

## PRESENTAR Y REPRESENTAR

Jorge Lozano

Gustaba de decir Baudrillard que la sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa sus espejos, nosotros tenemos nuestras imágenes. Más allá de que el autor de *Simulacros y simulación* se refiera ante todo a la fotografía, sirvan esas palabras de exergo en este texto en el que pretendo acercarme muy brevemente a algunos aspectos del vasto concepto de imagen, “una superficie que siempre engaña”, calco, copia, ilusión, apariencia, pantalla, cosa segunda, etc.; un efecto de sentido en el mundo de la representación, o mejor aún de la re-presentación, lexema que incluye *presentar* y que permitió a Louis Marin la siguiente definición: “representar significa presentarse en el acto de representar” (lo que supone una dimensión reflexiva, presentarse y una dimensión transitiva, representar).

Es curioso que imagen, *imago*, contenga en griego varias nociones: *eidolon*, *eikonos* y *agalma*, según nos enseñara Karl Kerényi (1993). Veamos *eidolon*. En primer lugar es “una imagen que consiste únicamente en una superficie sin profundidad; aplicado a un hombre, se trata de la imagen de su sombra, pero no la sombra que el hombre proyecta en el mundo de los vivos, sino la sombra que el hombre es”. No debe extrañar que con estas características, en Homero, los muertos hayan devenido también *eidola* (imágenes en un espejo). En todo caso prevalece, gracias al prefijo *eid-*, una profunda visibilidad. Empero otro significado habitual de *eidolon* es estatua. Como ejemplo, quiero traer a colación un texto de Heródoto que considero especialmente significativo. Cuenta Heródoto (II,129) como Micerino, hijo de Keops, reinó en Egipto tras Quefrén. Al morir su única hija, decidió darle una sepultura especialmente suntuosa. Ordenó hacer, hueca, una vaca de madera, con un baño de oro, y luego enterrar en su interior a la hija que acababa de perder.

Heródoto (II,130), siguiendo el principio de *autopsia* de la historiografía jónica (Lozano,1995), muestra que “todavía era visible en mis días”, lo sitúa en la ciudad de Sais y describe como cerca de esa vaca en otra sala se alzan unas estatuas (unos 20 colosos).

A continuación cuenta lo siguiente, que transcribo textualmente: “A propósito de esa vaca y de los colosos, algunos cuentan, sin embargo la siguiente historia: Micerino se prendó de su propia hija y pese a la resistencia de la muchacha, acabó por

forzarla. Y dicen que entonces se ahorcó de pena, que el rey la enterró en esa vaca y que la madre de la muchacha hizo amputar las manos a las sirvientas que la habían entregado a su padre, y ahora sus estatuas siguen sufriendo el mismo castigo que sufrieron en vida”.

A esta “historia” Heródoto, en lo que nos interesa con referencia a las manos de los colosos, contesta así: “nosotros pudimos constatar que dichas estatuas habían perdido las manos por la acción del tiempo, ya que todavía en mis días se las veía caídas a sus pies”. Interesante caso de iconoclastia éste debido a la acción del tiempo, al que volveremos más adelante.

Ahora me gustaría proseguir con la estatua en tanto que imagen. Y elijo para ello el mito de Helena, considerada responsable de la guerra de Troya al haber traicionado a su esposo el rey Menelao y haber huido con Alejandro. Una simpática pregunta aparece en el Renacimiento en torno a la mítica belleza de Helena: ¿cómo es posible que perdure la belleza de Helena en un combate que dura diez largos años sin verse alterado por la acción del tiempo? La respuesta se encuentra en Bellori, en Panofsky, etc., que comentan por ejemplo “el rapto de Helena” de Guido Reni, y que glosa Stoichita (2006): quien estuvo en Troya no fue Helena, sino un “doble” suyo: una estatua.

Y si volvemos a Heródoto veremos que Helena no llegó a Troya sino que vivió en la corte de Proteo en Egipto, a cuyo mar le llevaron vientos contrarios mientras acompañaba a Alejandro. Y si no hay estatua, sí hay otro tipo de imagen *eidolon* a la que también hace referencia Stoichita: el *fantasma*, la superficie que engaña, *sine corpore formae*, como “las sombras de los difuntos” en Homero (Il. XXIII, 72) o “los fantasmas de los mortales que han perecido” (Od. XI, 575).

Estamos aquí ante la estructura general de cualquier signo visivo, caracterizado por lo que Jakobson denominaba “relation de renvoi”, por ejemplo, de un elemento presente a uno ausente. Y al mismo tiempo entramos en la propia definición secular de representar, sustituir (miméticamente) un elemento presente por uno ausente. Pero representar supone también una espectacularización que, como ya hemos dicho con Louis Marin, equivale a “presentarse en el acto de representar algo”, lo que produce un doble efecto: el efecto del sujeto y el efecto del objeto.

Una ilustración de tamaña duplicidad la encuentro en las tumbas dobles, que según parece tuvieron difusión en Francia, Inglaterra y Alemania. Koselleck (2011) pone como ejemplo la tumba del conde Guillermo II de Hesse en la iglesia de Santa Isabel en Marburgo del Lahn. En el plano superior aparece el noble con las insignias

indicativas de su poder y con su traje oficial. En el plano inferior está su cadáver para ofrecer su alma individual al juicio final.

Hans Belting (2005) quien iconológicamente se ha ocupado de la íntima relación entre imagen y muerte (los muertos se mantenían presentes y visibles entre los vivos gracias a su imagen) retomó de Baudrillard la expresión “intercambio simbólico” entre un (cuerpo) muerto y una imagen viva.

Por su parte Gottfried Boehm, insistiendo en que una imagen no es una réplica ni un doble, sostiene sin embargo que, es la representación y solo esta lo que hace parecer creíble la vitalidad del ausente. Para él, en efecto, en la reflexión sobre la imagen está implicada profundamente la relación entre presencia y representación. Y se remonta a Leon Battista Alberti para considerar la presencia como una fuerza eficaz de presentificación. En *Della Pictura* se puede leer:

Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia quale fa li uomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione del artefice et con molta voluta si riconoscono (Alberti 1435:43).

La presentificación de lo que está definitivamente ausente y desaparecido es la demostración, dice el autor de *El giro icónico*, de la presencia de la imagen y al mismo tiempo de su más grande triunfo (Boehm, 2009:95). Cabe recordar que un axioma de los Visual Studies parte de la aserción de Boehm (2012:39): “El *hacer visible* de las imágenes descansa en *ausencias*”.

La presencia (un indefinible para Hjelmslev, una existencia semiótica para Greimas y Courtés), como la presentificación, está presente; categorías cuyo contrario es lo ausente. “Y presente se opone a ausente lo mismo que a pasado” nos recordó siempre Sartre.

Es por el tiempo que pensamos la presencia. Sea presencia real o fantasmática, es ante todo temporal. La presencia cualesquiera fuere está sometida a la acción del tiempo.

Reinhart Koselleck (2011) en su excelente trabajo sobre los monumentos y sobre todo los monumentos a los caídos, ha señalado las diferencias entre una muerte pretérita que es recordada y la propuesta de interpretación que propone un monumento de este tipo. La acción del tiempo, el paso del tiempo (como enseña la historia) hace que

los monumentos documenten un pasado distinto del que fue. La tesis del autor de *Futuro pasado* en este trabajo señala que la única identidad que se trasluce desde un plano de fondo a través de todos los monumentos a los caídos es la identidad de los muertos consigo mismos. “Todas las identificaciones políticas y sociales que quieren establecer que la muerte es susceptible de representación plástica y que pretendan que esta tenga vigencia, se desvanecen con el paso del tiempo. De ese modo se modifica el cometido para el que se erigió el monumento” (Koselleck, 2011:98).

La relación entre el imperativo político-social de sentido y su configuración por medio de imágenes sometida a la sanción del observador se modifican en cambios de ritmo temporales. Dicho con sus palabras, “los monumentos tienen un excedente potencial de significados que elude los fines con los que fueron erigidos” (Koselleck, 2011:99).

Como las manos de las estatuas en el relato de Heródoto, la causa, el motivo por el que se erige un monumento se va perdiendo por la acción del tiempo y solo resta la imagen del mismo. Una representación que presenta la presencia de los que en el monumento están presentes. Acaso por ello más que demostrar lo que hace el monumento es mostrar.

Quiero referirme finalmente a un monumento, que es también un memento, el Vietnam War Memorial de Washington que Mary Carruthers (2006) analiza como ejemplo de *memoria rerum*. Según nuestra autora, el monumento es “autor” de recuerdos (en el sentido medieval de *auctor*), que en sus palabras, origina una serie de historias que van a “aumentar” (el verbo inglés sería *augment*, de *augeo*, una de las raíces de *auctor*) los nombres esculpidos en la piedra.

El monumento a los caídos del Vietnam es un recuerdo *ad res* -de su sustancia- no *ad verba*. El monumento es sobre todo una lista de nombres ordenados cronológicamente. El Muro funciona como un archivo de la memoria pública. Es un lugar común colectivo que localiza como si se tratase de una colección, las *res* (los materiales) que sirven para producir recuerdos relativos a una particular serie de acontecimientos. El muro no es un narrador sino una invitación a narrar. La textura del muro refleja la presencia de quien intenta localizar un nombre. La operación de memento, la construcción del relato, la representación de la imagen monumental sólo se puede dar con la presencia del observador que documenta con ésta la puntual memoria en tiempo presente. El Muro no es sólo una superficie que engaña, no es una cosa segunda, no es una copia, pero es una imagen en tanto que representa la construcción de

una memoria colectiva activada por la presencia de un observador capaz de aumentar el sentido de un monumento que sabe que sólo se representa cuando el observador se presenta y se hace presente. Los monumentos, antes de héroes y hoy de víctimas, capaces incluso de preceder a los acontecimientos que pudieran justificarlo, constructores de memoria, ídolos, iconos, agalma, son sobre todo imágenes de todo tipo que poseen así una gran eficacia icónica.

AAVV

2012 *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (Madrid: La Oficina)

ALBERTI, LEON BATTISTA

1435 *De pictura. A cura di Bari Laterza* (1973)

BELTING, HANS

2005 “*Image, medium, body: a new approach to iconology*” en *Critical enquiry*, núm 31.

BOEHM, GOTTFRIED

2009 *La svolta iconica* (Roma: Meltemi)

2012 *Iconoclastia. Extinción-Superación-Negación* en AAVV, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (Madrid: La Oficina)

CARRUTHERS, MARY

1998 *The craft of thought. Meditation, Rethoric, and the making of image, 400-1200* (Cambridge University Press)

KERÉNYI, KARL

1993 *Scritti italiani (1955-1971)* (Nápoles: Guida editori)

KOSELLECK, REINHART

2011 *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales)

LOZANO, JORGE

1995 *El discurso histórico* (Madrid: Alianza Editorial)

MARIN, LOUIS

2001 *De la rappresentazione* (Roma: Meltemi)

STOICHITA, VICTOR I.

2006 *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock* (Madrid: Siruela)

