

ISSN: 2525-0965

# LADO REVISTA ANUAL DE LA MAESTRÍA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA LAI SU



TERCER NÚMERO

# Un nuevo imaginario



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



FACULTAD DE  
PSICOLOGIA



SECRETARIA DE  
POSGRADO  
Facultad de Psicología UNC



**MATPsiL**  
MAESTRIA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA

# NOTA SOBRE LA IMAGEN DIGITALIZADA

FABIAN FAJNWAKS\*

## RESUMEN

El presente trabajo interroga el estatuto de las imágenes y la relación que los sujetos tienen a ellas, a partir de considerar que estamos invadidos por imágenes que consumimos y producimos. Se plantea que lo novedoso es la digitalización de la imagen, que tiene como consecuencia la inscripción en un registro real, introduciendo de este modo una relación novedosa entre lo imaginario y lo real. Con la imagen digital el estatuto simbólico se reduce al real. A partir de lo trabajado por Gérard Wajcman en *El ojo absoluto* se cuestiona acerca de lo que el autor denomina el muro de las imágenes, refiriéndose a la ambición de la ciencia por verlo todo, a la omnipotencia de la mirada en tanto ojo universal.

## PALABRAS CLAVES

Imagen digital | Pixel | Tecnociencia | Ojo universal | Registros | Muro de las imágenes | Cuerpo digital

**S**i vivimos invadidos por imágenes, imágenes que consumimos y producimos, imágenes que permiten la lectura en las *tablets*, este fenómeno no es nuevo en sí. Lo que es verdaderamente nuevo es la digitalización de la imagen, su cifrado en lenguaje digital: lo que modifica radicalmente no solamente el estatuto mismo de la imagen, sino sobre todo nuestra relación a ella. Munidos de los tres registros lacanianos, lo que podemos decir inmediatamente es que la imagen se inscribe de ahora en más en un registro real. Por la naturaleza misma de este cifrado, lo que supone entonces una articulación novedosa entre lo imaginario y lo real introducida por la tecnología, que el término de *data* nombra y que no es más que un avatar del largo proceso que ha llevado a las *tecnociencias* a matematizar lo real.

Por cierto, la imagen digital no matematiza absolutamente nada, sino que más bien escribe en un lenguaje digital lo que los millares de cámaras recorren en la superficie del planeta, lo ilimitadamente lejano del universo así como lo ilimitadamente diminuto del cuerpo humano, con la promesa de lograr cifrar en un futuro cercano el conjunto de la información que existe en el universo del ser hablante. La célebre Ley de Moore, formulada en los años '50, que afirma que la capacidad de archivo de los microprocesadores se duplica cada dos años no hace más que verificar esta ambición; ley que ha quedado demostrada en la actual capacidad de archivo posible de los chips.

El píxel, la unidad de medida digital de este cifrado, determina un carácter particular de la imagen: ya no presenta la misma textura que todo soporte le otorgaba hasta el presente, porque su estructura es numérica, reducida a la combinatoria de 1 y 0: en todo caso tenemos aquí un nuevo soporte, en versión digital, que introdujo nuevas imágenes en nuestro mundo. Nuestro colega y amigo Gérard Wajcman nos da el paradigma de esta diferencia cuando nos cuenta, en *El Ojo Absoluto* (2010) cómo se topa con este límite del *pixel* en lugar del pigmento de la pintura, cuando intenta acercarse lo máximo posible a una pintura de Velásquez paseándose por Google-

\*Universidad París VIII  
fabian.fajnwaks@orange.fr

El Prado. Este proyecto intenta hacernos creer que podríamos, gracias a la tecnología, ver los cuadros mucho mejor incluso que estando en las salas del museo, pero la digitalización de la imagen hace que, acercándonos a cualquier cuadro, nos topemos con lo que cifra la imagen, el píxel, más allá del cual la imagen se encuentra vacía. El ojo no logra así captar lo que Cézanne llamaba “la verdad en pintura” (Wajcman, 2010, p. 66) y lo que se nos da a ver no es más que la verdad de la imagen. Como lo dice el autor:

el problema es que los ingenieros del museo virtual Google-Prado substituyen la verdad a la imagen misma y que dándose la ilusión y dándonosla a nosotros de poder arrancar la verdad en pintura, no hacen más que darnos una verdad de la imagen. (Wajcman, 2010, p. 66)

Walter Benjamin ya había abordado este problema en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936 [2017]). No se trata aquí tanto de la multiplicación de la imagen misma que su reproductibilidad permite, sino más bien de la modificación misma de la imagen a través de su cifrado digital.

Los amantes de fotografía conocemos esta frustración que Wajcman señala, con la fisura que la fotografía digital introdujo con la pérdida del grano de las fotos en el pasaje de la fotografía argéntica a la digital. La imagen misma ha cambiado y quizás con esta, el estatuto de lo imaginario, que no se articula ya a lo simbólico, haciendo decir a Lacan que el estatuto de la percepción es significativo, ya que con la imagen digital este estatuto simbólico se ve quizás reducido a su estatuto real. Bien podremos aun introducir el significativo en las imágenes, ciertamente, pero basta constatar el empobrecimiento del mundo imaginario de los adolescentes de hoy, para hacernos pensar que el acceso a las imágenes, en las que viven hoy sumergidos de manera casi permanente, tenga tal vez el mismo carácter que la pornografía, es decir un estatuto que ya no da cabida a lo simbólico, certificando de este modo su decadencia, recuperada esta imagen por su carácter real, es decir, cifrada.

La imagen produce júbilo, Lacan lo señalaba con la satisfacción del joven ser hablante descubriendo su imagen en la experiencia del espejo que observara en el célebre *Estadio del espejo* (Lacan, 1997), pero cabe preguntarse si estas nuevas imágenes saturadas, digitales, no redoblan tal vez el plus de goce que lo imaginario produce con esta torsión tecnológica operada sobre la imagen. En todo caso, nos preguntamos acerca de si hay una modificación del fenómeno perceptivo con este nuevo estatuto de la imagen y cómo lo simbólico puede encontrarse reducido allí, sino forcluido, por su carácter digital. Si lo que la imagen digital nos da a ver, en el fondo es una imagen de la imagen, una construcción *pixelizada* de la misma, donde el pigmento de la pintura, el grano de la fotografía desaparecen, podemos interrogarnos acerca del empobrecimiento del ojo que la observa, si no ha observado otra cosa que la representación de la imagen, y no la imagen misma. Es lo que nos ofrece la imagen virtual de ahora en más con los hologramas, que permiten una presencia digital del cuerpo allí donde no se encuentra, permitiendo por ejemplo, hacer hablar a hombres políticos en actos a los que no pueden asistir o incluso organizar conciertos y recitales de artistas ya muertos<sup>1</sup>. El cuerpo digital deviene su imagen digital, perdiendo toda consistencia carnal. Se trata de una imagen del cuerpo, lo más cercana a la realidad del cuerpo posible, que hace creer que el cuerpo se encuentra casi allí. La categoría de semblante de Lacan en su traducción inglesa *make-believe* no puede ser aquí más justa. Y por cierto encontramos aquí la operatividad de la oposición entre semblante y real que Jacques-Alain Miller (1991-92 [2002]) supo subrayar en la última enseñanza de Lacan: el cuerpo digital y sus imágenes tienden a su carácter de semblante, obligándonos a tener que distinguir una imagen real de otra virtual, diferente, la primera, de lo real en Lacan.

## EL MURO DE LAS PANTALLAS

La expresión es de Wajcman, quien en su libro, fundamental para esta cuestión, señala la importancia que tiene lo que llama “el muro de las imágenes” (2010), las cuales en su carácter de control, de información, de observación, de seguridad, publicitaria o simplemente espectacular, constituyen un “objeto del siglo XXI” (Wajcman, 2010, p.67) ¿Por qué habla Wajcman aquí de un “muro”? Porque más allá de la multiplicación, la acumulación de imágenes (pensemos en las fotos que acumulamos en las memorias de nuestras computadoras, en los “discos duros” o en las *clouds*, sin volver a verlas: fin del álbum de fotos), la superposición de imágenes y su puesta en red de las mismas en las redes sociales, ya no se puede hablar de una explosión cuantitativa de las imágenes, sino más bien de una armazón que estructura de ahora en más nuestra relación a la realidad.

La realidad se ha tornado una imagen de la imagen misma. El original es la imagen cinematográfica, mientras que las imágenes que enviamos a las redes sociales, y su copia de la realidad que busca calcar más o menos fielmente a este original. La imagen nos separa ya desde hace un tiempo de “la realidad” y se ha vuelto en verdad un muro con la utilización de la digitalización de la misma, que nos separa ya de esta realidad. Un mosaico de imágenes, proyectado hacia el infinito nos separa de la realidad, habiéndose tornado este muro, “la” realidad. Pero este muro es también una ventana infinita, a la manera de las ventanas que Le Corbusier hizo substituirse a los muros en los albores del siglo XX. Una ventana que supone permitirnos observar la realidad que se declina en este muro mismo y que traduce la ambición de la Ciencia de verlo todo y el triunfo, de algún modo, de la omnipotencia de la mirada.

*Full Vision*: este “ojo universal”, al decir de Wajcman, esta civilización de la mirada supone emanciparse de la perspectiva que daba, en verdad, al ojo humano su verdadera potencia. Le sustituye una construcción plana, liberada en principio de todos los obstáculos, abriéndose a una visión a 360°, con una profundidad de campo equivalente a cero al infinito en todas las direcciones.

Una red de cámaras mundial constituye este muro dando cuerpo al fantasma de una supervisión y una *omnivisión* permanente, en tiempo real, técnicamente posible. Globalización de la mirada que acompaña a la del mercado, sin conocer casi ningún otro freno que aquellas zonas que voluntariamente se suprimen de la carta virtual, por razones de seguridad. Pero todo es, de ahora en más, transparente a la mirada. Esta es entonces la forma que toma hoy el Amo contemporáneo, que dice vernos hasta el límite de lo íntimo, en donde se detiene, pero donde otras cámaras podrían tomar el relevo. Todo sería ya visible y en consecuencia previsible. Ilusión que las crisis sucesivas, como Wajcman lo señala, ya sean financieras, climáticas, sanitarias y por qué no políticas, vienen a desmentir: no se ve en verdad nada. Se cree ver porque se monitorea en permanencia lo real, sin conseguir explicar nada, o poco. Las neurociencias, aquí, son casi el paradigma de este impasse, cuando explicándonos que lo que se observa en el cerebro es la causa, no hacen más que substituir un efecto a la causa misma. Estafa científica de hacernos creer que el efecto es la causa misma. Jacques Lacan era más honesto, hablando él de la estafa analítica, ya que lo simbólico no logra reducir lo real. Aquí se cree de veras que lo que se observa, como consecuencia de lo que se ignora, deviene lo que se ignora mismo.

Nadie observa estas cámaras en ninguna enorme sala, que sería el puesto central de observación. Se nos hace creer que *Big brother is watching you*, cuando en verdad *Big Brother* es el dispositivo mismo. Existen algoritmos que observan “movimientos riesgosos”, como en el metro de Londres, o en algunas ciudades. Pero es un dispositivo de poder, panóptico, aunque no haya ojos para verlo, que traduce una voluntad política de verlo todo, donde las *tecnociencias* colaboran con lo político en este sentido.

## « NO HAS VISTO NADA EN HIROSHIMA.... »

Se mira para no ver, porque no se quiere ver. Wajcman retoma la célebre frase que escande la novela de Marguerite Duras, para mostrar que a pesar de la repetición encantadora de las imágenes de los aviones estrellándose contra las torres del *World Trade Center* el 11 de septiembre de 2001, así como las sucesivas crisis que la ciencia no ha podido predecir (la crisis financiera del 2008, la crisis política que por poco quitaba a Grecia de Europa en 2008, el *Brexit* reciente, las crisis climáticas que apenas comienzan), de manera paradójica, no se ve nada en el mundo actual: cuantas más cámaras hay, menos se ve. “No ves nada en el muro transparente de las imágenes” pareciera decir el mundo *omni-voyeur* de hoy.

Lo que no podía dejar de afectar al estatuto de la palabra, sino es en verdad por una devaluación de la palabra misma, es que se cree cada vez más en lo que la imagen muestra. Encontramos una alienación de la verdad en la imagen como ilustración de una causa, que se pretende cada vez más real, desconectada de toda causalidad simbólica que la determina, lo que el término de sujeto condensa en las ciencias humanas.

La misma Marguerite Duras, en un diálogo exquisito con Jean-Luc Goddard en 1979 (¡pero cuantos la precedieron! Heidegger con la palabra “en la era de la información” en los años '50, Marcuse en *El Hombre Unidimensional* en 1969) señalaba ya “cuanto las pantallas que se encuentran completamente infectadas por una palabra degradada, un discurso degradado, completamente antinómico de una palabra verdadera. Una palabra antinómica de la palabra: la palabra del comercio político, la palabra de propaganda” (Duras & Goddard., 2014, p. 24). Duras subraya de qué manera la palabra del lenguaje cinematográfico se inscribe también en este registro. Una palabra que se vende, que busca vender imágenes. Y agregaba Duras, que cuando Alain Resnais en el momento de hacer la película de su novela, “primera película hablante del cine”, dijo que las otras antes de esta estaban inundadas de una palabra vacía. Resnais le había implorado: “por favor, no haga ninguna diferencia entre lo que usted escribe y lo que yo le pido. Él era el único en poder aceptar eso: más aun, en poder pedirlo. En empezar una película sobre la catástrofe más grande del mundo con la frase ‘Tú no has visto nada en Hiroshima.’ Mientras que el mundo entero se encontraba ya inundado de fotografías y de imágenes” (Duras & Goddard, p. 33).

Duras, que ha hecho cine después, buscó también con largas secuencias mudas, solamente con la música acompañando las imágenes, dar cuerpo a la palabra y al silencio en el cine. Re-inyectar la palabra en el cine, o bien dar a las imágenes su plena expresión. En aquellos años aún se podía filmar de ese modo; algunos directores (Tarkovski, Bergman, Fassbinder, Kurosawa) podían permitirse ofrecernos un festival de imágenes y de palabras. Un Guy Debord, incluso, quien en *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), busca molestar el ojo del espectador sin hacer ninguna concesión complaciente a la mirada, yendo a contrapelo de lo que *La Sociedad del espectáculo* (Debord, 1967) proponía como imágenes ¿Qué decir hoy del cine comercial, que debe adaptarse a un protocolo dictado por un *timing* ansioso, debiendo mantener al espectador en vilo durante la duración del *film*, haciendo corresponder las imágenes a un relato pre-formateado por un *storytelling* sencillo y placentero? El mercado y los productores dictan la norma que determina no solamente la simplicidad de las imágenes, sino el guion mismo.

Queda, en consecuencia, devolver a la imagen su honor: se ve que esto no podrá ser posible en una civilización que ha degradado el valor de la palabra y que no podrá redorarla ya en un preciosismo “al revés” que busque exaltarla nuevamente, o en un movimiento barroco que intente dar vida a un lenguaje deshabitado ya del ser.

<sup>1</sup> En la campaña presidencial en Francia de 2017 algunos candidatos utilizaron puntualmente este procedimiento, y un recital del artista popular Claude François, fallecido hace varios años, fue organizado hace algunos meses, con gran éxito.

## REFERENCIAS

---

- Benjamin, W. (1936 [2017]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Buenos Aires: La marca editora.
- Duras, M. & Goddard, J. (2014). *Dialogues.* París: Post-Edition.
- Lacan, J. (1949 [1997]). "El Estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos I.* Buenos Aires: Editorial Siglo 21.
- Miller, J.A. (1991-1992 [2002]). *De la naturaleza de los semblantes.* Buenos Aires: Paidós.
- Wajcman, G. (2010). *L'oeil absolu.* París: Denoel.