mayoría constituían imágenes sacadas directamente de la televisión, pero también otras que, grabadas previamente en video casero, imitaban el cine *hardcore*, el sadomasoquista, etc.

4 Dentro de la misma heladera también había incluido algunos videocasetes enteros y envueltos con plástico para proteger alimentos, además de un maniquí, pero esas asociaciones –más bien literales– actualmente no me interesan.

5 El cine de suspenso y el fantástico han sabido sacar provecho del efecto inquietante que provoca este juego de “miradas”, con la frecuente utilización de escenas donde el protagonista se encuentra en situaciones paranoides, por ejemplo, caminando al costado de una carretera abandonada y sintiéndose observado por el entorno, o al ingresar a una habitación infantil bajo la mirada inquietante de juguetes en penumbras.



Sin título. De la serie "La Felicidad". Fotografía color. 2009

Realizando una lectura transversal de los textos de Foster y Perniola, he llegado a pensar que, en las nuevas tecnologías de la imagen, la metáfora de la "pantalla-tamiz" se ha vuelto literal (la pantalla de TV, del monitor de computadora, etc.). De no existir tal mediación, no nos sería factible leer las imágenes, pues lo que hay detrás –es decir: lo Real– solo es una maraña confusa de circuitos y cables, o en el caso de aquellos videocasetes en particular: un montón de cinta oscura, carente de toda estética, refractaria e incluso repulsiva⁶.

La cortina rasgada

Existe un momento, luego de haber recibido un golpe muy fuerte (de cualquier índole, no necesariamente física), en que las personas y cosas que nos rodean se vuelven borrosas, inasibles. Durante ese lapso indeterminado, vivimos en un mundo espectral, un interregno emocional, antes de que las cosas vuelvan a su estado aparente... o desaparezcan definitivamente en el agujero negro de la muerte.

Durante el año 2003 realicé un breve ensayo fotográfico, titulado *Otoño*, en la casa de una familia cercana a la mía, inmediatamente luego de la desaparición trágica de uno de sus miembros. Todas las imágenes estaban deliberadamente fuera de foco y correspondían a escenas melancólicas, como queriendo captar en el ambiente el tiempo del duelo y sobre todo, la ausencia.

Estas fotografías ciertamente intentaban operar como velos sutiles, o membranas translucidas, interpuestas temporalmente entre mi mirada y la realidad ordinaria de esa casa, habituada a otra luz⁷. Pero, como sugiere Didi-Huberman, la imagen fotográfica posee la propiedad de ser al mismo tiempo velo y rasgadura, a través de la cual lo Real asoma y nos agujereja con su verdad inapelable. En ese sentido, el intento por mitigar esa realidad finalmente habría tenido en mí un efecto colateral. Cada vez que vuelvo a dichas imágenes, las personas y las cosas me siguen apareciendo como si hubiesen sido llevadas en su totalidad a un mundo de fantasmas, un lugar donde el duelo sería imposible, o infinito.

Podría entender mejor dicho efecto si retomo el texto de Foster, ahí donde el autor identifica las manchas "accidentales" de pintura en las imágenes de accidentes automovilísticos de Andy Warhol⁸, con una cierta tamización de "lo real entendido como traumático", pero donde a su vez estas manchas terminarían rompiendo la pantalla-tamiz: "Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, sino entre la concepción y la conciencia de un sujeto tocado por una imagen" (Foster, 2001, p. 136).

En el caso de las fotografías de *Otoño*, la mancha se extendería a toda la imagen, entonces, las cosas y las personas fotografiadas no son para mi lente otra cosa más que tajos o, nunca mejor dicho, *punctum*⁹.

Me da la sensación de que algo parecido vuelve a ocurrir con otra serie fotográ-

6 En trabajos recientes intenté poner en evidencia esto último al utilizar las cintas de video como piel envolvente de carne en descomposición... siempre dentro de una "heladera-televisión".

7 La casa era sobre todo muy frecuentada por los amigos de la familia durante el verano, pues hay una piscina de considerables proporciones.

8 Warhol, Andy. *Muerte y desastres*. 1962-1963.

9 Roland Barthes (1990), en su célebre análisis de la fotografía, señala la diferencia entre *studium* y *punctum*: "El segundo elemento viene a dividir [...] el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo [...], es él quien sale de la escena y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo [...]. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad" (pp. 64-65).

fica realizada varios años después, *La felicidad*, en donde el azar ha jugado incluso un rol preponderante.

Todo había comenzado con el intento de realizar copias de las fotografías de mi infancia, en las que aparezco con mi madre, con la intención de restaurarlas.

Pero he ahí que el descuido hizo que el flash se disparara accidentalmente y velara buena parte de la imagen reproducida. Demás está decir que el resto de las fotografías fueron refotografiadas con el flash activado, pues había visto ahí algo que necesitaba descifrar.

Por un lado, esas fotografías se me aparecieron como sospechosas o, más bien, lo que me parecía sospechoso era la imagen de felicidad que representaba mi madre en ellas. ¿Eran realmente el documento genuino de un momento de bienestar? ¿O no eran más que su representación para la mirada de mi padre? ¿Se trataba, en fin, de “momentos Kodak”, vale decir, de una felicidad fotográfica al alcance de un botón?

Por el otro, están esas luces que parecen emanar de mi cuerpo. El flash, disparado una y otra vez sobre la superficie de diferentes tipos de papel fotográfico, provocó un efecto de veladura en zonas determinadas de la imagen. A veces estas zonas son mayores que otras, pero, en todo caso, terminan remitiendo de nuevo a la mancha, al *punctum*, al velo/tajo. Deflagraciones de luz que representarían una felicidad de doble filo, pues terminaría quemando la propia imagen.

Epílogo

Cintas de video exhibidas como vísceras (in)humanas, fotografías fuera de foco o veladas. Operaciones que he venido realizando dentro y fuera de los marcos del arte, y que no pasarían de ser prospectos de una realidad siempre en ruinas. Recetas farmacéuticas en las que no se indicarían más que sus efectos secundarios; contraindicaciones en sí mismas.

Pero, en ciertas raras ocasiones –y aquí tan solo puedo hablar por lo que me toca–, actuarían como puestas-en-abismo de la cotidianidad rasa; pequeños umbrales que me enfrentan en incesantes *loops* a aquello que ya estaba allí desde antes del principio, pero siempre “tan lejos tan cerca”, que su acceso pleno está clausurado. Pues, justamente “aquello”, que se agita y reverbera en las comisuras de la pantalla del mundo, solo se da en vislumbres.

“Oh, qué será, qué será...”

Referencias

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Casco, F. (2001). *Ego caos*. Asunción: De la Ura.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cañada.