

ROMÁN GUBERN

Dialectos de la imagen



Partiendo del estudio de los mitos fundacionales acerca del origen y la naturaleza de la luz, de la visión y del invento de la imagen figurativa, el autor analiza con agudeza las principales manifestaciones prácticas en que se ha plasmado la expresión icónica en la cultura de la modernidad occidental, para desembocar finalmente en un nuevo mito, en el de penetrar en el interior de las imágenes, una aspiración arcaica que hoy tiene su manifestación más popular y expansiva en la tecnología de la Realidad Virtual Inmersiva.

Índice

LA LUZ Y SU CONSTELACIÓN MÍTICA

MIRAR, VER, OBSERVAR Y DESEAR

LA MATRIZ CULTURAL DE LA IMAGEN

LA IMAGEN DE LA FIGURA HUMANA

DE LA PINTURA AL CINE

DE LA «CAJA TONTA» AL MANANTIAL MULTICOLOR

LA REVOLUCIÓN DIGITAL

ENTRAR EN LA IMAGEN

EPÍLOGO

La luz y su constelación mítica

Al principio del Génesis leemos: «Las tinieblas cubrían el haz del abismo [...]. Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz y la separó de las tinieblas». En este milagro fundacional, de tonalidad hermética, la luz es presentada, en sentido propio o figurado, como la fuente de toda existencia, en oposición a las tinieblas. De algún modo esta versión sobrenatural, que hoy podríamos calificar de *big bang* teocrático, se anticipa al *dictum* científico muy posterior que asegura que la naturaleza aborrece al vacío. Nada nos dicen las Escrituras de la motivación o motivaciones divinas al tomar aquella iniciativa cósmica: la psicología del sujeto agente escapa al limitado conocimiento humano. Pero este primer acto creador de Yahvé, que opone la luz y la deslinda de las tinieblas, también contiene una inferencia implícita: lo visible garantiza su existencia, mientras que lo invisible solo admite conjeturas. Y para el autor de aquel texto la luz sobrenatural o mística era, sin duda, una sublimación selectiva de la dicotomía física y moral del par opuesto luz/tinieblas. Nada se nos dice tampoco de la fuente de la luz que el Dios judeocristiano separa de las tinieblas en su proceso creativo, y hay que inferir que surge de la nada o, mejor, de la voluntad divina. Por otra parte, este proceso sugiere que la dicotomía luz/tinieblas se corresponde con la topología arriba/abajo, como se postula en muchas mitologías.

Este prodigio cósmico no solo aparece como relato fundacional en la cultura judeocristiana, sino también en otras

culturas lejanas y no solo como prodigio cósmico, sino también en el plano de la iluminación interior individual^[1]. Así, en la mitología del antiguo Egipto el Ouadza es el «ojo creador» u «ojo divino», símbolo de carácter solar, fuente de fluido vital, de fecundidad y de conocimiento. El mundo surge del ojo creador, pues nos lo permite ver, y con ello adquiere realidad. Pero la dicotomía luz/tinieblas también aparecerá en otras culturas como reflejo de las dualidades masculino/femenino y divinidad/malignidad. Y el dios indoiranio de la luz, Mitra, llegará a contaminar la cultura griega, en donde la noche oscura, momento de inseguridad o vulnerabilidad, será hija del Caos y madre de Urano. En la cultura mazdeísta persa, Ormuz (Ohrmazd) era el dios de la luz, de origen indoiranio. Pero el mito ha alcanzado latitudes mucho más remotas. Observemos que la palabra latina *speculum* (espejo) ha generado el término «especulación»: la observación conduce a la reflexión; lo sensorial, a lo intelectual. En muchas culturas el espejo es el instrumento de la iluminación, símbolo de sabiduría y conocimiento. En el mito del sintoísmo japonés de Amaterasu, diosa del sol, el espejo hace salir la luz divina de su caverna e inunda el mundo. En el cristianismo la luna representa a la Iglesia, porque refleja la luz solar divina. Por otra parte, la adivinación a través del espejo es una práctica mitológica muy extendida (véase la madrastra de Blancanieves o la cristaloscopia de presuntos videntes de bolas mágicas). El espejo ofrece un doble óptico del sujeto, y de ahí la superstición nefanda del espejo roto, pues al quebrarse su imagen algo se rompe también en el sujeto que se contempla en él, lo que le penaliza con la mala suerte. También el espejo ante el que se cometió un crimen puede conservar su traumático recuerdo, como ocurre en un episodio del film británico *Al morir la noche* (*Dead of Night*, 1945). Y baste recordar aforismos como el que asegura que «la cara es el espejo del alma» o los juegos especulares de Lewis Carroll o de Jean

Cocteau, que han demostrado su fecunda productividad poética.

Pero la luz no es solo la precondition de lo visible. La luz permite que el sistema fisiológico ojo-cerebro detecte la claridad reflejada por los objetos y los identifique, pero no solo eso, pues puede expandirse hacia otras formulaciones retóricas. También las tradiciones religiosas han constituido un manantial casuístico en este campo semántico. Cuando Cristo se aparece ante sus asombrados discípulos en el monte Tabor, en Galilea, en el episodio evangélico de la Transfiguración, «su rostro brilla como el sol, mientras sus vestidos se vuelven blancos como la luz». Y en el evangelio de Mateo (5: 14-16), al relatar un sermón de Jesús en Galilea pone en su boca la frase «Vosotros sois la luz del mundo». En la cultura cristiana la luz vuelve a aparecer como lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles en el Pentecostés. Y el judío Saulo o Pablo de Tarso (el futuro san Pablo) en su viaje a Damasco para perseguir a los cristianos fue cegado por un intenso resplandor que le derribó de su caballo y que provocó su conversión religiosa. Su ceguera precedió a su iluminación espiritual, como una versión antropomorfa de las tinieblas primigenias que dieron paso a la luz cósmica. Y es interesante recordar que los cuáqueros ingleses, rebeldes al calvinismo, adoptaron primero el nombre de Hijos de la Luz.

Pero uno de los ejemplos más interesantes, por su interculturalidad, lo suministran los halos o aureolas circulares en torno a cabezas privilegiadas, de los que no siempre llegamos a saber con certeza si son una irradiación expansiva o una iluminación privilegiada proyectada desde el exterior, lo que convierte al personaje en sujeto solar. Normalmente se entiende que se trata de una irradiación del sujeto que connota divinidad o santidad. Aunque la palabra «aureola» procede de la expresión del latín eclesiástico *corona aureola* (de *aurum*: oro), lo cierto es que tal distinción iconográfica se halla en muchas culturas. Se halla en antiguos dioses

de la India y de China, y es además atributo de los dioses solares, como Zeus, Mitra, Apolo y Helio, de donde emigraron a las cabezas de los emperadores romanos deificados. Pero en el arte cristiano, en cuya catacumba romana de san Calixto, en el siglo II, aparece ornando ya la cabeza de Jesucristo, no se difundió hasta el siglo V, primero en la Trinidad y los ángeles (que tomaron sus alas de la pagana Victoria de Samotracia), mientras que en la Edad Media cristiana se extendió a la Virgen María y a los santos. Este atributo no debe confundirse con el rayo de luz celestial que bendice desde lo alto a un personaje bienaventurado.

Es interesante constatar que la aureola religiosa también contaminó a veces la cultura laica, especialmente en el mundo del espectáculo. Un caso interesante lo suministró el film de gánsteres *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh, en el que el fugitivo Humphrey Bogart, refugiado en un monte, es rodeado por la policía. Oculto tras una roca, al amanecer se incorpora y durante una fracción de segundo su cabeza aparece nimbada por el disco solar situado tras él, una aureola simbólica que «santifica» subliminalmente al personaje acosado, ejemplificando su estatuto de *bad-good boy* perseguido que concita nuestras simpatías. Tal uso es todavía más frecuente en el universo de las revistas musicales y de los espectáculos frívolos en los que el haz de un potente proyector sigue las evoluciones de los protagonistas. Y el mundo del ballet (con sus *étoiles*) y de la ópera, seguido por el del cine en el siglo XX, designó a sus figuras más populares como *estrellas*, forjadoras de un *star-system*.

En la antigüedad el triángulo representó a menudo un símbolo de la luz. Con el vértice hacia arriba, fue un símbolo ascensional del fuego y de poder fálico. Y con el vértice hacia abajo, lo fue del agua y del sexo femenino, como lo es todavía hoy. Mientras que el triángulo equilátero, a veces con un ojo abierto inscrito en su interior, fue símbolo

del Dios judeocristiano y de la Trinidad. Y la llama de fuego ha sido en la cultura religiosa cristiana símbolo de fervor, especialmente cuando aparece en un corazón en llamas, atributo de san Antonio de Padua.

En otras culturas religiosas lejanas se encuentran también manifestaciones singulares de la luz. Piénsese en Buda, llamado «el iluminado» debido al episodio de su iluminación mística bajo el árbol de Bhodi. La estructura enramada de este vegetal anticipó la «cultura del conocimiento» de nuestros hipertextos informáticos en la era digital.

La iluminación instantánea tiene también manifestaciones físicas, que en ocasiones se han extrapolado al ámbito espiritual. Así, el estatuto simbólico de las chispas como partículas de luz que se desparraman en todas direcciones. En algunas mitologías han sido percibidas como partículas del espíritu, y las almas, consideradas chispas de la divinidad. Lo mismo puede decirse del rayo, chispa cósmica que también ha adquirido una simbología fálica, mientras que en algunos pueblos orientales la cometa representa el alma humana exterior, capaz de remontarse mientras el sujeto permanece en tierra manteniendo su vínculo.

Los eruditos medievales estudiosos de óptica distinguieron cuatro categorías luminosas: *lux* se refería a la fuente de luz emitida por un cuerpo incandescente visible, como el sol o una llama; *lumen* designaba a la luz en su tránsito invisible; la luz visible reflejada o dispersada por un objeto era *color*, y cuando la luz era reflejada por una superficie reflectante, era *splendor*^[2]

En el mundo animal, el lobo ha adquirido a veces el estatuto de símbolo de la luz, en su condición de animal que ve en la oscuridad, aunque sus fauces amenazadoras, en contradicción, han simbolizado la entrada en el reino de las sombras. En 1820 Hegel comparó la filosofía con la lechuza de Minerva, ave de visión nocturna, que solo emprende su vuelo al anochecer. Y la luciérnaga, por su luz propia, ha

simbolizado a veces el ánima que sobrevive después de la muerte.

El cristal de roca, que no brilla por sí mismo pero refleja la luz del sol, ha sido percibido como un símbolo de la Virgen María y, en la Edad Media, de la Inmaculada Concepción. Algunos teólogos argumentaron que su milagroso embarazo virginal se produjo al modo del rayo de luz que atraviesa el cristal sin romperlo.

En el chamanismo del área del Pacífico el cristal de roca es percibido como piedras de luz desprendidas del trono celeste e instrumentos de la clarividencia del chamán. En muchas culturas es una sustancia sagrada de origen uránico, con atributos de clarividencia, sabiduría y adivinación, incluyendo la capacidad de volar y de producir visiones, además de permitir la percepción de lo invisible.

Aunque, tras este prolijo catálogo casuístico y multicultural, hay que preguntarse si el concepto y la realidad física de la luz significan lo mismo en los diferentes contextos mencionados: ¿son equivalentes la luz cósmica fundacional de Yahvé y la que ilumina a Buda bajo el árbol de Bhodi, o las cabezas resplandecientes de los emperadores romanos y los santos cristianos? Evidentemente, no. En Buda se trata de una vivencia que podemos definir como metamorfosis mística en su interior, mientras que las aureolas de los santos son emblemas visibles de su excelsa condición espiritual. No se trata solo, por lo tanto, de una mera discrepancia semántica y simbólica, sino de una radical categorización ontológica, aunque siempre con connotaciones positivas o celebrativas. Las palabras son convenciones lingüísticas, pero tras cada convención se expande un haz de significados: la luz propone también una constelación variada de manifestaciones que se extienden desde lo cósmico hasta lo psicológico y lo simbólico, pasando por lo metafórico. No se trata solo de una distinción semántica entre la esfera de lo físico y la de lo espiritual, sino de sus muchos matices conceptuales en el seno de cada esfera.

De lo que podemos tener certeza es de que la luz se opone de modo positivo a la oscuridad, como su contrario. A veces esta se asocia a la muerte, las pesadillas, la inseguridad y la angustia. En algunas culturas africanas es la segunda naturaleza de seres y objetos, generalmente vinculada a la muerte. Y en varias lenguas indias sudamericanas la misma palabra significa «sombra», «alma» e «imagen».

El hecho de que la oscuridad sea la contrafigura de la luz ha permitido una gran productividad estética en la historia de la pintura occidental: las composiciones en contraluz (figuras recortadas contra una fuente de luz opuesta al observador) y el claroscuro (relieve plástico creado por un paso progresivo de tonos sombríos a tonos más claros, sobre un fondo de color distinto) han permitido la producción de obras maestras a Caravaggio, Rembrandt o Georges de la Tour. No parece irrelevante que su manifestación extrema se llame «tenebrismo». Más tarde, la luz pictórica será reinventada por los impresionistas, los fauvistas y los expresionistas. Estas revoluciones estéticas tuvieron lugar entre el siglo XVI y principios del XX, cuando los científicos no sabían exactamente lo que era la luz. Isaac Newton había conseguido, en el siglo XVII, descomponer la luz blanca a través de un prisma, desvelando su espectro cromático visible al ojo humano, del rojo al violeta. Pero la senda de su comprensión física fue iniciada por James Clark Maxwell en 1870, al postular que la luz está formada por ondas electromagnéticas que se propagan en el espacio a 300.000 kilómetros por segundo, a la vez que demostraba que todos los colores se pueden obtener a partir de mezclas del azul, el verde y el rojo. Su teoría ondulatoria encontraría su definitivo complemento cuando Louis de Broglie, en 1924 (en la era de las vanguardias pictóricas), postuló que la luz, además de su naturaleza ondulatoria, estaba formada por unos corpúsculos llamados fotones o partículas de luz, como ya había intuido Newton.

De Broglie no alcanzó a presenciar el renacimiento lumínico que supuso la invención de la «luz coherente» del láser (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*), que cuarenta años más tarde permitiría crear esculturas de luz o, más precisamente, imágenes virtuales tridimensionales llamadas hologramas y obtenidas por las interferencias producidas por dos haces de láser, uno procedente del aparato emisor de luz y el otro reflejado por el objeto que se desea reproducir como fantasma luminoso. Este golpe de estado tecnoestético de la ingeniería lumínica abriría un nuevo capítulo en la historia de la imagen.

Mirar, ver, observar y desear

Para el ser humano (y para muchas especies animales) la visión es la función propia de un aparato óptico fisiológico y congénito, identificador y selector de relevancia en su entorno físico. Esta función detectora de los aspectos visibles del entorno tiene gran importancia para su supervivencia, como se corrobora con las peculiaridades adaptativas de la percepción visual en diferentes especies, como la gran densidad de conos en la retina del águila para potenciar su agudeza visual en larga distancia; o la deficiente visión cromática en los felinos, quienes gozan en cambio de gran agudeza visual en la oscuridad, muy funcional para la caza nocturna; o los ojos laterales que proporcionan a los herbívoros una extensa visión panorámica autoprotectora ante las eventuales agresiones de los carnívoros, o el arcaico ojo pineal que poseen algunos reptiles, que asoma entre sus parietales y está recubierto de escamas transparentes, que actúa a modo de periscopio y se orienta por la luz del sol. Algunos autores han aventurado que el vestigio de este ojo arcaico en la evolución se halla en la frente de algunas representaciones budistas y podría situarse en el origen de la mitología del «tercer ojo» frontal.

En el ser humano, el origen arborícola de sus antepasados simios desarrolló unos ojos frontales y una consecuente visión estereoscópica para calcular distancias y saltar con precisión entre sus ramas. Este fue uno de los factores biológicos fundamentales en el proceso de hominización, junto con otros de gran relevancia, como una arteria

carótida más ancha para irrigar un cerebro de mayor tamaño, cuyo volumen creciente fue favorecido por su estación vertical, el bipedismo, la cooperación social y la incipiente producción de herramientas.

Así nació la mirada humana, como una «selectora de relevancia» en el entorno y cuya importante función cognitiva sería sancionada por el proverbio «ver para creer». En 1914 un estudio del Instituto Max Planck en trece culturas con idiomas distintos (incluyendo el español) demostró que el sentido de la vista es el de productividad más universal en nuestra especie, pues es el más citado como referencia. Este dato sería concordante con el hecho de que cerca del cincuenta por ciento de la actividad cerebral humana está implicada en el pensamiento visual.

Charles Darwin se ocupó someramente del origen del ojo, cuya forma más primitiva y rudimentaria consistiría en «un nervio óptico rodeado por células pigmentarias y cubierto por piel translúcida»^[3]. Un sistema fotosensible tan rudimentario permitiría únicamente detectar intensidades luminosas o sombras monocromas, pero también, con sus variaciones de intensidad, delataría la eventual proximidad de un enemigo depredador del que convendría alejarse. Este fenómeno se denomina fototropismo y orienta a un organismo en dirección contraria a una fuente de luz (negativo) o hacia ella (positivo), como ocurre con los girasoles. En la naturaleza existen bastantes formas fotosensibles de este tipo, como en ciertas algas unicelulares que contienen pigmentación roja o naranja (carotenos) sensibles a la luz y que orientan sus movimientos (fototaxia). Y desde esta etapa de fotosensibilidad tan rudimentaria se produciría la evolución hasta sistemas fotodetectores tan dispares como los del búho, el águila, la mosca o el girasol, pasando por nuestro sistema binocular, que permite una percepción nítida de la profundidad y el relieve (visión estereoscópica).

Nuestro ojo es un teledetector lumínico o fotosensible, que consta de una parte mecánica, como la lente del crista-

lino, por cuya pupila penetra la luz del mundo exterior y que se dilata o contrae para enfocar nítidamente la imagen de los estímulos externos según sea su distancia; no es casual que ante los cambios de luz su apertura (iris) se contraiga más rápidamente de lo que se dilata, favoreciendo una protección urgente del órgano para defenderlo de la agresión de una luz excesiva. La parte fotosensible, llamada retina, situada en el fondo del ojo, recibe esta luz incidente y está formada en los humanos por un mosaico de células de dos tipos: los conos (un millón) y los bastoncillos (diez millones). Los conos, sensibles a la luz diurna, están concentrados en una depresión de un milímetro cuadrado, en la parte central de la retina (llamada *fovea centralis*), mientras que los bastoncillos se activan en la penumbra. El funcionamiento de la retina es complejo —no se limita a la discriminación fotosensible luz diurna/penumbra—, y así, el amarillo es percibido por la activación de conos sensibles al rojo y al verde.

Hemos escrito que el ojo es un teledetector lumínico. Por eso podemos postular como verdad poética la observación de Galeno al relatar el caso de un soldado que iba perdiendo la vista y notaba cada día que la luz iba saliendo de sus ojos^[4].

El ojo humano puede distinguir teóricamente de diez a doce millones de tonalidades de colores, pese a lo cual disponemos de un reducidísimo repertorio verbal para designarlos. En la práctica perceptiva cotidiana el canal neurológico visual no discrimina más allá de doscientas cincuenta tonalidades distintas. Siempre suele citarse el caso de las diez formulaciones verbales de lo que llamamos blanco por parte de los esquimales o del verde para los habitantes de algunas selvas. Y la vecina lengua italiana distingue entre *blu* y *azzurro* para lo que otros latinos próximos llaman azul —los españoles— y *bleu* —los franceses.

El globo ocular se mueve para que la imagen del estímulo que interesa percibir se proyecte en la retina y su mo-

saico celular fotosensible la convierte en estímulos bioeléctricos enviados por el nervio óptico al cerebro, traduciendo la sensación en percepción o cognición. La esencia de la percepción visual reside en la conversión de una impresión sensitiva (sensación) en información cognitiva (percepto). De manera que en la fisiología de la visión humana predomina el sistema digital, pues el mosaico celular retinal envía sus impulsos bioeléctricos al cerebro a través del nervio óptico. Pero a nivel perceptivo o cognitivo el resultado final es analógico. No vemos mosaicos cromáticos o tramas de puntos, similares al mosaico retinal, sino formas continuas o compactas (analógicas).

Este fenómeno natural sería copiado por los artesanos romanos que, para evitar que el caliente vapor de agua deshiciese las pinturas al fresco de sus termas, introdujeron las imágenes construidas con mosaicos con su estructura digital, pero que daban lugar a una percepción analógica. No muy lejos de este desiderátum estaba implícito el proyecto estético de la pintura impresionista, hasta el punto de que en agosto de 2002 la Fundación Beyeler de Basilea presentó una exposición que reivindicó a Claude Monet como padre del impresionismo digital^[5]. Esta tendencia se radicalizó con los puntillistas, pues podemos afirmar que Seurat militó como pintor digital. En el campo de la ingeniería este proceso culminó con el invento informático de la imagen electrónica digital, basada en códigos numéricos binarios (*binary digits*), que en el campo del cine obtuvo su consagración pública con el enorme éxito de la película de Steven Spielberg *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), con sus dinosaurios virtuales, a los que nos referiremos en otro capítulo. Aunque debemos añadir que los usos sociales más frecuentes de la imagen digital en la actualidad han perpetuado la tradición testimonial de la imagen fotoquímica — véanse las *selfies*—, a la que Barthes atribuyó en 1961 la condición de ser un *analogon* perfecto de aquello situado ante el objetivo^[6].