

# UN MUERTO EN EL ROPERO. ICONOCLASIA DOMÉSTICA.

## A DEAD BODY IN THE CLOSET: DOMESTIC ICONOCLASM.

Lucas Pelissero

### RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre la iconoclasia doméstica: la destrucción de imágenes fotográficas familiares que tiene lugar en el ámbito privado, lejos de los episodios públicos y mediáticos -como la caída del Muro de Berlín, la estatua de Saddam Hussein o la destrucción del Museo de Mosul- que habitualmente asociamos con la “rotura de imágenes”. Se analiza cómo las fotografías de familiares fallecidos o ausentes, guardadas en álbumes, cajones o roperos, funcionan como agentes de presencia que prolongan la existencia del “otro entre nosotros”. Frente a esa presencia, la cancelación, el tachado o la mutilación de rostros y cuerpos en las imágenes constituye un acto iconoclasta selectivo y dirigido, orientado a recomponer la narrativa e identidad familiar mediante la eliminación de quienes “desentonan” con ella. Se plantean paralelismos con la publicidad comparativa y el branding (logotipo, marca, imagen de marca), con los ataques de violencia de género que buscan “desfigurar. Destruir imágenes domésticas es un acto catártico y de poder, cuyo objetivo es interrumpir el diálogo silencioso que las imágenes sostienen con quienes las contemplan.

### PALABRAS CLAVE

Iconoclasia; imagen agente; fotografía familiar; presencia-ausencia; acto de imagen; identidad.

### ABSTRACT

This article offers a reflection on domestic iconoclasm: the destruction of family photographs that takes place in the private sphere, far from the public and media-driven episodes -such as the fall of the Berlin Wall, the toppling of Saddam Hussein’s statue, or the destruction of the Mosul Museum- that we usually associate with the “breaking of images. The article analyzes how photographs of deceased or absent relatives, kept in albums, drawers, or closets, function as agents of presence that prolong the existence of the “other among us.” Faced with that presence, the crossing-out, canceling, or mutilation of faces and bodies in images constitutes a selective and targeted iconoclastic act, aimed at reshaping the family narrative and identity through the elimination of those who “clash” with it. The article draws parallels with comparative advertising and branding (logo, brand, brand image), with gender-based attacks intended to “disfigure.” It concludes that destroying domestic images is a cathartic act of power, whose goal is to interrupt the silent dialogue that images hold with those who behold them.

### KEYWORDS

Iconoclasm; agency of images; family photography; presence-absence; image act; identity.

Angela bajó la voz como hacíamos tradicionalmente cuando hablábamos de sexo con vocabulario maleducado:

«Es una puta, es la puta de tu padre».

Yo dije:

«Estoy leyendo un libro en el que una chica escupe sobre la foto de su padre y su amiga también lo hace».

Angela preguntó:

«¿Escupirías sobre la foto de tu padre?».

«¿Lo harías?», pregunté a mi vez.

«Yo lo haría sobre la de mi madre».

«Yo no», dijo Ida.

Me lo pensé un momento y dije:

«Yo mearía en la de mi padre».

La hipótesis entusiasmó a Angela.

«Podemos hacerlo juntas»

«Si lo haces», dijo Ida, «te miraré y te escribiré».

«¿Cómo que nos escribes?», pregunté.

«Escribo sobre vosotros meando en la foto de Andrea».

«¿Una historia?»

«Sí».

Me gustó. Ese exilio de las dos hermanas en su propia casa, esa ruptura de los lazos de sangre tal y como a mí me hubiera gustado romperlos, me gustó, y también me gustó su boca sucia. (transcripción textual de un diálogo que obra en Ferrante 2019:155)

## VERANO DE 1996. ARGENTINA.

José Luis Cabezas, reportero gráfico y fotógrafo argentino, realiza las primeras fotos públicas del empresario Alfredo Yabrán. Hasta ese momento la cara del empresario, sospechoso de tener relación con grupos criminales, no era conocida ni por la opinión pública ni en los medios lo que le aseguraba una cierta impunidad. Un año más tarde ese “darle una cara” a quien su ausencia le aseguraba protección le cuesta la vida a quien le había dado una imagen, el periodista Cabezas, que muere brutalmente asesinado. El asignar una imagen a una presencia se reveló peligroso.

Y allí estamos, pegados a la televisión viendo cómo un Muro emblemático en la ciudad de Berlín cae inexorablemente determinando un antes y un después; comentar cómo cayó la estatua de Hussein, o lo terrible que nos parece la destrucción del Museo de Mosul. Momentos de la historia reciente en las que hemos presenciado a través de diarios, revistas, o televisores cómo algunos de los símbolos de nuestro pasado, o los de otras culturas, eran destruidos. Momentos en los cuales vivimos y

comentamos la iconoclasia pública como algo que es parte de nuestra vida cotidiana.

Iconoclasia. Del griego eikonoklasía: “rotura de imágenes”. En la palabra no hay indicaciones de ámbito, público o privado, ni de motivaciones, religiosas, políticas, o de otra índole. Aunque sí, a lo largo de la historia, la iconoclasia ha sido inicialmente relacionada en primer lugar con la destrucción de imágenes religiosas, origen de la palabra “ícono” y, después, también con aquellas relacionadas al mundo de la política.

Ícono. Según el diccionario de la Real Academia Española, la primera acepción de la palabra es “Representación religiosa de pincel, o relieve, usada en las Iglesias cristianas orientales” (Real Academia Española, s.f., definición 1) Pero en este caso preferiría partir de la tercera acepción: “Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado” ya que, en el contexto de las imágenes, podemos considerar la fotografía, en cuanto es una representación semejante al representado. Aún en ámbito privado.

Dos aspectos que quisiera tener en cuenta.

El primero, según su desarrollo histórico, es el período que abarca desde la antigüedad hasta mediados del S. XVI en el cual el retrato era un privilegio reservado a quienes ostentaban un lugar destacado en la estructura social, como reyes, princesas, príncipes, nobles, papas, cardenales, caballeros, entre otros. Desde el momento en el que empiezan a aparecer retratos de personas “comunes” como mercantes y profesionales, la burguesía encuentra en el retrato un medio para mostrarse y mostrar sus propias cualidades y logros. Algo que en ese momento gustó a pocos, tanto es así que Pietro Aretino (1492-1556), poeta y escritor italiano, en una carta se lamenta de cómo es posible que sastres y carniceros posean un retrato en el que parecen vivos (Falcinelli 2024:277)

El segundo aspecto se observa durante el Renacimiento. Período en el que nadie hubiese ni lejanamente pensado que, por ejemplo, un príncipe, “venía mal” en un cuadro pues, si el retrato resultaba “feo” la responsabilidad recaía en el pintor. En el Ochocientos, con la entrada en escena de la fotografía, se empieza a hablar de “fotogenia”, una virtud, o una falta de quien posa. La fotografía es, en sustancia, la primera técnica de representación que responsabiliza al sujeto (Falcinelli 2024:287)

La fotografía, una técnica veloz y económica, ha ido influenciando el comportamiento de las personas a la misma velocidad con la que se difundía. Nobleza, aristocracia, comerciantes, profesionales y gente común tienen iguales oportunidades de acceso a la posibilidad de generar imágenes sea los demás, sea de sí mismos.

El cine, para el especialista en neurociencias V. Gallese, es la forma de arte que nos pone, como sucede en la realidad, delante de situaciones que repetimos físicamente (Gallese, Guerra, 2015:70) y creo que esta experiencia se verifica también cuando observamos una imagen fotográfica que, a fin de cuentas, no es otra cosa que un fotograma de vida cotidiana, con un valor de imagen agente. Es por este motivo que, de algún modo, la imagen resulta más poderosa en el plano conceptual que en el figurativo. Por consiguiente, en el momento de destruirla, no destruimos tanto la imagen de Hussein, o de quien nos resulta detestable, sino aquello que representa.

La destrucción de obras de arte y, en definitiva de imágenes, es un acto que, de algún modo, refleja los sentimientos que ellas despiertan en nosotros, los seres humanos (Freeberg 2017:261). Si consideramos los innumerables casos de destrucción de imágenes religiosas, especialmente aquellas vinculadas al culto católico, y partimos de la convicción de que, según el credo cristiano, solo Dios puede crear imágenes, es decir nosotros, creados a su imagen y semejanza (Freeberg 2017:263). Entonces, podríamos imaginar que la creación de imágenes, en este caso fotográficas, nos aproxima de algún modo al accionar divino: creamos imágenes, a nuestra imagen y semejanza, y las destruimos, podríamos conjeturar, del mismo modo así como Dios tiene el poder de quitar la vida.

Plotino (203-270 d.C.), filósofo griego heredero del pensamiento de Platón, sostenía que el cuerpo es una simulación a la cual la naturaleza nos obliga, un caparazón que esconde el alma, por lo cual no es necesario dejar de ser una imagen duradera (Falcinelli 2024:175). Una idea que contrasta con aquella del cristianismo que, basándose en la reencarnación de Jesucristo, considera el cuerpo físico una condición irrenunciable de la existencia humana (Falcinelli 2024:178). Siglos más tarde, Petrarca (1304-1374 d.C.) en una carta, describe el placer de poseer una casa en Milán, en las cercanías del sepulcro de San Ambrosio, lo que le permite visitarlo y contemplar su retrato (Falcinelli 2024:431). Una anécdota que, dejando volar por un momento mi imaginación, me hace pensar a un Petrarca con-

temporáneo que sin dudar se hubiese hecho una selfie delante de la tumba y la habría compartido, describiendo la experiencia, por whatsapp. Dejemos a Petrarca en su época y volvamos a ponernos serios, que el contexto es, sin duda, fundamental para el análisis.

Ahora bien, ¿es realmente posible reducir el cuerpo a una imagen? se pregunta Belting y se responde a sí mismo que lo hacemos cada vez que al hablar del cuerpo, recurrimos a las imágenes (Belting 2009:109). De ser así se abre una lista infinita de interrogantes; sin embargo, entre los más relevantes, enumeraría: ¿es esta imagen una reducción, o es el cuerpo mismo re-presentado? ¿Cómo reaccionamos de frente a esta representación del cuerpo?

Empecemos por algo que es habitual para la mayor parte de nosotros. Las fotos de familia guardadas en viejos álbumes en la parte más alta de la biblioteca, tal vez, amontonadas en algún cajón, o en una caja, en el fondo de un ropero.

Imaginemos este diálogo:

“- Espera, si me das un minuto, te muestro una foto de Pedro.

- Aquí está. ¿Ves? Este es Pedro.”

No cabe ninguna duda, ese ES Pedro. Después de tantos años de su ausencia física, allí seguía, escondido en el ropero. Toda persona tiene, no uno, sino varios “muertos en el ropero”, porque cada vez que aparecen personas en una imagen, se están re-presentando cuerpos. Cuerpos que, en definitiva, son personas (Belting 2009:110). Podría decirse que la historia familiar encerrada entre las tapas de un álbum fotográfico es una colección de cuerpos.

La muerte es la ausencia por antonomasia y las imágenes, en su promesa de ofrecer una presencia mediada, o una memoria materializada, se tornan clave en el devenir histórico de la humanidad (López de Munain 2014:29). Y es por ello que, a esos muertos en el ropero, hay quien los cuida, los ordena, los cataloga. Pero también están aquellos que no los recuerdan y allí permanecen llenos de polvo y moho. Finalmente, quienes después de romperlos, garabatearlos, arrugarlos los pone en un cajón cerrándolo con llave para que nadie los vea, o para que no salgan. Aunque, frecuentemente, no se animan a arrojarlos a la basura por miedo, quizás, de que el daño sea definitivo, como la muerte, y la acción llevada a cabo en la imagen no pueda ser ostentada.

Falcinelli, sostiene que el rostro es el origen de la creación artística, porque el verdadero motivo por el cual se crean y se contemplan las imágenes es el deseo, o la añoranza (Falcinelli 2024:68). Y, agregaría, que esa misma razón, con escasa diferencia, es la que hace que las imágenes también se oculten a la vista.

A diferencia de lo que sostiene Freeberg acerca de la iconoclasia durante las guerras, en las que la destrucción de las imágenes se produce muchas veces de una forma ciega y poco selectiva (Freeberg 2017:64), en el caso de las lites familiares, dicha destrucción responde casi siempre a un objetivo preciso. Así como las imágenes en general y el arte en particular forman parte de los elementos que construyen la identidad cultural de un pueblo, las imágenes que representan a los miembros de una familia, pasados y actuales, ayudan a reconstruir la historia familiar y con ello dar forma a su identidad como grupo social. Contemporáneamente, si bien la destrucción de imágenes públicas se lleva a cabo en un contexto en el cual todos están al tanto, y son conscientes, de las posibles razones que la motivan, dado que estas imágenes ha sido siempre públicas y el objetivo suele ser la abierta demostración de una posición personal, o grupal, la destrucción de imágenes domésticas, en cambio, tiene lugar en un ámbito privado donde se deja entrever un conocimiento íntimo de las personas representadas en ellas. Una forma de demostrar que se tenía un conocimiento profundo de la persona cancelada.

Una de las consecuencias de la iconoclasia es que las personas vinculadas, de algún modo, a las imágenes destruidas son, a su vez, eliminadas (Freeberg 2017:270). En el caso de esta iconoclasia doméstica las personas representadas en las imágenes han desaparecido, generalmente, por el curso natural de la vida, motivo por el cual la acción destructiva se concentra exclusivamente en las imágenes. Esto hace pensar cómo el poder las imágenes sea tal de superar lo real y, de enfrente a ellas, olvidar, o dejar de tener en cuenta, que las personas representadas ya no están y que sus actos, o nuestros sentimientos, ya no tienen un corresponsal. Una paradoja implícita en la imagen es que está viva -también muerta-, y por ello la atacamos, que tiene poder y que no deja de ser débil, lo que nos da el valor de actuar (Mitchell 2017:33) sin resistencia. Bredekamp (2022:18), por su parte, habla de acto de imagen sustitutivo cuando, como en este caso el la imagen sustituye al cuerpo y la iconoclasia representa el lado destructivo del acto de imagen sustitutivo que, a diferencia de su otro modo de manifestarse que se

presenta como terapéutica y analítica, en este caso busca destruir la persona representada.

Por ello, considerar una presencia en las imágenes exige una cierta creencia en el poder de experiencia de las imágenes ya que la fotografía adquiere plenitud cuando su referente ha muerto. Con la muerte, en cuanto medio, la fotografía carga con la responsabilidad de la presencia del ausente (López de Munain 2016:107). Refiriéndose a la máscara mortuoria, comenta López de Munain que no es tanto la posibilidad de presencia lo que nos perturba, si no la evidencia de una ausencia ante la que no podemos permanecer indiferentes (López de Munain 2016:111). Es ante esta dificultad de concebir el vacío que, en presencia de una imagen, la ausencia genera una reacción. Reacción que, a veces, suele ser destructiva, siendo este un modo de reafirmar la presencia y la posibilidad de llevar a cabo ese acto que, de frente al cuerpo viviente, no hemos sido capaces de realizar.

En este punto pienso que, en algo, es similar al fenómeno de pareidolia, -del griego “para”, “junto a”, “semejante a” y eidolon “figura” o “imagen”-, del cual el test de Rorschach es un ejemplo conocido, pero no como un mecanismo que nos permite reconocer formas conocidas allí donde objetivamente no existen, sino como un proceso que, partiendo de formas conocidas como las personas representadas en las fotografías, despiertan en nosotros emociones que precedentemente no estaban definidas, o no encontraban un modo de resolverse. Se cree que el ser humano tiende a ver en el entorno figuras reconocibles, especialmente caras, como en las tomas de corriente, en buzón de las cartas, etc. como parte del propio instinto de conservación. Nuestro cerebro percibe patrones del mundo exterior, los almacena como memoria y realiza predicciones basadas en las comparaciones entre lo que ha visto antes y lo que sucede ahora (Hawkins 2005:73), en este caso estar delante de la fotografía de alguien, y cuando vemos una cara se activa un mecanismo de reconocimiento y sabemos si se trata de un amigo o de alguien de quien debemos defendernos. Pero puede que me esté yendo de tema así que retomemos desde el párrafo anterior.

En este contexto la destrucción de imágenes familiares tiene como objetivo el eliminar parte de la historia familiar recomponiendo su identidad en base a nuevos elementos o, más precisamente, a la eliminación de aquellos factores -personas- que desde un punto de vista, o experiencia personal, desentonan con la narración a la que se quiere dar forma.

En este punto, y en relación a la construcción de una narración, pienso en el uso de una estrategia de comunicación utilizada en el ámbito de la publicidad. Me refiero a lo que en el ambiente es conocido como publicidad comparativa, o contrapublicidad.

Pero, antes de entrar en este tema, es importante definir dos conceptos fundamentales en el ambiente del branding y de la comunicación: logotipo y marca.

El logotipo no es otra cosa que el elemento visual que identifica una empresa, un símbolo que podríamos perfectamente definir como una firma. Toda empresa firma sus propios productos poniendo el propio logo en cada uno de ellos para hacerlo propio.

Algo muy diferente es lo que en el ambiente del branding llamamos “marca”. La Marca es aquello que percibimos de una empresa, la construcción mental que cada uno de nosotros tiene de una determinada empresa y de sus productos. A través de instrumentos de comunicación puestos a disposición del marketing una empresa construye un imaginario emocional en las personas y por ello, cuando se trabaja en el desarrollo de ese imaginario se hace referencia a “imagen de marca”. Pensemos, utilizando dos casos conocidos, a la relación que, una gran parte de las personas y no solo occidentales, establece entre Coca-Cola y las reuniones de familia o momentos de diversión en general o Nike, la marca de productos deportivos, y la imagen del deportista de éxito o del deportista amateur que se esfuerza por superarse.

Los conceptos de logotipo y marca están íntimamente unidos. El logo cumple la función de imagen agente despertando en quien observa sensaciones que han ido construyéndose con el tiempo y que están unidas fuertemente al contexto cultural y personal de cada uno de nosotros.

Ahora que tenemos claros estos dos conceptos, volvamos al tema de la publicidad comparativa. La estrategia se basa en el reforzar la imagen de una marca haciendo mención del competidor con la intención de desacreditarlo e indicarlo como inferior. A diferencia de los ataques a las imágenes en este caso se recurre a situaciones irónicas, o sarcásticas. Aun así, el resultado es el mismo: se daña la imagen de la marca competidora con el objetivo de construir una narrativa favorable a quien emite el mensaje. Una estrategia comercial que goza de un gran suceso debido, en parte, a la destrucción simbólica de la imagen del competidor es una demostración de poder, generando un relato que la beneficia. Una

estrategia que encuentra tierra fértil sobretudo cuando las marcas en cuestión son icónicas, es decir son agentes de un universo emocional arraigado en el consumidor a los que se dirigen.

Es importante destacar que en muchos casos las imágenes difundidas son verdaderos meme, contenidos no oficiales creados por usuarios anónimos y difundidos por la red. Acá muestro un par de ejemplos. Una de inicios de los 2000 durante la llamada “cola war” entre Coca-Cola y Pepsi y otra de Heinz y uno de sus competidores más importantes, Tesco.

El hecho de que hayan sido los usuarios mismos a intervenir o crear estas imágenes las convierte en un verdadero acto iconoclasta.



Volviendo al ambiente doméstico pienso, al menos en términos generales, en aquellos casos, tristemente conocidos, de ataques de hombres a mujeres con las que han tenido alguna relación afectiva, en los cuales el intento no es aquél de asesinar sino más bien el de desfigurar a la persona sintiéndose con el derecho de ejercitar un poder de posesión sobre esos rostros. Destruyendo las facciones se anula la vida social de la víctima subrayando una especie de delirante supremacía buscando que los demás vean y sepan. No es casual el uso de la palabra “desfigurar”, ya que la condena consiste en sustraer el aspecto figurativo fundamental del reconocimiento de una persona como individuo (Falcinelli 2024:466).

Imagino un nexo entre este tipo de accionar de algunos hombres en los cuales el intento no es aquél de asesinar sino más bien el de “oscurecer e impedir que se perciba la forma y figura de algo” (Real Academia Española, s.f., definición 3), en este caso de la persona por medio de la destrucción de las imágenes familiares. Según creo, si bien se trata de cosas de distinto orden, el resultado es el mismo, demostrar que, en el momento de la destrucción, se es más potente y que la imagen encarnada ya no tendrá más influencia en nuestras vidas. La destrucción de imágenes es un acto catártico, un medio de empoderamiento de los cuerpos representados, de aquello que han hecho y de las consecuencias de sus actos. Un “volver a tomar las riendas” de la situación. Es un acto público o, al menos, realizado para que sea visto, difundido. Aun cuando se trata de la destrucción de imágenes domésticas el objetivo sigue siendo el de la ostentación. Porque si, en lugar de borrar un rostro, o recortar un cuerpo dejando el resto de la fotografía, se la destruyera completamente no existiría la posibilidad de que alguien encuentre esa imagen mutilada y el objetivo no se alcanzaría. Es necesario dejar entrever que, una parte de la persona, así como del producto, permanezca visible aunque esté cancelada porque lo que queda, los restos, refuerza la ausencia.

Ahora, nuestro diálogo imaginario podría continuar así:

- “- Espera, si me das un minuto, te muestro una foto de Pedro.
  - Aquí está. ¿Ves? Este es Pedro.
  - ¿Y la persona que está tachada?
  - Vaya a saber quién habrá sido”
- Y si, aquella persona ya NO ES.



Algunas imágenes dañadas en el episodio *Eulogy* de la serie *Black Mirror*

Cuando se muere, el cuerpo es “escondido” dentro un ataúd, bajo tierra, o en un nicho, dejándolo ir con las corrientes marinas o fluviales, o se hace desaparecer cremándolo. En su lugar, desde que el ser humano empezó a retratar las personas, algo que la Real Academia española define: “hacer la descripción de la figura o del carácter de una persona” (Real Academia Española, s.f., definición 2), tendremos entre manos una imagen agente de la esen-

cia de aquella persona a la que representa. Y a esas imágenes presencia las “enterramos” en el ropero, cancelando sus rostros en un gesto que recuerda el de clavar una estaca en el corazón del vampiro para evitar que vuelva a levantarse, pero dejando el cuerpo en el ataúd, cuidadosamente cubierto.

Y, hablando de Drácula o, mejor dicho, de películas, recuerdo “Eternal Sunshine of the Spotless Mind” (Gondry, 2004) un film cuyo título, en Italia, fue traducido como “Se mi lasci ti cancello”, que literalmente significa “Si me dejas te borro”. La historia gira en torno a Clementine, una mujer que tras el fin de su la relación con Joel, decide cancelar de su memoria todos los recuerdos vinculados a esa experiencia amorosa. Algo que, de poder realizarse, podría considerarse de iconoclasia mental e imaginario que de poder experimentarse, generaría un espacio ocupado por un vacío similar al punto de una fotografía donde falta el rostro de alguien. Volviendo al concepto de pareidolia, y quizás no me haya desviado del tema y el argumento resulta oportuno, podríamos pensar en la experiencia de enfrentarse a un espacio en el cual la forma ha sido eliminada. Y, no obstante, el vacío que deja esa huella ausente, dispara en nuestra percepción una sensación de desajuste, un falta de sintonía. De la imagen que una vez disparó emociones intensas no queda más que una huella. Y, con solo esa la huella, la emoción permanece suspendida, irresuelta.

“Yo romperé tus fotos  
Yo quemaré tus cartas  
Para no verte más  
Para no verte más

Y si logras sobrevivir  
Al refucilo de maldad  
Preguntarás en dónde estás  
Preguntarás qué te pasó”

(La Mosca Tsé-Tsé, 1999, 00:39)

En un contexto en el que lo que unió a dos personas se ha perdido y, como consecuencia, se llega a la separación, hay una inevitable reacción delante de las imágenes que atestiguan los momentos compartidos. En este caso lo que ha muerto es la relación. Sin embargo, las imágenes persisten en su condición de presencias, que prolongan una situación y sentimientos, de emociones pasadas, interrumpidos en el contexto físico. En presencia de las imágenes se reacciona riendo, llorando, atacando. Y

el ataque es con el mismo furor con el que se atacan aquellas que representan personas con las que se ha tenido algún conflicto mientras estaban vivas corporalmente.

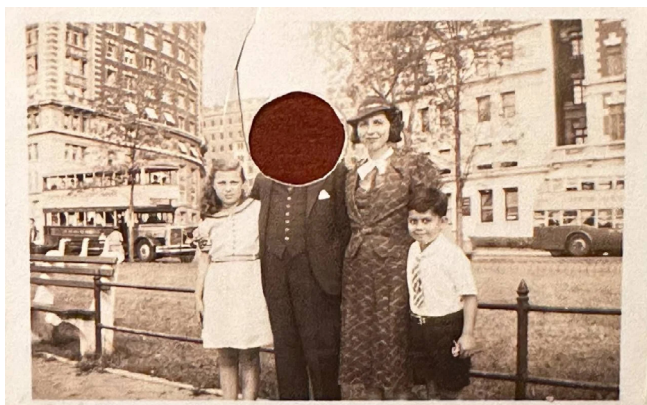
“Yo romperé tus fotos (...) preguntarás qué te pasó”

Delante de las imágenes tenemos actitudes que podríamos definir como extrañas. Nos comportamos como si, a su vez, estuvieran vivas, o como si pretendieran algo de nosotros (Mitchell 2017:29). El otro, si bien lejos o muerto, sigue estando y la conexión con su imagen sigue activa. Somos conscientes de que las imágenes no están vivas pero la presencia en ellas de ese “otro” nos empuja a reaccionar, desde lo emocional, como si lo estuvieran.

En el quinto capítulo de la séptima temporada de Black Mirror, “Eulogy” (Barret et al., 2005), al protagonista se le presenta el problema de tener que recordar los mejores momentos pasados juntos a una pareja de juventud. Carol se va y Philip, con toda la furia por ese final, destruye el rostro de Carol presente en cada una de las fotos sacadas durante los años que estuvieron juntos. Después de muchos años de no saber nada de ella, se entera de su muerte y, recuperando de cajas y cajones viejas fotos, se encuentra con la imposibilidad de recordar su rostro y, como consecuencia, el poder revivir sus recuerdos.

En italiano “cara” se dice “faccia” (facha) que deriva de “fare”, o sea hacer, pero en el sentido más amplio de la palabra también puede significar “componer”, “representar”, “fingir”, “crear o imaginar” (Falcinelli 2024:511). Todas estas acepciones hacen mención, de un modo u otro a situaciones en las cuales, el generar emociones está, sin lugar a dudas, implícito. Y creo que por ello, cuando estamos en presencia de una imagen surge espontáneamente el preguntarnos -¿qué quieren las imágenes de nosotros? y esperar una respuesta (Mitchell 2017:51). La imagen nos sumerge en un inesperado suspense... porque la respuesta, no llega. Porque el poder sobre la mente humana radica en esa impasibilidad, en ese observarnos repitiendo infinitamente el mismo mensaje (Mitchell 2017:52). Mientras nos consumimos en el deseo de conocer la respuesta lo proyectamos hacia nosotros mismos con violencia y la reacción no se hace esperar: destruimos imágenes, rostros, cuerpos representados con la esperanza de dejar de sentir esa voz que surge de ellas, de bloquear un mensaje que, nos resulta indescifrable. Y en algunos casos se destruye la propia imagen fotográfica, con el caso de la fotografía de la Reina Victoria y sus 5 hijos, imagen en la cual la Reina

misma canceló su rostro porque había sido fotografiada con los ojos cerrados, como en un intento por alejarse de una imagen que anticipaba la muerte. Porque, aunque lo neguemos, las imágenes, evocan una presencia que es innegable. Esta circunstancia nos obliga a negar el vacío y abrazarlo. Aunque sea con la intención de cancelarlo o, incluso, de agredir a quien las creó como un modo de evitar escuchar la pregunta que esas imágenes nos formulan en silencio.



Fotos de familia

## CONCLUSIÓN

Las imágenes son un portal, una conexión con un mundo y, sobretodo, con personas con las cuales establecemos un diálogo. Como sugiere Mitchel, las imágenes nos hablan, hacen preguntas, dan inicio a un diálogo, o lo continúan.

Desde los afiches colgados en la habitación de una persona adolescente, que son referencia y estímulo de las más variadas fantasías, a las fotos escondidas en un cajón con las que muchas veces

evitamos el encuentro como evitamos argumentos difíciles con las personas que nos rodean.

Vivimos en las imágenes porque son agente y memento de emociones y situaciones contemporáneas y pasadas.

“I’ve been looking so long  
at these pictures of you  
That I almost believe that they’re real  
I’ve been living so long  
with my pictures of you  
That I almost believe that  
the pictures are all I can feel”

(The Cure, 1989, 01:52)

## BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans (2009) Antropología de la imagen. Katz Editores (2009:109)
- Bredekamp, H., y Santos (trad.), F. (2022). Acto de imagen: Tradición, horizonte, filosofía. Tá-bano, (20), 8–35. <https://doi.org/10.46553/tab.20.2022.p8-35>
- Falcinelli, Riccardo (2024) Visus. Einaudi
- Ferrante, Elena (2019) La vita bugiarda degli adulti. Edizioni e/o
- Freeberg, David (2017) Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes. Sans Soleil Ediciones
- Gallese, Vittorio y Guerra, Michele. (2015). Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze. Raffaello Cortina.
- Hawkins, J., & Blakeslee, S. (2005) Sobre la inteligencia. Espasa.
- López de Munain, Gorka (2016) “Una genealogía de la máscara mortuoria - Tiempo, imagen, presencia” Universidad de Barcelona (2016:107)
- López de Munain, Gorka (2014) Las imágenes y la muerte. Tentativas para pensar la “presencia”. Sans Soleil Ediciones
- Mitchell, W.J.C. (2017) ¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica a la cultura visual. Sans Soleil Ediciones
- Real Academia Española (s.f.). Ícono. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 8 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/icono?m=form>

- Real Academia Española (s.f.). Desfigurar. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 8 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/desfigurar>
- Real Academia Española (s.f.). Retratar. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 8 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/retratar?m=form>

## FILMOGRAFÍA CITADA

- Barret, Chris & Taylor, Luke (Directores), Brooker, Charlie & Road, Ella (Guionistas). (10 aprile 2025). Eulogy (Temporada 7, Episodio 5) [Episodio de serie de televisión]. Jones A., Brooker C. (Productores ejecutivos), Black Mirror. Endemol Shine Group
- Gondry M. (Director). (2004). Eternal Sunshine of the Spotless Mind [Película]. Anonymous Content, This is that.

## REFERENCIAS MUSICALES

- La Mosca Tsé-Tsé (1999) Para no verte más. (Canción) En Vísperas de carnaval. EMI
- The Cure (1989) Pictures of you” (Canción) En Disintegration. Fiction Records