

El velo de la fantasmagoría

The phantasmagoria veil

Francisca Beneyto Ruiz
Universidad Nebrija
fbeneyto@nebrija.es

Recibido: 10 de noviembre de 2017

Aprobado: 27 de diciembre de 2017

Resumen

La imagen es un sistema visual que condiciona la percepción individual y social de una época. Una imagen no es una mera representación denotativa de la realidad que nos circunda, en ella convive una serie de códigos recogidos por la mirada del espectador para entenderla y asimilarla. En este sistema de representación se reúnen aspectos que crean un verdadero encuentro con la realidad así como aspectos que la alteran. En el siguiente artículo se presenta la noción de fantasmagoría como el fenómeno que altera la imagen y por lo tanto la mirada del espectador. Autores como Susan Burk- Morss o Walter Benjamin estructuran el texto y ayudan de manera esencial a dar claridad al enfoque ofrecido en torno a esta noción.

Palabras clave: Imagen, fantasmagoría, Susan Bork- Morss, Walter Benjamin.

Beneyto-Ruiz, F. (2017). El velo de la fantasmagoría. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 6, 1-13.

Abstract

The image is a visual system that conditions the individual and social perception of an era. An image is not a mere denotative representation of the reality that surrounds us, in it lives a series of codes collected by the viewer's gaze to understand and assimilate it. In this system of representation are brought together as-

pects that create a true encounter with the reality aspects that alter it. In the following article the notion of phantasmagor is presented as the phenomenon that alters the image and therefore the view of the spectator. Authors such as Susan Burk-Morss or Walter Benjamin structure the text and help essentially to clarify the approach offered around this notion.

Key words: Image, phantasmagoria, Susan Bork-Morss, Walter Benjamin.

Beneyto-Ruiz, F.(2017). The veil of phantasmagoria. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 6, 1-13.

Sumario: 1. Introducción 2. Imagen y fantasmagoría. 3. Razones para la fantasmagoría. 3.1 Objetivos principales. 3.2 Objetivos específicos. 4 El sueño de la unidad y la oportunidad de despertar. 5. Conclusiones. Referencias

1. Introducción

“¡No! ¡No! - Exclamó por último el joven, incorporándose colérico en su sitial-. No quiero nada...; es decir, sí quiero: quiero que me dejéis solo... Canticas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna.” (Bécquer, 2000:92)

A continuación se propone una reflexión sobre la imagen y sus implicaciones con la realidad, dado que si bien entendemos de manera general a la imagen como una representación, también debemos entender que dicha representación va cargada de significaciones propias de la mirada de cada época. En el siguiente texto se presenta una característica de la imagen que en cierto modo potencia una cierta ceguera hacia lo que vemos, aunque también puede aportar lucidez sobre lo que representa.

Se puede decir que una imagen cuenta con una parte perceptible por los sentidos -sobre todo el de la vista- y con otra parte que no es percibida con la mera mecánica de los sentidos. La herencia cultural que cualquier época recibe de sus

antecesoras contiene una información evidente y otra menos legible debido a los cambios de paradigma que toda nueva era trae.

La Historia ha sido por tradición la disciplina que se ha encargado de identificar y analizar las imágenes culturales que nos rodean. Por lo tanto, la dificultad del historiador que necesita extraer el conocimiento de ellas estriba en la elección de su posicionamiento para encontrar una visión amplia que relacione desinteresadamente el pasado con el presente.

A comienzos del siglo XX, el historiador alemán Walter Benjamin, entendió que efectivamente el verdadero encuentro de una época con sus imágenes heredadas solo se produce en lo que él llama el instante de *cognoscibilidad* (Benjamin, 2005). Es decir, el momento en el que el *Ahora* está preparado para entender el *Antaño*. Benjamin compara este encuentro con un relámpago, dado que, según él, solo se produce en un momento de fulguración o de iluminación.

Ahora bien, la necesidad de un encuentro con la imagen hace que cada momento acomode sus lecturas como mejor puede. A continuación se va a tratar un aspecto que si bien no forma parte esencial de la imagen sí altera la experiencia del que la contempla. Se trata de la noción de *fantasmagoría*, la cual se toma aquí como un rasgo más que configura la experiencia de la imagen aunque resulte engañosa para los sentidos.

Susan Buck- Morss, autora del conocido artículo *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*, explica con estas palabras el término fantasmagoría:

“El término se originó en Inglaterra en 1802 como el nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas. Describe una apariencia de realidad que engaña a los sentidos a través de la manipulación técnica. A la vez que se multiplicaban durante el siglo XIX las nuevas tecnologías también se multiplicaba el potencial de los efectos fantasmagóricos” (Buck-Morss, 1993: 76).

Al hilo de la descripción de la autora, encontramos que la alteración se sitúa en dos lugares; por un lado se trata de un efecto que cubre la realidad y por otro esa

distorsión afecta al sistema perceptivo del espectador, el cual no repara en que sus sentidos interiorizan una falsedad. El efecto es por lo tanto aceptado con toda naturalidad, pues la incapacidad para percatarse de la alteración hace que se acoja la experiencia sin sospecha alguna.

Pero ocurre que en ocasiones esta incapacidad no es sinónimo de torpeza sino de protección: Buck-Morss defiende también que la fantasmagoría se sitúa ante el sujeto cuando los estímulos que llegan al sistema perceptivo son muy intensos y por lo tanto el cuerpo reacciona bloqueando la conciencia. A esto la autora lo llama *shock* o bloqueo de los sentidos. Esta defensa contra los estímulos exteriores provoca, pues, una indiferencia hacia lo que ocurre y por lo tanto disminuye el riesgo de sufrir un *trauma*.

2. Imagen y fantasmagoría

Para adentrarnos en el terreno de la fantasmagoría es necesario que se den algunos apuntes sobre la imagen, habida cuenta de que la fantasmagoría surge en ella y por ella.

La imagen, entendida como experiencia, no se comporta de forma unitaria, es decir, como un objeto con sus fronteras que diferencian el *dentro de* del *fuera de*, sino que se trata de un acto más próximo al movimiento y a lo fragmentado que a lo estático y unitario. El fenómeno de la fantasmagoría se plantea pues, como un rasgo más que configura la experiencia dinámica de la imagen, aunque sea una experiencia engañosa para los sentidos.

Para entender mejor la relación que tienen la imagen y la fantasmagoría recurrimos a la descripción que hacen Jean Paul Sartre y Roland Barthes sobre la relación entre la imagen y su objeto, pues se puede trasladar esta relación a la que existe entre la imagen y el fenómeno al que nos referimos:

“El primer lazo propuesto entre imagen y modelo es un lazo de emanación. El original tiene la primacía ontológica. Pero se encarna, desciende en la imagen”.

(Sartre, J.P., 1964:37). Asimismo, el semiólogo francés Roland Barthes, expresa la imagen en unos términos similares a Sartre.

Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esa pareja de peces (tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. La Fotografía pertenece a esa clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir pero no percibir. (Barthes, R., 2009: 31)

Ambos plantean pues, que imagen y objeto tienen una relación indisoluble y dinámica sostenida por la materia. O lo que es lo mismo, la relación entre el mundo y su representación se entendería como una relación obligada y permanente. Esta interpretación de la relación de la imagen con el mundo es análoga al punto de vista de Susan Buck-Morss o del propio Walter Benjamin, los cuales consideran que si representación y objeto se asocian para crear la experiencia de la imagen, la fantasmagoría igualmente se adhiere a ésta para alterar dicha experiencia.

Para empezar a tratar el término desde la perspectiva de Benjamin y Buck-Morss es necesario adelantar que ambos conciben la fantasmagoría como un asunto de la percepción más que de la propia imagen, aunque ambos términos comparten tantos matices que se hace casi imposible distinguirlos, aunque de ambos se tiene conciencia que pertenecen a categorías diferentes.

En relación a la diferencia entre percepción e imagen Sartre plantea categorías que distinguen ambas maneras de darse a los objetos (Sartre, J.P., 1964:23), llegando a la conclusión de que aunque en nuestro pensamiento surjan imágenes, algunos son productos de la imaginación y no necesitan de la realidad y otros lo son de un proceso mediante el cual el objeto ha de darse al individuo para verlo y poseerlo. (Sartre, J.P., 1964:151-153).

Por lo tanto si la percepción es la posibilidad de que el mundo nos llegue a la conciencia, cuando se alteran las vías de la percepción lo que nos llega al interior quedará igualmente alterado. Como se ha comentado en el apartado anterior, la autora Susan Burk- Morss considera que la fantasmagoría es una alteración de la percepción, llegando a nuestro pensamiento como imagen igualmente alterada, aunque la razón por la que la imagen se trastoca sea en ocasiones por protección al que mira.

Sin embargo, la fantasmagoría también es entendida más allá de ser un proceso de protección hacia el individuo para evitar que sufra un shock de los sentidos. Gracias a los avances tecnológicos que han ido apareciendo, se puede construir con más eficacia ilusiones que pasan por experiencias verdaderas, haciendo que la realidad sea más atractiva. Antes que la autora americana, Walter Benjamin ya utilizó el término de fantasmagoría para referirse a esta manipulación más o menos intencionada de la imagen. (Fernández Polanco, A, 2004).

¿Pero por qué la realidad necesita transformar su apariencia y hacer que ésta nos llegue con aspecto de verdad? Desde luego el juego parece algo rebuscado, pero si seguimos con los argumentos de Walter Benjamin y por consiguiente de Susan Buck-Morss, veremos que para algunos tiene su razón de ser.

3. Razones para la fantasmagoría

Aunque estrictamente el término *fantasmagoría* viene de los juegos de proyecciones creados por Etienne Gaspard Robertson en un claustro del convento de los Capuchinos en París, más tarde fue tomado por pensadores como Walter Benjamin para describir una situación que estaba viviendo la sociedad de forma colectiva. Resulta curioso cómo lo científico, en el momento en que empezó a configurar un pensamiento totalmente positivista, también fuera vehículo de fantasmas y pensamiento mágico. (Fernández Polanco, A, 2004).

Lo cierto es que las nociones de tecnología y fantasma siempre han caminado de la mano. En el texto de Buck- Morss referido unas líneas más arriba, la autora

habla de una fecha, 1802. Esta fecha está unida a un momento de enorme cambio en algunas sociedades. Se trata de la Revolución Industrial, etapa de grandes adelantos técnicos en la fabricación y el transporte. Estos avances trajeron consigo una transformación en multitud de órdenes, sobre todo en el laboral. Pero si bien el progreso de la técnica aportó grandes posibilidades de mejora, también acarrió gran sufrimiento.

Marx hizo famoso el término fantasmagoría al emplearlo para describir el mundo de mercancías que, en su mera presencia visible, esconden todo rastro del trabajo que las ha producido. Éstas ocultan el proceso de producción y alientan a los poseedores a identificarlas con fantasías subjetivas y sueños. (Buck- Morss, S., 1993: 81).

El mundo de la fábrica se descubrió lleno de amarguras. En un primer tiempo ofrecía unas condiciones laborales próximas a la esclavitud, donde el horario de trabajo no estaba regulado, la falta de seguridad en las máquinas provocaba un índice de accidentes muy alto y los salarios eran demasiado bajos para poder llevar una vida digna. Eran tantas las penalidades que acabaron provocando una situación muy dura para la mayoría de los trabajadores, por lo que esta degradación fue construyendo un paisaje difícil de asimilar.

Sin embargo, al mismo tiempo que la vida en la fábrica transcurría en condiciones tan arduas, las ciudades fueron tomando un carácter no conocido hasta entonces: si en la fábrica se trabajaba en un medio muy hostil, en las ciudades por el contrario sus productos se exhibían con un resplandor y un brillo que hacían soñar a todos sus ciudadanos.

Walter Benjamin lo refleja muy claramente en su libro de *Los Pasajes*, donde explica que París se convirtió en una pasarela de personajes, trajes y mercancías que hicieron resplandecer la capital durante en el siglo XIX.

Las exposiciones universales constituyen el universo de las mercancías. (...) la moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. (...) La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza en la exposición universal de

1867 su más deslumbrante despliegue. El imperio está en la cima de su poder. París se reafirma como capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la irónica utopía de un dominio perenne del capital”. (Benjamin, W., 2005:42,43).

La dura realidad de la producción de esas mercancías exhibidas en los pasajes y las tiendas de París quedaba completamente escondida tras unos acabados perfectos y deslumbrantes. Como dice Benjamin, París se convirtió en una inmensa fantasmagoría, una gran ilusión donde el paseante se sumergía en un mundo ficticio.

Al hilo del argumento de Walter Benjamin, nos encontramos con dos realidades: Una es la de la fábrica, lugar donde se gesta en condiciones muy amargas la mercancía, y otra es la ciudad, las tiendas y los escaparates donde se exhiben estas mismas mercancías. Sin embargo, el receptor de estas mercancías no recibe en absoluto las marcas de su origen. De las condiciones amargas de este origen, el receptor no ve más que fastuosidad y sueño. Parece que estuviera narcotizado, con sus sentidos adormecidos. ¿Cómo es posible que el producto realizado en unas condiciones tan extremas no deje rastro de su origen? Benjamin se refiere a esto como ‘la mirada distraída del flâneur’. Una mirada que ya no asimila nada;

La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un flâneur, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. (Benjamin, W., 2005:57)

Ya sea por una mirada entumecida o por un manto que rodea al objeto y lo hace invisible, lo cierto es que se produce un efecto en el entorno que nos llega alterado. Quizás, como afirma Susan Buck- Morss, no es exactamente por un adormecimiento de los sentidos sino por una acumulación de estímulos. (Buck- Morss, S., 1993: 78). Adormecida o narcotizada lo que está claro es que es una mirada débil y se podría decir que a expensas del control.

Pero ¿por qué se necesita controlar la mirada del sujeto? Aunque unas líneas

más arriba se ha expuesto que la fantasmagoría nace de unas circunstancias históricas concretas, el caso es que lo real en todo momento ha sido un elemento de difícil aceptación. Autores como Walter Benjamin, Susan Buck-Morss, Hal Foster o Rosalind Krauss, coinciden en que la fantasmagoría - o “el efecto realidad” como lo llama Rosalind Krauss- nacen de una necesidad exterior de suplantar lo real con el fin de ejercer un control sobre el individuo. Entendiendo por “necesidad exterior” a aquélla que nace en otros sujetos que no son los que posteriormente sufrirán los efectos de la fantasmagoría.

Rosalind Krauss, en su libro *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, habla de “simulacro” o de “efecto de realidad” a la alteración de dicha realidad para conseguir unos fines concretos. En el siguiente texto se muestra un ejemplo a propósito de unas imágenes aparentemente denotativas realizadas por Irving Penn para la marca *Clinique*.

Se hacen pasar por imágenes de la realidad, utilizando su ausencia de artificio para proclamar la supuesta objetividad de la imagen. Sin embargo, de hecho sólo son la proyección de la realidad realizada por una agencia de publicidad y por la necesidad de destilar en el potencial consumidor deseos y necesidades específicos. La decisión del anunciante de llenar la doble página íntegramente con una única imagen, cerrando el espacio visual de la revista a toda intrusión exterior a esta imagen- pantalla, juega un papel determinante en la creación de un efecto de realidad; se trata de abrirse al mundo del simulacro, es decir, de presentar la falsa copia producida por la publicidad como si transparentara inocentemente una realidad original. El efecto de realidad sustituye a la propia realidad. (Krauss, R.E.,2002: 288)

Aunque esta concepción de la fantasmagoría expresada por los autores citados no es la misma que la de Robertson, el cual la utilizaba en principio como un mero divertimento, en ambas se revela un afán por modelar o educar la mirada del sujeto con el fin de crear una percepción adecuada a unos intereses.

4. El sueño de la unidad y la oportunidad de despertar

Una de las características que posee lo real y que hace de él que no se pueda controlar es su carácter fragmentado, imposible de atrapar o de abrazar en un solo movimiento. El acto de la fantasmagoría se dirige pues, a tapar esas grietas, creando así una ilusión de unidad.

Susan Buck- Morss sostiene que uno de los objetivos del fascismo es impulsar el mejor control sobre las masas. Por esta razón lanza la idea de la unidad frente a la fragmentación: “En el fascismo (y ésta es la clave de la estética fascista) este dilema de la percepción es sumergido por la fantasmagoría del individuo como parte de una multitud que en sí misma forma un todo integral - una ‘masa ornamento’-. (Buck-Morss, S., 1993: 90)

Redundando en la relación unidad- fascismo, el autor Hal Foster también hace una reflexión sobre la búsqueda de unidad. Pero en su caso la búsqueda está impulsada por el miedo a todo aquello que no forma parte de nosotros mismos. Foster, apoyándose en Lacan, afirma lo siguiente:

Lacan no especifica su teoría del sujeto como histórica, y desde luego no se limita a un periodo. Sin embargo este sujeto blindado y agresivo no es simplemente cualquier ser en la historia y en la cultura: es el sujeto moderno como paranoide, incluso fascista. Oculta en su teoría hay una historia contemporánea cuyo síntoma extremo lo constituye el fascismo: una historia de la guerra mundial y la mutilación militar, de la disciplina industrial y la fragmentación mecanicista, del asesinato mercenario y el terror político. Frente a tales acontecimientos el sujeto moderno se blindo: contra la otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y la otredad externa (para el fascista esto puede significar los judíos, los comunistas, los homosexuales, las mujeres); todas las figuras de este miedo al cuerpo a trozos vuelven del cuerpo dado a lo fragmentario y lo fluido”. (Foster, H., 2001: 2014)

Anteriormente Walter Benjamin habla del recurso de la fantasmagoría como una necesidad de transmitir una idea común sobre los efectos de los avances técnicos: “El ideal urbanístico de Haussman fueron las perspectivas abiertas a través de lar-

gas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística”. (Benjamin, W., 2005: 47)

La unidad es un concepto que excluye la dialéctica, la paradoja, la aporía y el derecho a la intimidad (Pardo, J. L., 1996). Por lo tanto excluye la aceptación de lo incontrolable y no deja paso a lo real. Por esta razón el deseo de unidad debe recurrir al efecto de la fantasmagoría, porque sin una ilusión que medie el deseo, éste se desvanece como un mal sueño.

Si la unidad es una ilusión ¿qué se esconde detrás de ella? Quizás algo impracticable e insoportable que se sitúa constantemente fuera de nuestro alcance. Por lo tanto, tras al deseo de unidad que ofrece la ilusión de ser alcanzada en un solo gesto, surge la fragmentación y la constelación, condiciones diametralmente opuestas a dicho gesto.

Aceptar la fragmentación supone aceptar el carácter libre de las cosas. Y así, por muchos avances técnicos que vayan surgiendo bajo la falsa esperanza de atrapar el mundo, su esencia continuará inalterable y libre. Pero si bien la fantasmagoría no pasa del nivel de la apariencia y no tiene capacidad de adentrarse en la naturaleza de las cosas, pocas son las ocasiones en las que el sujeto es capaz de zafarse de la mirada y despertarla para conseguir zafarse del efecto. “La seducción de las apariencias” (Rancière, J., 2010: 88) es demasiado potente, por lo que la capacidad de dominación no se enfrenta a demasiada resistencia.

5. Conclusión

En este artículo se ha querido expresar lo que para ciertos autores significa el término fantasmagoría en la imagen y las razones principales por las que se recurre a ella. No obstante, si se afirma que la potencia de la fantasmagoría hace muy difícil una mirada despierta, también existe la posibilidad de que ésta se desvanezca, aunque sólo sea por un instante. Hal Foster se refiere a esta posibilidad de ver la luz frente a la oscuridad de la alteración o la confusión “rasgar el velo”, la

tuché o el *punctum*. (Este último término lo toma prestado del semiólogo francés Roland Barthes). Nociones que expresan un momento puntual de lucidez en el cual se tiene la oportunidad de desprenderse de lo simbólico y quedarnos con lo real.

Ya sea rasgando el velo o despertando la mirada, lo cierto es que existe la oportunidad de hacer saltar un destello iluminador y esta oportunidad la podemos encontrar en el arte, un terreno que consigue crear caminos de encuentro con lo real con las mismas herramientas que otros emplean para narcotizar la mirada, aunque no cabe duda de que también puede ser un terreno donde una vez más se persiga adormecer la mirada del espectador. Como defiende Aurora Fernández Polanco (Fernández Polanco, A., 2004), no es necesario hacer caer la fantasmagoría para que la mirada despierte. Así, ésta puede formar parte del juego de la mirada que consistirá en enfocar de manera diferente a la acostumbrada para que reviva.

¿Podemos decir entonces que la fantasmagoría se encuentra alguna vez a favor de la verdadera imagen (el *vero- icono*)? Para ello se tendrá que entender como un ejercicio para la imaginación y como el contacto con el interior de cada uno, en lugar de tomarla como un juego tramposo de luces y sombras. Aquéllos que entienden sobre ejercicios de la imaginación han utilizado en ocasiones las herramientas de la fantasmagoría para explorar los espacios personales, redimiéndola así de su carácter de mentira. El artista francés Boltansky utiliza en su obra la ambigüedad de la penumbra y de las sombras no para crear una confusión en el espectador, sino para ayudarle a percibir más allá de lo que le ofrecen sus ojos. (Fernández Polanco, A., 2004).

Referencias

- Barthes, R. (2009) La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Béquer, G.A. (2000). Leyendas. Madrid: Jorge A. Mestas.
- Benjamin, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*. Nº 25, pp. 55-98. Madrid.
- Fernández Polanco, A. (2004) La fantasmagoría lúcida. Proyectos de investigación 120.0 [DVD] Madrid: Universidad complutense. Departamento de Historia.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal.
- Krauss, R. E. (2002). Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J.L. (1996). La intimidad. Valencia: Pre-textos.
- Rancière, Jacques. (2010). Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales actuales. *Estudios Visuales*. Nº 7. Pp.. 82-89. Murcia: Cendeac.
- Sartre, J.P. (1964). Lo imaginario (psicología fenoménica de la imaginación). Buenos Aires: Losada.