

IPSO-FACTO Y CATÁSTROFE GLOBAL: LA INSOSTENIBLE ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN ANTES Y A PARTIR DE LA CAÍDA DE LAS TWIN TOWERS

IPSO-FACTO AND GLOBAL CATASTROPHE: THE UNBEARABLE AESTHETICS OF THE DISAPPEARANCE BEFORE AND AFTER THE FALL OF THE TWIN TOWERS

Rocco MANGIERI

LABORATORIO DE SEMIÓTICA Y SOCIO-ANTROPOLOGÍA DE LAS ARTES,
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, MÉRIDA, VENEZUELA
roccomangieri642@hotmail.com

SINOPSIS: Los conceptos, formas y relatos de la guerra han estado siempre tramados con los de la reflexión estética. A veces vinculados a imágenes y experiencias de lo bello, de lo sublime, lo terrorífico, lo difuso o incomprensible, lo traumático. Esto vale tanto para Occidente como para Oriente o Latinoamérica. La paz no ha sido más que el intermedio, la pausa en una serie o trama de acontecimientos de diversa intensidad histórica. Somos polémicos, contractuales, insertados en nuestras propias estructuras dramáticas y narrativas. El imaginario del combate ritual, de la poética del arrojo, del vértigo y la pérdida de coordenadas corporales alterna continuamente con el miedo, la indecisión y el terror. De la gesta heroica de Homero o del Santo Grial hasta la tele-presencia digital y on-line de los ataques con alta tecnología bélica, hay continuidades en la configuración del imaginario. Una de ellas es la idea de la desaparición y la catástrofe global que al ser televisada y “visibilizada” deslocaliza el espacio particular vivido a favor de un tiempo global y abstracto. De una *estética de la reproducibilidad* (W. Benjamin) se pasa a una *estética del accidente y la catástrofe universal* (P. Virilio). Parece imposible hoy separar la reflexión *estética* de la *geopolítica*.

PALABRAS CLAVE: desaparición, catástrofe, estética, geopolítica, visibilidad, semiosis.

The concepts, forms and stories of the war have always been linked to *aesthetic thought*. Sometimes linked to images and experiences of the beautiful, the sublime or the terrifying, the diffuse or incomprehensible, the traumatic human experience, in the West, East or Latin America imaginary. Peace has been only an interlude, a *pause* in a series or pattern of historical war-events of varying intensity. We, the humans, are controversial and embedded in our own narrative and controversial's structures. The *Imaginarium* of ritual combat, the poetry of courage, the fear of losing our body's coordinates. We can find a continuous alternation between indecision, fear and courage. From Homer's heroic tales and the Holy

Graal, to *digital tele-presence* and *on-line* high-tech war-attacks over Bagdad or Libia, we could see continuities in the imaginaries construction. The idea of *disappearance* and the *global catastrophe* is constantly repeated throughout the media, performance-arts, and the objective is to replace the *particular and concrete time* for an *abstract and universal* time. Now we not are in a phase of a *aesthetic of reproducibility* (W. Benjamin), but in an *aesthetic of universal catastrophe* (P. Virilio). Today it seems impossible to separate *aesthetic* and *geopolitics*.

KEY-WORDS: disappearance, catastrophe, aesthetics, semiotics, image, media, time, space

Cuando me asalta el miedo, invento una imagen...

W. Goethe

Sin ninguna distancia crítica el espectador es sometido ya no a la reproducción de las imágenes estereotipadas de las que hablaba Walter Benjamín, sino a la alucinación colectiva de una imagen única, teatro óptico de panorama giratorio terrorista...

P. Virilio

Antes de la *Estética de la desaparición* de Paul Virilio (Virilio 1988, 1989) los pensadores, filósofos e intelectuales europeos habían rozado el tema del *acontecimiento desastroso* y desde varios ángulos de visión. Creo que en este sentido y con más claridad conceptual y operativa a partir del discurso de Walter Benjamín y más atrás, aunque de una manera más velada en los escritos de Nietzsche. Pero consideraré que es Virilio quien le otorga un perfil más definido a este tema, desarrollando alrededor de él toda una serie de reflexiones y propuestas de lectura que han sido mucho más focales y que han logrado encuadrar este fenómeno en una mayor densidad significativa.

Debe haberse hecho ya o estar en curso, una suerte de *historia social del desastre*, una socio-historia no anecdótica de lo que ha sido *imaginado, narrado, pensado* o pre-visualizado como acontecimiento catastrófico y terrible, global, planetario. Pienso que dentro de este bloque de textos resalta el libro, escrito por varios intelectuales europeos y entre ellos Umberto Eco, titulado precisamente “El Fin de los tiempos” (Eco et aliter, 2000)

Evidentemente la construcción social del discurso sobre lo apocalíptico es muy vasta, tan vasta como el surgimiento de la cultura en cuanto conjunto de textos escritos, orales, visuales y de cualquier otro tipo. En el interior de este inmenso conjunto textual podríamos ubicar por un momento al tema del acontecimiento desastroso.

¿Imprevisto?, pues no, diría que casi nunca. Por la sencilla razón de que el pensamiento humano tiene que vérselas en buena parte con los *relatos de destino*, casi todos de orden *teleológico* con muy raras excepciones. Es decir, relatos de auto-reconocimiento que se construyen y trazan como secuencias o estados más o menos consecutivos en el tiempo y que debe alcanzar de algún modo un final, un *estado terminal*, una *última estación*, algo así como un “fin de los tiempos” que coincide casi siempre con una última escena apocalíptica al estilo del *deus-ex-machina* o más luminosa y paradisíaca, la aparición de un mundo nuevo, deseado y soñado.

En el 2001, algunos meses antes del acontecimiento del 11 S, el grupo de rock-hip hop alternativo *The Coup* diseñó la portada de su CD titulado “Party Music”, utilizando una imagen de las torres gemelas vistas en un contrapicado y víctima de una explosión gigantesca que se producía precisamente en los pisos más altos. Esta imagen fue difundida por los medios cuatro meses antes del ataque a las *Twin Towers*. (Fig. 1)



Fig.1. Portada del CD-album del grupo *The Coup*, “Party Music”, Junio-2001

No sabemos si estos artistas fueron sometidos a investigaciones por el FBI o la CIA, pero es posible, o al menos esto formaría parte de la anécdota informativa de una emisión de CNN. Tonia Raquejo, historiadora española del arte, en un interesante ensayo sobre las relaciones entre realidad y ficción en la representación de la violencia y la guerra, cita este hecho además de introducir otras perspectivas valiosas sobre esa *bisagra difusa* que separa y une a la vez el *imaginario social* y los *entornos de guerra* y de violencia global en la cultura norteamericana (Raquejo, 2005 pp. 255-260). En este texto se insertan algunos comentarios de los testigos a distancia, testigos de la *mediatización* de ese acontecimiento, una mediatización que siempre incluye, como veremos, incrustados en el mismo dispositivo de lectura, los *imaginarios del desastre global* y post-tecnológico:

“El 11 de Septiembre estaba en mi casa viendo el noticiero televisivo y pensé con espanto que la realidad imitaba esas grandes super-producciones de Hollywood”.

Esta vez, bajo la forma de una *escena global universal del desastre*, todos vimos como la realidad mediática era percibida, desde ese fondo de los *relatos de destino*, como algo que imitaba y superaba incluso la ficción fílmica o los relatos literarios. Las secuencias cámara en mano rozaban lo no creíble pues nos preguntábamos muchos de nosotros ¿cómo era posible que se haya construido y mediatizado una imagen de todo esto antes de que el mismo desastre ocurriera, antes de que los aviones chocaran físicamente contra las torres?

La pregunta tiene aquí un pleno valor en el seno de la *construcción y representación mediática del acontecimiento* y no, como de hecho sería perfectamente aceptable, dentro de un discurso social de *verificación y de desmontaje* de los efectos de *hacer-deber-creer* que de hecho están presentes siempre en los *espacios de mediación* entre las fases de *producción* del acontecimiento y la *recepción*, atravesando los dispositivos de *circulación y distribución* de la imagen.

Es decir, y aquí lo recalamos, el acceso directo y limpio a la verdad, a lo real en sentido positivo del término es una ilusión descarada, la “verdad” es siempre producto de un *proceso discursivo*, y todo discurso social implica pactos comunicacionales, negociaciones implícitas o explícitas, competencias de recepción, ajustes, dudas y confirmaciones, contradicciones sobre el

estatuto de los referentes y sus condiciones sociales de legitimación como signos y discursos de lo que es o debe ser visto como *verdadero*.

Por eso la frase, "...pero, ¿las torres gemelas se desplomaron realmente?" tiene todo el sentido de esta *paradoja*, esta tensión de lo *verosímil* que experimentamos en ese momento clave de la recepción "en directo", momento de *duda fenoménica* y de la resistencia del sujeto del creer, como la que expresaba ese testigo televisual antes mencionado, que puede durar algunos segundos o meses.

Lo importante es reconocer su presencia, su activarse en este tipo de *encuentro-desencuentro* con lo *real catastrófico*, con estos *acontecimientos cuasi-universales* que, al igual que el diluvio de Noé, la caída de la Torre de Babel, la muerte de la princesa Diana, o el famoso hundimiento del Titanic, desembocan en esa incredulidad, en ese *no querer darle crédito al sentido* y expresan esa milenaria actitud del sujeto que frente a este tipo de *événements* exclama: "¡¡¡...no, no puede ser, es imposible!!!".

El efecto es el mismo si las palabras no pueden articularse ante un evento de esta naturaleza y la mudez o el silencio petrificado se imponen: en estos casos es la *congelación del cuerpo frente al espectáculo sublime de la catástrofe*. Una suerte de desvanecimiento y alejamiento petrificante del mundo de la cotidianidad. Hay un *instante* (casi siempre una temporalidad *puntual* a veces *efímera* pero muy *intensa*) que coloca al sujeto en un *borde*, en una fisura-quiebre entre dos tiempos que se funden bruscamente y que si bien en una primera fase de la percepción tienden a confundirse se genera luego el *terror del abismo*, la situación de una ruptura irremediable con la cotidianidad pero sobre todo con el relato o proyecto teleológico del sujeto mismo.

Ahora bien, independientemente del hecho aún probable jurídicamente de que se tratase de un atentado programado por Al Qaeda y Bin Laden, una suerte de *conjura global islámica radical* o, lo que es mucho más tenebroso, de una conjura interna de la cúpula militar y de entes transnacionales norteamericanos, lo que interesa aquí es el *efecto-verdad* y la manera como se construye mediáticamente el acontecimiento (Verón 1987, pp.124-133).



Fig. 2 Reportero ocasional y anónimo, New York, 11 sept. 2011.

La construcción icónica y sus procesos de mediatización han sido globales en cuanto captados y enviados inmediatamente a través de las conexiones entre camarógrafos ocasionales, reporteros efímeros o testigos oculares y las grandes cadenas de televisión por cable, lo que denominamos como *network televisión systems* (Fig. 2).

Pero queremos rodear teóricamente este sentido mediático de lo global *on-line* y de la emisión-recepción en *tiempo real*. Dos *operaciones de sentido* que atraviesan todo el proceso de producción, de circulación y de recepción del mensaje. Lo atraviesan de un extremo a otro pero al mismo tiempo ocultan, en buena parte, la *opacidad* del signo de la catástrofe volviéndolo “transparente” y limpio, “tal como es”, “tal como ocurrió en ese instante”, etc.

En este punto conviene retomar la noción de *instantaneidad* de la imagen de la catástrofe. Algo que ocurre justo frente a nosotros pero que nos

toma desprevenidos. Pero esta situación de aparente y casi total indefensión y *fulgor del evento* es un efecto mediático. Un efecto mediático que, sin embargo, ya no está aislado de nuestra cotidianidad como pudo serlo en el período histórico del también catastrófico hundimiento del maravilloso y “eterno” Titanic (Fig. 3).



Fig. 3 Hundimiento del Titanic. Ilustración de la época y de la revista LIFE, 1912.

Lo global es un *efecto de sentido* de los medios de información actual y sólo tiene significación como objeto teórico dentro de una mirada que logre

precisamente de-construir la aparente transparencia de este término que pasa continuamente del valor de un *adjetivo* a un *verbo de acción* que se incrusta en muchos de nuestros enunciados y juicios de valor perceptivo sobre el mundo que vivimos a diario. La catástrofe del Titanic podría tomarse como un signo y una imagen que inaugura en buena parte lo que Paul Virilio entiende como *estética de la desaparición*, particularmente en el siglo XX y lo que va del siglo XXI. En sus reflexiones sobre este aspecto ofrecía como ejemplo los *dispositivos arquitectónicos* de la Segunda Guerra Mundial: los *Bunkers* de las playas de Normandía antes ocupados por los nazis (Fig. 4).



Fig. 4, Bunkers, Playa de Normandía, del libro *The Frightening Beauty of Bunkers*, de P. Virilio, Princeceton Press, 2009.

La *velocidad del dispositivo de captura*, de la fotografía en este caso corre más adelante que el tiempo humano de la percepción visual y congela el efecto de temporalidad. Este congelamiento “más adelante del tiempo humano” hace de estas imágenes, a mi modo de ver, una fusión paradójica del acontecimiento y de lo atemporal, del fulgor de un evento (una explosión, el asalto de una tropa, los fuegos de defensa de una ametralladora) y la atemporalidad, la suspensión del tiempo proyectado sobre este dispositivo. Desde esta mirada son *arqueológicas*, pero no tanto como huellas o trazas de un pasado, sino como registro de un instante en el cual dejaron de funcionar, como “ballenas” a la orilla de la playa que aún respiran. La imagen de estos artefactos suscita la experiencia estética del tiempo pero, como veremos, en sentido inverso al efecto de desaparición de las *Twin Towers*. El *bunker* es un signo de una temporalidad no instantánea y mucho menos abstracta y universal que el ataque nocturno *on line* al centro de Bagdad o una secuencia de seguimiento en “tiempo real” de una patrulla que reconoce un terreno del enemigo. Aquí, articulada con este sentido, queremos recordar la memorable secuencia del temerario asalto al bunker de ametralladoras en el film “La delgada línea roja” de Terence Maalick o el desesperante y agónico desembarco de los marines en el film “Salvar al soldado Ryan” de S. Spielberg (Mangieri 2000, 2010).

Luego del 11S, en plena Post-modernidad, la relación entre el *teatro de la guerra*, la *imagen mediatizada* y el *efecto de globalización del sentido* es ya constitutiva de una suerte de estética de la desaparición cuya lógica de sentido de *orden negativo* es semejante al trazado de la relación *sujeto-objeto* en Hegel, donde todo parece dirigirse históricamente a la realización de un espíritu objetivable y universal que, en este caso, es al mismo tiempo la muerte del lugar, del *topos* y el ascenso del tiempo universal. Este “metro” o unidad de medida del tiempo universal se apoya sobre el signo del vacío donde cayeron las Torres Gemelas, en un meridiano planetario que atraviesa nada más y nada menos que la propia isla de Manhattan, convirtiéndola en un *topos* global abstracto, virtual y universal (Fig. 5).

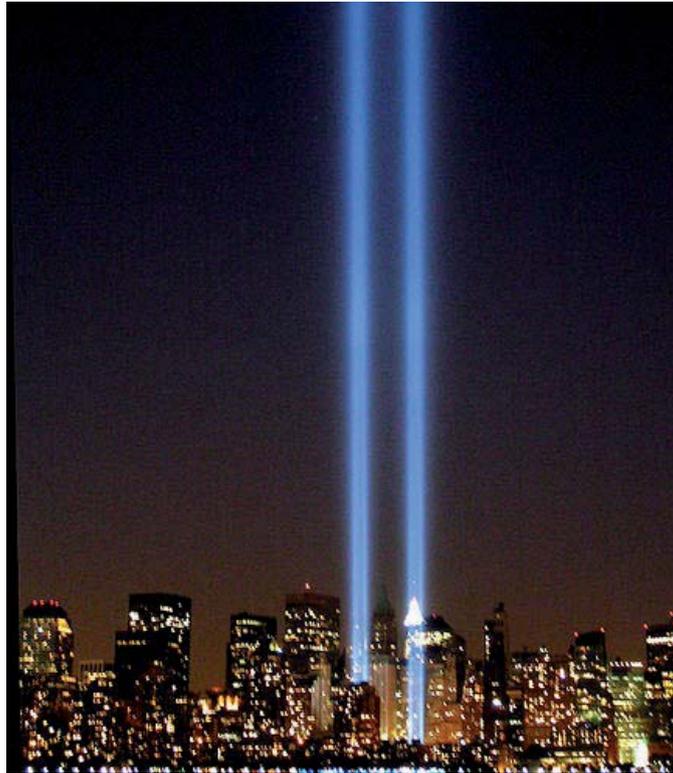


Fig. 5. Twin Towers memorial, Manhattan, New York, 2011.

Las guerras mundiales han sido reproducidas y expuestas mediáticamente como grandes catástrofes globales cinematográficas, cinéticas y visuales, escultóricas, pero al mismo tiempo, como experiencias estéticas de carácter *agónico*, también *vertiginoso* o *mecánico-óptico*, incluso *pictórico* y *escenográfico*. Me refiero al teatro de la guerra moderna: que ya comienza a construir y ensamblar los signos y relatos de su mediatización en el siglo XVIII, sin dejar de lado muchos antecedentes no propiamente modernos. La *máchine de guerre*, la *macchina di guerra*, es un discurso complejo (multimodal, polémico y contractual) cuya *semiosis* está atravesada fundamentalmente por varias categorías: el anonimato, el no-lugar, la velocidad, las secuencias algorítmicas, la distancia corporal, la invisibilidad (Mangieri 2005).

Pero desde el período de la “Guerra Fría” hasta hoy, el mundo experimenta otro tipo de guerra, lo que se ha denominado como guerra de cuarta y quinta generación o guerra mediática. Ya los dispositivos estéticos de la guerra moderna hacen emerger el iceberg de estas nociones. A las categorías anteriores, algunas de ellas intensificadas a partir del 11 de septiembre del 2001, se agrega el efecto de *instantaneidad* (el *ipso-facto*), la *des-materialización* de lo físico y lo que Virilio señala como la *desaparición de tiempo histórico* a favor de un tiempo único y *cuasi-universal* que nos remitiría de nuevo pero por otro camino (menos prometedor, por ejemplo, que en la cultura maya o azteca) hacia un “tiempo astronómico”. En cierto sentido, y siendo coherente con la noción del tiempo fenomenológico en Maurice Merleau Ponty, se produce una anulación progresiva, una cancelación del *tiempo vivido con y a través de mi cuerpo*, a través de la percepción como lugar de la inter-subjetividad (Merleau Ponty 1985, pp. 98-105). En realidad, es una guerra contra el cuerpo y la corporalidad.

Todo el escenario mediático de la guerra informativa, desplegado sobre todo a partir del *imaginario de destino* del 11S, puede interpretarse como un avance y una victoria progresiva sobre el tiempo histórico y el tiempo vivido a favor del relato de la velocidad extrema y la instantaneidad. El acontecimiento de la catástrofe postmoderna se alimenta de estos dos grandes significados pero además incluye, a través precisamente de la capacidad tecnológica de la mediatización *on-line* y en *tiempo-real*, la globalización de la transmisión a nivel planetario.

Desde esta mirada, la globalización es fundamentalmente un efecto del dispositivo de guerra montado sobre motores de *velocidad, instantaneidad, ocupación-invasión y extensión en red*. Esta red es *virtual* en el pleno sentido de la palabra. No sólo *precede* al acto físico sino que lo funda y le otorga sentido *después* de haberse realizado.

Esto se debe a que el *topos*, los lugares, pasan a segundo plano semántico y lo que se constituye como eje dominante de sentido (una isotopía fuerte) es el tiempo, pero se trata de un *tiempo global-universal*, abstracto hasta la médula. Quizás puede ser representado por el tiempo universal de los computadores de alto rendimiento. Este es un signo tremendamente importante para dejarlo pasar así como así. Es uno de los signos y efectos de sentido que podemos captar en las imágenes y secuencias del ataque a las Torres Gemelas así como en los cuasi-invisibles ataques a Bagdad durante la Guerra del Golfo en Irak.

Parece hasta simple y sin problema alguno. Pero no es así. El suceso físico no ocurrió sino solamente para aquellos que vivieron la experiencia, pero incluso muchos de ellos no lo creyeron posible o lo asociaron con imágenes vistas en la ficción durante los momentos del ataque. Antes de las redes mediáticas *online*, estos grandes acontecimientos catastróficos eran reconstruidos a través de relatos verbales e icónicos, fotografías o ilustraciones como en el hundimiento de Titanic o la enorme y mítica erupción del volcán Krakatoa (Fig. 6).

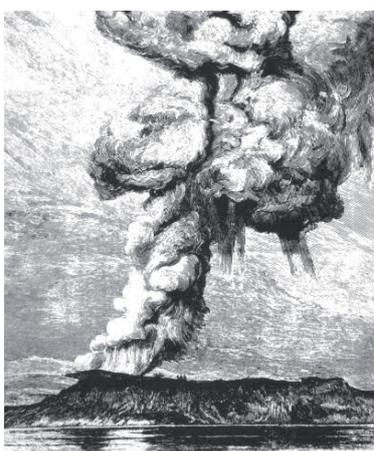


Fig.6 Ilustración y grabado de la erupción del *Krakatoa*, 1883.

La “ilustración” visual de la catástrofe está rodeada de una estética cercana a la categoría de lo *sublime* en Kant y a la visión romántica y post-romántica del mundo natural alterado, *in moto*. Son *catástrofes pictóricas* donde la interpretación está casi siempre mediada por la presencia mas o menos imprevista de algo que sobrepasa nuestra escala humana, nos sobrecoge pero al mismo tiempo nos seduce y es capaz de atraparnos o capturarnos por un momento en la escenografía monumental de su despliegue espacial. Esta actitud corporal y fisiognómica del *sujeto capturado-atemorizado* se ha vuelto común en los films y posters en los cuales los personaje miran en *fuera de campo* envueltos en la vorágine de la catástrofe (Fig. 7).



Fig.7. Poster del film “Krakatoa, al este de Java”, 1966.

Volvemos sobre la imagen de la *caída*. Antes de la caída, el *impacto* y la penetración de un cuerpo majestuosamente simbólico como las *Twin Towers* que, una vez golpeado-atravesado, se incendia en llamas, bajo la forma de una explosión cuya forma globular y esférica se expande como en cámara lenta, el color del fuego y el gran penacho de humo negro se asemejan a un *volcano* en violenta erupción. Un *krakatoa urbano* y post-industrial. La caída ha sido el prelude mediático y *on-line* de una desaparición que, a pesar de un asombro ya preanunciado en el imaginario post-tecnológico, se puede leer como la metáfora audiovisual del proceso de *auto-reconocimiento* de una cultura donde ya la frontera entre realidad y ficción está completamente borrada. Sobre esta frontera de *con-fusión* imaginaria y simbólica se juegan los discursos del poder, del control de la información, de la visibilidad parcial de los signos y de la exterioridad misma del evento espectacular que es precisamente construido en un “tiempo-real” mediático a través del poder de lo *instantáneo*, de lo super-veloz, del *ipso-facto* y que logra, en una suerte de *acto de magia y prestidigitación virtual*, colocar generalmente al destinatario en la posición y rol de aquél que estando allí, en el “centro del acontecimiento”, está sin embargo *fuera, más fuera que nunca*, en una condición de exterioridad espectacular casi radical: tu-nosotros *no podemos no ver* lo que acontece en vivo pero no tendremos acceso sino solamente al efecto exterior de sentido de la imagen mediática. La imagen de la catástrofe global debe tender a anular el tiempo particular y producir sentido en base a un tiempo global, abstracto, el tiempo del *on-line* del *network* universal (Fig. 8).





Fig.8 Fotografía anónimo. 11 de Septiembre. Impacto y caída.

Lo mismo podríamos decir de las imágenes y “secuencias” que los grandes teleinformativos, al estilo de CNN o la NBC, muestran sobre las recientes guerras post-tecnológicas. Es una estética televisual articulada sobre la exterioridad intensificada del acto de ver y que construye un *observador obstruido*, casi ciego pero a la vez atrapado-capturado por el *fulgor de la erupción*, del destello, de la explosión, de *algo que sobreviene* y que *parece* imprevisto pero que ya forma parte, y esto es muy relevante, del *imaginario social*. Es un interpretante de una *semiosis*, de un recorrido enciclopédico, que juega sobre la aparente invisibilidad de una fábula cuya trama ha sido prevista.

Aquí se nos ofrece la posibilidad de insertar otro signo, otro elemento que tiene que ver con lo que denominamos la anulación del lugar fenomenológico y de las relaciones inter-subjetivas. De hecho, siempre estamos en duda, en relación a este aspecto y el uso de los medios de información y comunicación actuales (el caso de las famosas “redes sociales”) pero aquí, en este tipo de dispositivo global, mucho más.

Al disolver y pulverizar el tiempo de una posible experiencia particular (las metáforas de las explosiones, caídas y desintegraciones, espacios y cuerpos arquitectónicos derruidos, abandonados) el valor semántico del espacio como lugar de producción de sentido se reduce violentamente.

Pero, al mismo tiempo, y es lo que pensamos, se instala un *topos global y universal*, imperial, en el mismo sentido que tenía este signo en el imaginario occidental posterior a Roma imperial: las dos torres se convirtieron, en ese *acto de magia explosiva*, en el *centro virtual* del planeta, en el *axis mundi* que solamente una catástrofe universal podía lograr. Su desaparición en “tiempo-real” ha sido quizás el mayor espectáculo del mundo, visto (en esa visión obstruida y parcial) por millones de personas. No tantas, evidentemente, como las que pudieron “ver” lo que ocurría en los ataques a Bagdad o en la reciente contienda de Libia. El impacto, la explosión, el incendio, la caída y desaparición de las *Twin Towers* ha sido el relato on-line más espectacular de la historia. Ha sido tan asombroso y dentro del verosímil que no parece verdadero aún.

Pero como hemos intentado señalar antes, vinculado a este dispositivo de la estética de la desaparición, se produce una división cuasi-universal del tiempo en ese *marcaje de un axis mundi* que se derrumba rápidamente ante los ojos “incrédulos” de los tele(in)videntes: un antes y un después del 11 de Septiembre. Y se tratará a través de todos los recursos mediáticos y en la debida oportunidad, de re-fundar una *memoria planetaria* sobre esta catástrofe global. Precisamente una catástrofe, un gran acontecimiento global de la cual todos hemos sido responsables o cuando menos víctimas. Lo curioso es que, el proyecto imperial de convertir el *topos territorial* en *topos universal y abstracto* se ha cumplido limpiamente. La prueba de esto es sin duda, la conversión semiótica de edificios (de negocios, de diseño de estrategias de marketing y manejo de capitales entre otras actividades urbanísticas) en la virtualidad radical, en el lugar “vacío” de una memoria ya no solamente urbana o newyorkina sino de una catástrofe universal. La mediatización del evento a través de la instantaneidad, la velocidad del *ipso-facto* y el manejo digital de la mirada y del tiempo fenomenológico ha creado, hasta ahora al menos, un “nuevo” *topos universal* donde el tiempo se divide (Fig. 9).

No es nada aventurado decir que, en ese *juego geopolítico* y socio-semiótico del poder y sus relatos polémicos, contractuales y de auto-reconocimiento, EE.UU como fábula e imaginario ha generado un nuevo meridiano de Greenwich, una línea virtual planetaria cuyo centro vacío se dispone y se propone como el signo de la desaparición por excelencia. Sin decirlo abiertamente los EE.UU han creado su propia Hiroshima y Nagasaki y se han auto-purificado de las culpas que pudieran caer sobre ellos. Por esto creo que hay que colocar estas dos imágenes juntas en un montaje en

paralelo, como en los films de guerra, saltando en cámara lenta de una a la otra.



Fig.9 Los restos de las *Twin Towers* e Hiroshima después de la explosión.

Si esta ha sido la desaparición de las desapariciones, la escena de guerra más grandiosa y mediática jamás construida, ¿qué relevancia puede tener entonces un “simple desaparecido forzoso” en cualquier país del mundo o de América Latina? ¿Qué puede haber de más trágico y sublime

que el ataque y caída de estos símbolos, el sacrificio de miles de ciudadanos inocentes de los cuáles sólo vimos entre el horror, el espanto y el vértigo, pequeñas manchas descoloridas que caían desde las fisuras lanzándose al vacío? ¿Espectáculo mediático y construcción discursiva?: Sin duda. Siempre hay uno o varios puntos de vista aunque la velocidad y la instantaneidad crean un “efecto de realidad” que trata de envolver el acontecimiento en una situación completamente transparente y objetiva. Nada de esto es posible cuando se producen y se difunden estas “catástrofes universales”, estos relatos de destino a través de las actuales redes mediáticas.

Quería ir hacia el final de este ensayo a partir de algunas metáforas de Paul Virilio. A fin de cuentas el papel de la *metáfora* es clave en el lenguaje humano para poder captar algunos elementos esenciales por más simples que parezcan y esto ocurre tanto en los denominados metalenguajes científicos como en las formas de lenguaje cotidiano. La *desaparición* es una imagen-metáfora que está en lugar de otra cosa y logra explicarla y ampliar su significación pero al mismo tiempo nos señala o cuando menos nos advierte de que, en la profundidad del discurso el arte de la guerra actual, hay algo que excede a la guerra misma y que probablemente forma parte del discurso más amplio de la cultura. Nadie puede poner fuertemente en duda de que hay un discurso llamado “arte de la guerra”: ¿Quién todavía no ha leído a Sun Tzu? Todos los capítulos de su libro parecen factores estéticos de un artefacto cultural: *aproximaciones, direcciones, estrategias, disposiciones, energías, puntos débiles y fuertes, maniobras, variables.*

Desde Sun Tzu hasta hoy no podemos hacer exclusiones a una estética de la guerra. Lo único que podemos hacer es introducir y marcar territorios diversos en cuanto a las tácticas y estrategias de la puesta en escena, del montaje, del discurso sobre el uso del tiempo, del espacio, de los materiales e instrumentos, de los seres humanos implicados. Qué enorme y hasta dramática y tosca diferencia entre la coreografía de un conjunto de *samurais* enfrentados en combate y la casi-invisible, distante y anónima escena digital de un *black hawk* que sin ser visto vomita una tonelada de proyectiles sobre ciudadanos indefensos en una plaza de Bagdad.

Estas nuevas *telepresencias digitales* a extrema velocidad *deslocalizan el cuerpo* y benefician el *ahora* de la acción de aniquilamiento, negando el *aquí* del lugar, del topos (Pérez Pirela, 2001, p.104). En las grandes redes de tele-informativos ocurre algo semejante pues siempre y a toda hora hay *un ahora de la noticia*, una cinta, un *loop* que discurre continuamente las 24

horas reiterando las catástrofes espectaculares, pero también es un artefacto productor de sentido global-universal donde el *aquí-yo-tu* de la enunciación se sostiene a través del artificio del *set* central del estudio. Foucault, de estar vivo, los reconocería como nuevas formas panópticas donde lo que tiene más valor estratégico es el poder de los puntos o zonas de visualización para, desde allí, *dar a ver lo menos posible*, dosificar lo visible e *invisibilizar* todo aquello que ponga en peligro este *dispositivo de control*. En este sentido podemos poner, una al lado de la otra, una imagen de CNN con un encuadre visual desde la cabina de una *black hawk* (Fig. 10).



Fig.10. Emisiones de CNN y registro-video-on line desde un *Black Kawks* en Bagdad.

Lo que se genera, en esta *semiosis panóptica y mediática global*, es un efecto de pérdida social del libre movimiento. No sólo como ciudadano sino también como territorio, como país geográfico que tiene el derecho de construir una dimensión espacio-temporal. La pregunta fundamental,

ontológica y filosófica, que se puede formular es ¿Qué hacer para escapar a un control de la visibilidad prácticamente inexorable? ¿Cómo y a través de qué tácticas, de cuáles signos, evadir y darle una vuelta a esta estética de la desaparición del lugar, del cuerpo humano viviente, a esta re-fundación de un tiempo único y abstracto?

Demasiada visión bajo control. Aquí el sentido profundo de la mirada se obstruye. La mirada tiene mucho que ver con el tiempo vivido y la memoria del paisaje humano, natural o salvaje. Resistencia. Hay que resistir. Parece la mejor alternativa. Cerrar los ojos (ese ver en la exterioridad) para recobrar el poder de la mirada y devolver, desde adentro, mi cuerpo al mundo, al lugar donde vivo o donde sueño estar, discurro, dudo, amo. Quizás todo esto termina, si nos ceñimos a una estética-fenomenológica de la guerra, con las grandes expediciones de conquista colonial y post-colonial. ¿Recordamos el clima emocional y corporal de esos personajes fabulosos del “Último samurai” de Akira Kurosawa?

Quiero terminar, citando y parafraseando a Virilio (Virilio, 2008):

Relatando la explosión en pleno vuelo del transbordador *Columbia*, un periodista constataba: ...es como si la *repetición del acontecimiento* remediara *lo inexplicable*, la imagen en *loop* se convierte en la *firma de los desastres contemporáneos* (...) así, junto a la ronda incesante de satélites se agrega la puesta en secuencia de las *imágenes aterradoras*... (Virilio, op.cit, p.55), s.n (Fig.11).

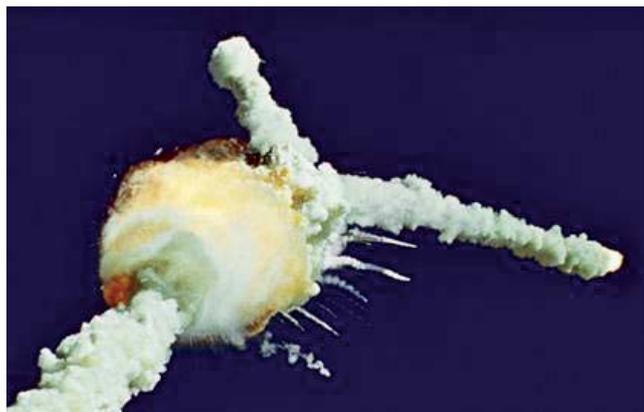


Fig.11 Explosión del Columbia, 28 de Enero de 1986.

Es un *juego de ocultamientos, exhibiciones y visibilizaciones parciales*. Los “grandes acontecimientos” son construidos como *discursos* y su circulación mediática debe acoplarse y atravesar la consistencia de varias capas de imaginarios sociales, modos de ver y de interpretar. En estos escenarios post-tecnológicos el personaje y figura central es la *catástrofe mundial*, apocalíptica (recordemos aquí, la *mediatización del desastre* de Fukushima) que pretende colocarnos lo más cerca de todas las formas posibles de la desaparición pero sin dejarnos poder acceder a los procesos y las condiciones de producción de las imágenes. Es una suerte de *estética por asalto* que toma en préstamo signos y códigos que, por ese mismo efecto anticipador y simbólico que mencionamos al principio en el caso de las *Twin Towers* del grupo *The Coup*, tienen mucho que ver con la intensidad del *happening*, del *performance*, de lo accional. Pero es un *gran happening global y geopolítico* en sentido pleno de dominio y control de la información. Una estética extraña y perversa que, hace un uso aberrante de la fascinación del instante, del fulgor de la luz y el estallido (como en el futurismo), del efecto de co-presencia y de inmersión en el acontecimiento, como en el arte accional, en los *performances* y acciones sorprendidas que alteran lo cotidiano. Pero a diferencia de estos últimos discursos, la estética de la desaparición y de la catástrofe global no puede dejar de caer en la pesada retórica de la repetición constante, cubriendo el universo del sentido con un paisaje de acontecimientos tan impactantes y sorprendidos como ya esperados. La cultura occidental y sobre todo la cultura anglosajona y norteamericana, en buena medida, es una cultura que casi siempre está a la espera de la gran catástrofe.

Referencias bibliográficas

- ECO, Umberto (2000), *El fin de los tiempos*, Barcelona, Anagrama.
- MANGIERI, Rocco (2000), *Imaginarios de guerra*, Estética 15, Mérida, Universidad de Los Andes.
- (2005), *Elementos de teoría semiótica general*, Mérida, Universidad de Los Andes.
- (2010), *La danza del samurai*, Murcia, Tritonos.
- MERLAU PONTY, Maurice (1985), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
- PÉREZ PIRELA, Alexis (2001), *La estética de la desaparición y la ciudad*, en Utopía y Praxis, año 6, número 15, Maracaibo, La Universidad del Zulia.
- RAQUEJO, Tonia (2005), *Before I Kill you*, en “Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo”, Valeriano Bozal-editores, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- SUN-TZU (1999), *El arte de la guerra*, Madrid, Martínez Roca-editores.
- JAMESON, Frederic (1995), *Estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
- VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- VIRILIO, Paul (1988), *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- (1989), *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.
- (2008), *Ciudad Pánico*, Caracas, Monte Avila.
- (2009), *The frightening beauty of bunkers*, Princeton, Princeton University Press.

Fuentes de imágenes en Internet:

- Fig.1.** www.metafilter.com/10157/And-the-Grammy-Award...
- Fig.2.** b-29s-over-korea.com/.../God-Bless-America6.html
- Fig.3.** blogs.lainformacion.com/.../
- Fig.4.** web.ncf.ca/ek867/2009_02_01-15_archives.html
- Fig.5.** 20somethingincentralpa.wordpress.com/.../
- Fig.6.** www.universetoday.com/57059/krakatoa-eruption/
- Fig.7.** www.todocoleccion.net/fotocromo-mini-poster-p...
- Fig.8** www.yousaytoo.com/.../392127
- Fig.9** www.siemprehistoria.com.ar/?p=1267
- Fig.10** argentina.indymedia.org/features/internacionales/
- Fig.11** www.rockymountainastrologer.com/signstimes.html