

La fotografía como dispositivo mágico

Gabriel Mario Vélez Salazar

Resumen

En el saber popular, la fotografía tiene en su haber una serie de potencialidades maravillosas: que puede ser usada en conjuros mágicos, que es capaz de robar el alma con tan solo accionar el clic... Afirmaciones todas que caben en el capítulo de las mitologías de la técnica y que perviven en el mundo contemporáneo, aun en los ámbitos más militantes del pensamiento positivo.

El libro, en que se ha basado este artículo, es resultado de una exhaustiva investigación, propone una tesis: que en efecto el dispositivo fotográfico reúne características que le permiten funcionar como herramienta del pensamiento mágico. Un recorrido en el que se abordarán los procesos históricos, técnicos, mediáticos y conceptuales en los que la fotografía ha tenido aplicación desde su invención hasta nuestros días.

Abstract

In common opinion, photography has a series of wonderful potentialities on its behalf: It can be used in magic spells; it is capable of stealing the soul by only clicking. They are all statements that fit into the chapter of the mythologies of technology and survive in the contemporary world, even in the most militant spheres of positive thinking.

The book that serves a foundation for the present article is the result of exhaustive research and sets forth a thesis: The photographic device truly possesses a series of traits that give it the functionality of a tool of magical thought. A survey will be made of the historical, technical, media and conceptual processes in which photography has found applications since its invention, even onto our day.

Cuando en 1898 el abogado italiano Secondo Pia realizó la fotografía del Manto de Turín, puso de nuevo sobre la mesa una discusión que desde la perspectiva del proyecto moderno quería darse por superada: la utilización de la imagen en el plano del fetiche mágico.

La foto del manto había sido autorizada desde el Vaticano como parte de las investigaciones empeñadas en la certificación de su autenticidad. Un proyecto de tipo científico en el cual, de la foto, se esperaba un registro documental y objetivo. Se buscaba un *studium* capaz de ofrecer un caudal de información tal que, al final, aportara afirmaciones veraces, es decir, positivas sobre la realidad. Lo cual significaba también que debía establecerse una distancia de observación, que debía evitarse cualquier implicación emocional.

Pero lo ocurrido traicionó las expectativas del proyecto. La imagen efectivamente atrajo la atención de los creyentes, pero en muy poco se interesaron por las inquisiciones científicas. De pronto la distancia aurática que Benjamin asociaba a la obra de arte y al objeto de adoración, se convertía en cercanía a través de una mediación que resultaba sugestiva. Los creyentes encontraron en la foto de la tela una vinculación directa con el manto original y, por esa vía, con el cuerpo que contuvo. Una reacción en la cual la utilización de un dispositivo fotográfico resultó definitiva.

Todos sabemos que, en la mitología del manto, el cadáver que había sido amortajado con esta tela dejó impresa su huella de un modo misterioso. El lienzo resultó quemado por efecto de un poderoso fenómeno energético que se ha asociado con el relato bíblico de la resurrección. De este modo, de una forma además intuitiva, los devotos entendieron que la foto del sudario, a su vez, capturaba la luz emitida por el cuerpo de Cristo en el momento de su resurrección, es decir, si la foto pretendía certificar algo era la constatación material del mito cristiano más emblemático: la resucitación del dios encarnado. La huella contaba, además, con rasgos de identificación que permitieron ilustrar la semejanza de un rostro del que, de otro modo, no tendríamos más que aproximaciones literarias. La apropiación que

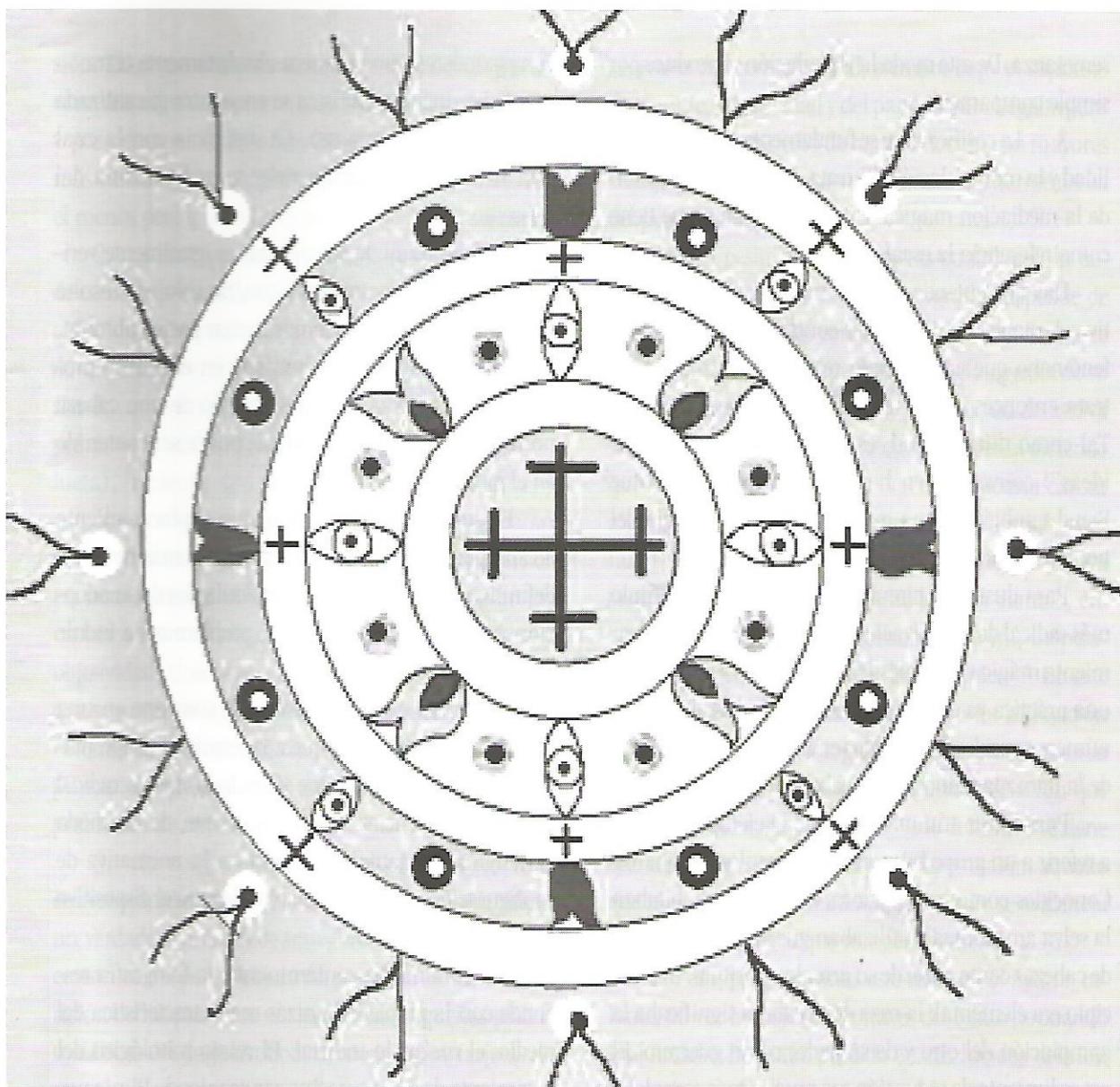
resultaba de todo este circuito era entonces algo tan consistente que, con la foto en la mano, los creyentes sentían que la luz irradiada por Cristo en el momento de la resurrección entraba por sus ojos, los tocaba y en definitiva los *punczaba*.¹

De este modo, la dialéctica entre distancia, la que siempre existirá con lo sagrado “por cerca que pueda estar”², y esa cercanía en la dimensión del tacto y más que del tacto del golpe, de la herida, se hace presente en esta fotografía de un modo que la feligresía resintió de manera directa.

Está claro que la utilización de la imagen como instrumento de la magia puede ser rastreada, como fenómeno, a lo todo lo largo de la historia de la humanidad. No obstante, lo inédito con la fotografía de Secondo Pia era precisamente la mediación que había sido utilizada: un instrumento tecnológico, inventado en la plena efervescencia de la revolución industrial, heredero directo del proceso de construcción de la mentalidad positiva y, como tal, herramienta de ataque del proyecto moderno.

Pero aún con tantos pergaminos e intenciones, el programa inscrito en la génesis del artefacto había traicionado su propósito desmitificador. De repente, el dispositivo fotográfico parecía funcionar como herramienta mágica sin mucha dificultad. Más aún, precisamente por sus cualidades naturales, las mismas que le habían abierto las puertas de los laboratorios de investigación científica, la fotografía se había convertido en la más propicia herramienta del pensamiento mágico.

Para desentrañar esta paradoja hay que entender primero qué es lo mágico, un intento emprendido también en el contexto del proyecto moderno precisamente para sustentar el argumento de la evolución del pensamiento. De acuerdo con el esquema, el proceso, siempre en una progresión ascendente, tenía origen en el estadio mágico, asociado en consecuencia a un mundo y a un pensamiento primitivos. Es decir, lo mágico y lo positivo se proponían como los extremos de un proceso de evolución encadenado. No obstante,



tal vez el reconocimiento más importante, al rastrear la utilización de la magia como dispositivo, era la evidencia de una configuración regulada de acuerdo a una normativa altamente especializada y precisa.

Se trata de un conjunto de reglas que podemos definir como las leyes de la magia, y de un modo más esquemático, los mecanismos que de forma operativa se han usado para la instrumentalización mágica de la imagen. Estas son tres y tienen como premisa el

establecimiento de un puente de comunicación entre el referente que quiere ser afectado y la mediación que se usa como herramienta de transferencia³:

1. Magia contaminante: se fundamenta en la huella. De este modo, la vinculación entre el referente y la mediación mágica se produce por contaminación física. De algún modo y en algún momento, el referente y la mediación tuvieron un contacto físico directo.

2. Magia homeopática: se fundamenta en la

semejanza. De este modo la vinculación se produce por simple comparación.

3. La cosificación: se fundamenta en la accesibilidad y la manipulación. Se trata de la materialización de la mediación mágica. Un procedimiento que tiene como referencia la escala humana.

Hay que entender que la magia tiene como objetivo el establecimiento de un control efectivo sobre un fenómeno que en principio resulta incontrolable. Se trata entonces de un mecanismo de domesticación. Tal como dijera Freud, es “la omnipotencia de las ideas”⁴ convertida en herramienta. Es por eso que Freud también afirma que la primera tecnología del hombre fue la magia.

Para ilustrar el circuito completo con el ejemplo más radical de la utilización de la imagen como herramienta mágica de domesticación, vamos a referirnos a una práctica ya en desuso, pero que fue usada por un número considerable de pueblos en la antigüedad. Se trata de la llamada reducción de cabezas.

Para hacer aún más concreto el ejemplo, me voy a referir a un grupo humano en particular, los jíbaros. Conocidos como los cazadores de cabezas, habitaban la selva amazónica y utilizaban guerra y la reducción de cabezas como parte de su arreglo espiritual. El principio era elemental: la caza de la cabeza significaba la apropiación del otro y de su poder como guerrero. El procedimiento de reducción era mucho más complejo. Luego de cortar la cabeza del enemigo, se le extraía el cráneo y los órganos, se sometía a cocciones y a modelados con piedras calientes y arenas. Luego, de un modo muy sugestivo, le eran cosidos los párpados y los labios. Es decir, tanto la mirada como la palabra, las potencialidades que lo hacían humano, eran apresadas y sometidas por su dueño. No había posibilidad de escapatoria. Por otro lado, la cabeza era reducida hasta alcanzar el tamaño de un puño y luego era portada por el guerrero, colgada al cuello.

En este ejemplo extremo, la aplicación de los mecanismos de funcionamiento del dispositivo mágico, los que hemos llamado como las leyes de la magia, se

corresponden de una manera absolutamente clara:

1. La vinculación física se encuentra garantizada (la magia contaminante). La sustancia con la cual está hecha la mediación mágica es la misma del referente.

2. El parecido, la semejanza, es igualmente verificable. Se trata de un rostro que, no solo nos resulta verosímil, sino que podríamos llamar por su nombre.

3. La cosificación se consigue en el mismo procedimiento de reducción. Del tamaño de una cabeza normal, se obtiene un objeto que puede ser contenido en el puño de la mano.

En suma, nos encontramos con el procedimiento de apropiación y domesticación mágica más radical y definitivo que se conozca. Las dificultades de su adopción estarían relacionadas con problemas de índole moral y ético.

Es por eso que la fotografía se convierte en una alternativa más accesible que nos permite una apropiación menos problemática y sobre todo menos radical en sus consecuencias. Una fórmula que, de un modo paradigmático, también se ajusta a la normativa de configuración que hemos establecido para el dispositivo mágico:

1. A la magia contaminante, la fotografía responde con la propiedad quizás más característica del medio: el *index*, lo indicial. El relato mitológico del nacimiento de la pintura que conocemos de Plinio nos sirve de antecedente y referencia. La sombra, la silueta, que de forma todavía muy precaria le sirve a la hija del alfarero Butades como herramienta de apresamiento frente a la pérdida inminente de su ser más amado, llega a una solución completa con la invención de la fotografía. Tal como nos dice Philippe Dubois⁵, es en el inquietante margen temporal de la instantaneidad donde se produce, como si fuera un acto automático, la transformación físico-química de los haluros de plata en plata metálica. Una alteración modelada de acuerdo con la menor o mayor cantidad de luz reflejada en el sujeto fotográfico. De este modo, la huella apresada en ese cierto automatismo del clic se apresta a su aprehen-

sión. Tal como ocurría con la foto del manto de Turín, el medio adquiere una cierta cualidad de transparencia y pasa desapercibido. Este fenómeno, sin bien es el más característico de la técnica fotográfica, es a la vez el menos perceptible y, por lo tanto, el más intuitivo.

2. A la magia homeopática, la fotografía responde con el aspecto más publicitado de sus cualidades, la capacidad de reproducir las apariencias de la realidad de un modo sugestivo. De este modo, la que empezó siendo una sombra y que todavía se encontraba muy próxima al oficio quirográfico (con el retrato de silueta), haciendo uso de un entramado técnico más complejo, adquiere la verosimilitud suficiente como para convencer a cualquiera. Un dispositivo que por un nuevo proceso automático llegó a colonizar en los usuarios sus más altas expectativas de verosimilitud y objetividad. Una propiedad de la cámara fotográfica, que se presume a tal punto, que se convierte en la característica más reclamada. Más aún, la rotura de este principio suele explicarse como errores en la toma o problemas de calidad técnica.

3. La cosificación se relaciona con los usos más convencionales y populares de la imagen fotográfica, un verdadero proceso de transformación dado para la construcción de un objeto de posesión. Desde la aparición de los primeros retratos en las pequeñas placas metálicas del daguerrotipo, la moda de las tarjetas de visita⁷ y llegando ahora a las prácticas comerciales más estandarizadas donde se promociona el formato postal (10x15cms o 13x18cms), el efecto pantográfico de trasladar las coordenadas de la realidad a una escala tan manipulable (que incluso podemos portarla en la cartera), nos permite una clara vía de apropiación en el orden del pensamiento mágico.⁸

De este modo, es posible afirmar que las cualidades técnicas del dispositivo fotográfico se acompañan de un modo paradigmático con las leyes de construcción del dispositivo mágico. Así, por el conjunto de las cualidades que le son más propias, la fotografía, que había nacido como un artificio de feria, que luego había colonizado los laboratorios y los ámbitos más

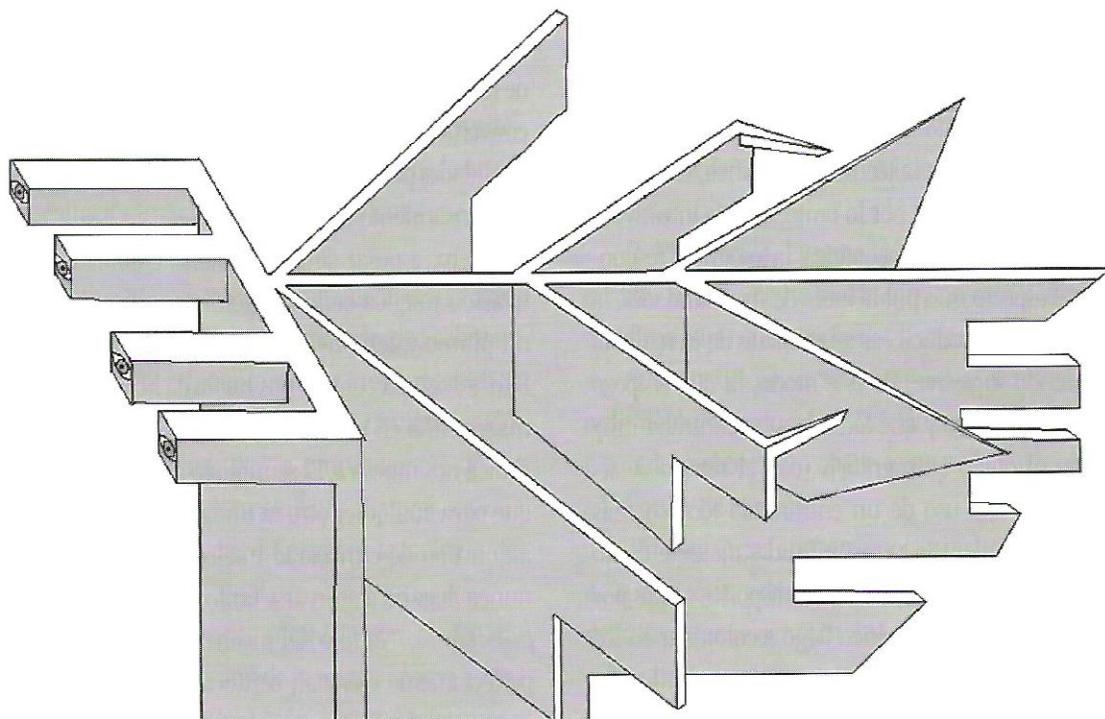
radicales del control social, siempre bajo el supuesto de la mítica objetividad y del panoptismo, llegaba para convertirse en el medio de representación con mayores cualidades para instrumentalizarse como herramienta del pensamiento mágico.

Pero, a pesar de tan propicias cualidades, la activación mágica de la imagen fotográfica depende de un último y definitivo componente. Se trata de lo que Barthes señala cuando nos habla de la fotografía de su madre-niña en el invernadero, pero que en definitiva nunca nos muestra. El semiólogo argumenta diciendo que para cualquier otro la imagen solo podría causar algún tipo de curiosidad intelectual o cultural, pero nunca llegaría a acercarse tanto como para tocar, para *punczar*. . . “la foto del invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, la ciencia imposible del ser único”.⁹ De este modo, el circuito de funcionamiento de utilización mágica de la imagen fotográfica se presenta en toda su complejidad. No solo se requiere una mediación que sea tan propicia, sino que el vínculo definitivo se tiene que reducir al circuito cerrado de la emoción, aquello que no puede ser contenido y que tan solo se evidencia con los monosílabos que rompen el aliento.

Por eso, para terminar este texto en el mismo talante, tal vez la mejor sea a través del relato de cuando José Arcadio Buendía, perdido en sus lúcidos delirios, sofocado en el calor soporífero del mítico Macondo, decide también usar el daguerrotipo para “obtener la prueba científica de la existencia de Dios”:

“...Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia.”¹⁰

“El daguerrotipo de Dios” era acaso el mismo proyecto que emprendiera el abogado Pía; en síntesis, el programa definitivo de la modernidad: No obstante, tal como ocurriera con el manto de Turín, por más esfuerzo que se destine a invalidar la autenticidad de



Ilustraciones, David Arias Mesa, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

esta tela, el creyente tiene la certeza de recibir de la impronta una mirada que retorna, de que con un solo golpe de vista se curarán sus males y le ayudará a vivir una vida que, por más que se quiera, no se deja someter a ninguna lógica. Una vida que sólo admite los frágiles y muy puntuales controles de la magia convertida en herramienta y sentida como emoción.

Notas

- 1 *Punczar*, de acuerdo con la dupla barthesiana, *Punctum-Studium*.
- 2 La teoría de Benjamin sobre el aura: "...manifestación irrepetible de una lejanía (por cerca que pueda estar)". Benjamin, W. *El arte en la época de la reproductividad técnica*, Madrid, Taurus, 1972, p.24.
- 3 El antropólogo James Frazer fue el primero en establecer dicho conjunto de normas. En: Frazer, James, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- 4 Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967, p.115.
- 5 En *El acto fotográfico*, texto aparecido en 1983. Para su teoría indicial, Dobois empieza por señalar que el concepto de *index* lo ha extraído de las teorías de Charles Sanders Peirce, referido en el libro *Escritos sobre el signo*, publicado en 1978. (Dubois, 1994, p.21).
- 6 Cuando se señala una foto nunca se dice, por ejemplo, que representa la apariencia de alguien el día de su cumpleaños; simplemente se dice que se trata de esa persona el día de su cumpleaños.
- 7 Patentado por Eugene Disderi y presentado de la manera más grandilocuente en *El arte de la fotografía*, de 1862.
- 8 Barthes afirma que el *noema* de la fotografía se encuentra en el retrato de los seres queridos, imágenes que luego ordenamos como historias y atesoramos como objetos en el álbum de familia. Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992, p.136.
9. Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992, p.126.
- 10 García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, RBA, 1991. p. 43.