

# LA IMAGEN COMO UNA TIRADA DE DADOS: EL SUCESO HISTÓRICO Y SU CONMEMORACIÓN

[ THE PICTURE AS A DICE ROLL: THE HISTORICAL EVENT AND ITS COMMEMORATION ]

CLAUDIO CORREA\*

REVISTA 180

\*  
Claudio Correa  
Académico Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Arte  
Santiago, Chile

**Resumen:** Este artículo es una reflexión teórica acerca de la relación entre la pintura y la historia, en cuya tensión emerge el fenómeno de la temporalidad, el cual es analizado desde las categorías de tiempo irreversible y tiempo seudocíclico, presentes en la obra *La sociedad del espectáculo* del pensador francés Guy Debord. En la tensión entre la pintura y el acontecimiento histórico surge el problema de la veracidad de lo testimoniado. Este es analizado desde dos referentes pictóricos de la historia del arte: Jacques-Louis David y Francisco de Goya, quienes de manera opuesta, bajo las categorías de tiempo irreversible y tiempo seudocíclico, respectivamente, contribuyen a comprender el fenómeno de la temporalidad de la imagen. Para finalizar, tomando una posición crítica, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin, se concluirá que la veracidad de la pintura histórica es factible desde la dialéctica del origen, fenómeno por el que la imagen remite a la realidad autónoma de la obra de arte.

**Palabras clave:** pintura, historia, temporalidad, Guy Debord

**Abstract:** This article is a theoretical reflection upon the relationship existing between painting and history in whose tension arises the temporality phenomenon. This phenomenon is analyzed from the categories of irreversible time and pseudocyclic time represented in the work *The Society of the Spectacle* by the French theorist Guy Debord. In the tension of painting and historical event emerges the problem of the veracity of what is witnessed. This is analyzed from two pictorial models in art history: Jacques-Louis David and Francisco de Goya who, in an opposed manner, under the categories of irreversible time and pseudocyclic time respectively contribute to the understanding of the phenomenon of image temporality. To cap it all, assuming a critical position from Walter Benjamin's reflections the conclusion is that the historical painting veracity is feasible from the dialectics of the origin, a phenomenon through which image remits to the autonomous reality of the work of art.

**Keywords:** painting, history, temporality, Guy Debord



## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

“En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”, afirmaba en el año 1967 Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*. Para comprender el concepto de mundo invertido al que refiere el pensador francés, hay que retornar a la fuente de donde extrae la afirmación: *La fenomenología del espíritu* de G. W. F. Hegel (2012). En esta obra se describe la posición de la conciencia frente a las cosas del mundo más allá de toda percepción o interpretación. Inicialmente, aquello que se muestra a la conciencia es denominado fenómeno: “En él, las esencias de la percepción son puestas para la conciencia de un modo objetivo tal y como son en sí” (p. 89). Así se opera la delimitación violenta de la realidad bajo dos espacios opuestos, el de los fenómenos que están en constante cambio y el del mundo suprasensible del entendimiento. Siguiendo esta tradición, para Debord las imágenes del espectáculo corresponden al mundo suprasensible, a ese más allá pensado por Hegel, en el que fluctúa la realidad invirtiendo el mundo desde lo esencial a lo inesencial. No obstante, para Hegel el mundo invertido es una etapa de la dialéctica de la conciencia,<sup>2</sup> mientras que para Debord es un momento estático convertido en realidad, más aún, deviene un tipo de temporalidad que determina la cotidianidad de la humanidad marcada por el capitalismo.

En este contexto, la imagen artística como documento de su época y convertida en fuente de un saber documental —por ejemplo, la pintura basada en la imagen histórica— sella y rememora un suceso, muchas veces para incluso suplantarlos. En este sentido, ¿quién podría decir que el bombardeo de *Guernica* de la Guerra Civil Española no es recordado por el cuadro de Picasso, imagen

que incluso llega a suplantar dicho acontecimiento? Por esto es posible afirmar que aquello que el pintor interpreta es transformado en una imagen que quedará a disposición como recurso del discurso oficial y de la memoria colectiva.<sup>3</sup> La tensión que contiene la imagen pictórica, entre la representación y lo representado, es decir, entre el suceso histórico y su correspondiente grado de verosimilitud, nos introduce en lo llamado por Debord inversión del mundo, por el cual lo que aparece, es decir, el fenómeno de la realidad se cristaliza en acontecimiento real separado del mundo. En la relación paradójica de la pintura y la historia surge la siguiente interrogante ¿es posible ser fiel a lo testimoniado? Desde las categorías temporales narradas por Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*, que comprenden el devenir del tiempo desde la oficialidad del discurso histórico y la cultura oral, es posible comprender la paradoja de la imagen.

## PINTURA E HISTORIA

El saber ha determinado el modo de contemplar la pintura figurativa occidental, articulando la memoria interna de cómo descifrar lo visto. En la pintura, la relación saber y ver se vuelve crucial, porque se pinta lo que se sabe y se determina lo que se entiende, esto es, lo que es sabido de un suceso en la memoria colectiva. Un ejemplo es la obra *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix, que marca una tendencia a favor de un bando ideológico y vuelve el suceso representado en un bien disponible como objeto cultural. De este modo, todo cuadro histórico propone una escena que en sí misma contiene una ficción planteada como un ideal. Narra lo que podría suceder, lo que es posible, más que lo que realmente ha sucedido. Sin embargo, estas escenas no

~ Francisco de Goya, “Estragos de la guerra”, grabado n° 30 de la serie *Desastres de la guerra*, aguafinta y punta seca, 1810-1814. Una de las primeras imágenes de las víctimas civiles producto de un bombardeo en la Historia del Arte.

» Calle de Cernika después del bombardeo, 1937. Fuente: Fotografía Fundación Sabino Arana.

**Claudio Correa** Académico de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Diego Portales. Licenciado y Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile, su trayectoria artística se desenvuelve desde la pintura al ámbito de las instalaciones escultóricas, site specific, instalaciones sonoras y video arte. A partir de la VIII Bienal de La Habana del año 2003, ha presentado su obra en destacados centros de exposición y museos, principalmente en Latinoamérica y España, invitado por curadores como: Fernando Castro Flórez (España), Gerardo Mosquera (Cuba) y José Roca (Colombia). Su obra aparece en los catálogos sobre arte chileno contemporáneo: *Copiar el Edén* (2006), *Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo* (2008) y *Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-2010* (2010).

**Claudio Correa** Professor at the School of Visual Arts at the Diego Portales University. He holds a Bachelor's degree and Master's degree in Visual Arts from the University of Chile. His artistic career develops from painting in the area of sculpture installations, site specific, sound installations and art video. As of VIII Biennial in the Habana in 2003, he has exhibited his work in distinguished exhibition halls and museums, mainly in Latin America and Spain invited by curators such as Fernando Castro Flórez (Spain), Gerardo Mosquera (Cuba) and José Roca (Colombia). His work is found in the catalogues on Chilean contemporary art: “Copiar el Edén” [Copying the Eden] (2006), “Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo” [Chile, Extreme Art: new tendencies at the turn of the century] (2008) and “Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-2010” [Technical Check-up: Painting in Chile] (2010).



se agotan en la pura ficción, son ejemplos estetizados que pretenden fijar patrones de conducta para ser imitados. Los géneros pictóricos que conllevan la realización de un cuadro histórico incluyen el paisaje, el retrato, pero también un necesario manejo de la literatura, en particular, de figuras retóricas como la alegoría. Esta figura, sea en la pintura de carácter épico o en la pintura histórica con intenciones realistas, sintetiza la situación representada en un cuadro. La pintura histórica es en sí alegórica, pues pretende volver solemne una situación y ser fiel a la realidad, es decir, responde a un mecanismo alegórico elaborado bajo los cánones estéticos de su tiempo. Sin embargo, la gran tragedia de la pintura histórica es que el público o los espectadores venideros no recordarán el código estético con el cual descifrar la alegoría, dejando en la operación de receptividad solo una imagen hueca.<sup>4</sup>

Entendiendo que la pintura histórica se compone de alegorías, su pretendida faceta histórica no sería tal. De hecho, los títulos de cada cuadro serían ese barniz invisible que vendría a suplantar la documentación del suceso. En este tipo de pinturas se da por supuesto que el espectador maneja la clave de los códigos que descifran su alegoría y que en muchos casos componen la estructura del cuadro. La exactitud del mensaje fracasa al existir siempre un azar en la posible interpretación. Asimismo, manifiesta la supremacía de los actores

por sobre la historia, asumiendo que estos cuadros son una recreación histórica en la que debiera recaer todo el peso en su trama argumental, por el contrario, la mayoría de los cuadros históricos se terminan centrándose en los cuerpos de los retratados, en sus poses, refiriendo a una teatralización acorde al guion político de su tiempo.

Cabe destacar que la apariencia engañosa puede ser indiscernible no solo en el arte, su poder en sí es tan atrayente que puede ser capaz de construir ella misma una nueva verdad. Por ejemplo, un modo posible de perfeccionar, estetizar o decorar la historia sería el de suplantar las evidencias documentales —llámense objetos, ruinas, etc.—. Nada puede ser más patente para ejemplificar este intento de domesticación de la historia a la proyección de una imagen épica futura que la realizada por Albert Speer, el Arquitecto Oficial y Ministro de Armamento de Hitler. Encomendado para la construcción de los edificios emblemáticos del III Reich, realizó edificaciones pensadas para proyectar una estética imperial, asumiendo el estilo dórico como propio de su momento. El modo de falsear la realidad sería manipular la imagen del pasado, para asegurarse un lugar en la memoria universal futura, acorde a la escala de las ambiciones magnificentes, que no solo son propias de la arquitectura nazi, sino de todo imaginario ideológico que pretende la persuasión y sumisión de sus espectadores por medio de la supremacía.

## LAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA:

### EL TIEMPO IRREVERSIBLE Y TIEMPO SEUDOCÍCLICO

Guy Debord (2007) ha reflexionado acerca del tiempo irreversible de las clases dominantes y el tiempo seudocíclico del resto de la sociedad. Dentro de su planteamiento el movimiento inconsciente del tiempo se manifiesta y se hace verdadero en la conciencia histórica. Por una parte, afirma que el tiempo cíclico es aquel que retorna como las estaciones al estar regido por la naturaleza. Por otra, el tiempo seudocíclico es el tiempo-mercancía, según Debord es: “la supervivencia ampliada, cuya experiencia cotidiana sigue estando privada de toda decisión y sometida no al orden natural, sino a la seudo naturaleza desarrollada por el trabajo alienado” (2007, p. 134). Contrasta con esta categoría el tiempo histórico de la clase superior, que organiza el trabajo para liberarse del tiempo cíclico y de su escasez. Más aún, se apropia de la plusvalía temporal, pues posee en exclusiva el tiempo irreversible de la vida, el cual corresponde a los amos de la historia, pues trata de un tiempo evolutivo y finito, anidado en la premisa de que la historia avanza hacia su fin.

En la historia del arte, como caso paradigmático, coexisten dos posiciones bipolares, el tiempo irreversible y el tiempo seudocíclico, mediante la pintura de Jacques-Louis David y Francisco de Goya, que retratan en el mismo periodo la Revolución Francesa.

En 1785 David pinta *El Juramento de los Horacios*, un cuadro problemático para la contingencia francesa, pero visionario en su llamado ético a mantenerse leal al Estado. Muestra la imagen de tres jóvenes jurando a brazo extendido al estilo romano, en dirección a las espadas empuñadas por el padre, el que ofrecía a sus hijos en sacrificio en defensa de la patria republicana. Siendo un cuadro histórico, inspirado en la obra de teatro *Horacio* de Pierre Corneille, David consigna un suceso de la antigüedad, monumentalizando el ideal revolucionario de su tiempo, para posteriormente convertirse en el pintor oficial de la corte de Napoleón. Desde otro polo, Goya, en el periodo de la invasión napoleónica, fue encomendado por el general José de Palafox para retratar a la resistencia española que encabezaba en Zaragoza. En su tránsito, el pintor se vuelve testigo de una lucha que no distingue héroes, sino solo personas que combaten por su vida, desconociendo cualquier ideario.<sup>5</sup> Apuntando hacia una verosimilitud realista, como la desilusión frente a los ideales de consigna y las muertes y abusos grotescos como consecuencia de la guerra, retrata la irracionalidad de la lucha ideológica, las ruinas arquitectónicas de los centros urbanos y las víctimas de los bombardeos.

Para ahondar en el contraste antes descrito, destaca la obra *La coronación de Napoleón en Notre Dame* de David. Bajo el tiempo irreversible, en cuanto imagen concebida para la posteridad, la obra cumple una función estatuaría, cercana a una manifestación escultórica, al ser Napoleón convertido en monumento. En esta obra, David inicia su trabajo como espectador del suceso, pero frente a la tela cita por separado a los actores principales: Napoleón, la emperatriz Josefina, el Papa Pío VII que coronó a la pareja imperial, Carolina Bonaparte y Joaquín Murat, el cuñado del Emperador, etc. Paralelamente, pintó a los espectadores del suceso, individuos pertenecientes al coro de *Notre Dame*, verdaderos extras de la historia. Estas imágenes se independizan del acontecimiento para quedar fijadas en otro tiempo y lugar, en la antesala de las imágenes destinadas al estudio de una pose precisa que condiciona el cuerpo de su ideario para la posteridad. En contraste con lo anterior, la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Goya, escenas de barbarie, que por su naturaleza menos protocolar y más anecdótica se desenvuelven como imágenes dinámicas, menos dadas a su monumentalización. En otras palabras, Goya no muestra a los grandes próceres, su interés se centra en la *carne de cañón*: la hija del panadero, el soldado raso francés, los N.N., aquellos que conforman la masa hormigueante que siempre debe perecer. El tipo de cuerpos aquí representados carece del rictus estático de los héroes antes

mencionados, son en cierto modo *extras* que abultan el decorado de época, ayudando a componer el fondo de las escenas en las que son retratados los verdaderos protagonistas de la historia. Más aún, en Goya importa el registro de una cierta obscenidad e impertinencia aportada por el testimonio, intención de mostrarlo todo que se justifica en la excesiva descripción de detalles insignificantes. De este modo, es posible afirmar que Goya retrata situaciones que se repiten cíclicamente a través de las microgestas cotidianas. La historia de los más débiles adquiere en su obra una connotación impercedera en el sentido de que *siempre estaría ocurriendo*. El carácter inmortalizador funciona aquí en clave distinta, a diferencia del trabajo de David, ya que no fija individuos, sino por el contrario, delata situaciones en su acontecer cíclico y recurrente.

### CONCLUSIÓN

Bajo el contraste de los pintores David y Goya, quienes retratan un mismo suceso bajo temporalidades divergentes, es posible afirmar, siguiendo a Didi-Huberman (2011), que la imagen pictórica es dialéctica. Es decir, es originaria en cuanto opera un “sín-toma” que deviene entre el proceso histórico y su interpretación, para determinar un lugar ante nuestra mirada. Sobre la imagen dialéctica afirma este autor: “aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado [...] emitiendo una imagen como una tirada de dados” (p. 117). Dicho de otro modo, la pintura como documento define su lugar a partir de la imposibilidad del suceso como acontecimiento verosímil y, sin embargo, no renuncia a presentar el origen, sino, por el contrario, acomete su apertura. En efecto, en términos generales, se podría plantear que la pintura histórica oficial remite al retrato, mientras que la pintura cronista remite al paisaje, siendo en este caso el villano, el anónimo, el bajo pueblo, los elementos que lo constituyen. Sin embargo, ambas operan una dialéctica del origen, en cuanto devienen entre el suceso histórico y su conmemoración. Sobre el origen afirma Walter Benjamin (2006):

[...] aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. [...] En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por lo tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria (p. 243)

Siguiendo a Benjamin (2006) es posible afirmar que la imagen histórica reproduce críticamente el presente mediante la confrontación del suceso acontecido, en este sentido, la obra de arte no es novedosa ni fiel a sus referentes, sino opera la superación de ambos términos. Más aún, es posible afirmar que la imagen en su tensión conlleva un ruido que evidencia al sujeto mediador entre el suceso histórico y su interpretación. Dicho de otro modo, a un modelo no completamente definido ni exacto le debiera corresponder *una casi representación*, pues la representación objetiva de acontecimientos no está en manos del verismo de corte fotográfico o hiperrealista, sino en aquel espacio que da pie a la confusión, mediante el ruido que abre el suceso a una mayor cantidad de versiones. Por ejemplo, en el retrato policial hablado, en el que la imagen está interferida por el trauma, por la pulsión no racionalizada. Desde esa perspectiva, se puede ser fiel al testimonio, mediante una operación visual irónica que indique justamente aquello que no se está visualizando, conservando el misterio de aquello inenarrable.

### NOTAS AL PIE

- 1 Agradezco a la académica del Centro de Estudios de Fenomenología y Psiquiatría de la UDP, Pía Cordero, por las correcciones y las referencias estético-filosóficas de los apartados del texto: introducción y conclusión.
- 2 Sobre las etapas de la dialéctica de la conciencia afirma Hegel (2012): “El saber en su comienzo, o el espíritu inmediato, es lo carente de espíritu, la conciencia sensible. Para convertirse en auténtico saber o engendrar el elemento de la ciencia, que es su mismo concepto puro, tiene que seguir un largo y trabajoso camino” (p. 21)
- 3 Al respecto señala Sergio Rojas (1999): “Lo *sido* se hace imagen y en ese mismo instante se desvanece su gravedad, pues —esta es precisamente la paradoja— esta disponibilidad que resulta de la imagen torna irreparable la pérdida y, en ese sentido, la cumple” (p. 224).
- 4 Sobre la alegoría y su relación con la historia, afirma Walter Benjamin (2006): “La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el Trauerspiel está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas son en el reino de las cosas” (p. 396).
- 5 Se dice que este es el inicio de su serie de grabados en aguatinta *Los desastres de la guerra*, en los cuales retrata a los héroes populares surgidos desde la resistencia del pueblo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras libro I/vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Hegel, G. (2012). *La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, S. (1999). *Materiales para historia de la subjetividad*. Santiago: Ediciones La Blanca Montaña.