

Byung-Chul Han
La sociedad de la transparencia



se

Ningún otro lema domina hoy el discurso público tanto como la transparencia. Según Han, quien la refiere solamente a la corrupción y a la libertad de información, desconoce su envergadura. Esta se manifiesta cuando ha desaparecido la confianza y la sociedad apuesta por la vigilancia y el control. Se trata de una coacción sistémica, de un imperativo económico, no moral o biopolítico. Las cosas se hacen transparentes cuando se expresan en la dimensión del precio y se despojan de su singularidad. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.

Google y las redes sociales, que se presentan como espacios de libertad, se han convertido en un gran panóptico, el centro penitenciario imaginado por Bentham en el siglo XVIII, donde el vigilante puede observar ocultamente a todos los prisioneros. El cliente transparente es el nuevo morador de este panóptico digital, donde no existe ninguna comunidad sino acumulaciones de Egos incapaces de una acción común, política, de un nosotros. Los consumidores ya no constituyen ningún fuera que cuestionara el interior sistémico. La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose, a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez.



Byung-Chul Han

La sociedad de la transparencia

ePub r1.2

Titivillus 15.02.2020

Título original: *Transparenzgessellschaft*

Byung-Chul Han, 2013

Traducción: Raúl Gabás

Diseño de cubierta: Stefano Vuga

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1



Vivo de aquello que los otros no saben de mí.

PETER HANDKE

La sociedad positiva

Ningún otro lema domina hoy tanto el discurso público como la transparencia. Esta se reclama de manera efusiva, sobre todo en relación con la libertad de información. La omnipresente exigencia de transparencia, que aumenta hasta convertirla en un fetiche y totalizarla, se remonta a un cambio de paradigma que no puede reducirse al ámbito de la política y de la economía. La sociedad de la negatividad hoy cede el paso a una sociedad en la que la negatividad se desmonta cada vez más a favor de la positividad. Así, la sociedad de la transparencia se manifiesta en primer lugar como una *sociedad positiva*.

Las cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se *alisan* y *allanan*, cuando se insertan sin resistencia en el torrente liso del capital, la comunicación y la información. Las acciones se tornan transparentes cuando se hacen *operacionales*, cuando se someten a los procesos de cálculo, dirección y control. El tiempo se convierte en transparente cuando se nivela como la sucesión de un presente disponible. También el futuro se positiva como presente optimado. El tiempo transparente es un tiempo carente de todo destino y evento. Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas. Pornografía es el *contacto* inmediato entre la imagen y el ojo. Las cosas se tornan transparentes cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace *comparable* con todo, suprime

cualquier rasgo de lo inconmensurable, cualquier singularidad de las cosas. La sociedad de la transparencia es un *infierno de lo igual*.

Quien refiere la transparencia tan solo a la corrupción y a la libertad de información desconoce su envergadura. La transparencia es una coacción sistémica que se apodera de todos los sucesos sociales y los somete a un profundo cambio. El sistema social somete hoy todos sus procesos a una coacción de transparencia para hacerlos operacionales y acelerarlos. La presión de la aceleración va de la mano del desmontaje de la negatividad. La comunicación alcanza su máxima velocidad allí donde lo igual responde a lo igual, cuando tiene lugar una *reacción en cadena de lo igual*. La negatividad de lo *otro* y de lo *extraño*, o la resistencia de lo *otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. La transparencia estabiliza y acelera el sistema por el hecho de que elimina lo *otro* o lo *extraño*. Esta coacción sistémica convierte a la sociedad de la transparencia en una sociedad uniformada. En eso consiste su rasgo totalitario: «Una nueva palabra para la uniformación: transparencia»^[1].

El lenguaje transparente es una lengua formal, puramente maquinal, operacional, que carece de toda ambivalencia. Ya Humboldt señala la fundamental falta de transparencia inherente a toda lengua humana: «Al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo, y esta diferencia, por pequeña que sea, se extiende, como las ondas en el agua, por todo el conjunto de la lengua. [...] Por eso toda comprensión es al mismo tiempo una incomprensión; toda coincidencia en ideas o sentimientos una simultánea divergencia»^[2]. Aquel mundo que tan solo constara de informaciones, y cuya circulación no perturbada se llamara comunicación, sería igual que una máquina. La sociedad positiva está dominada por «la transparencia y la obscenidad de la información en un universo deseventualizado»^[3]. La coacción de la transparencia nivela al hombre mismo hasta convertirlo en un elemento funcional de un sistema. Ahí está la violencia de la transparencia.

Sin duda, el alma humana necesita esferas en las que pueda estar *en sí misma* sin la mirada del otro. Lleva inherente una impermeabilidad. Una iluminación total la quemaría y provocaría una forma especial de *síndrome psíquico de Burnout*. Solo la máquina es transparente. La espontaneidad, lo

que tiene la índole de un acontecer y la libertad, rasgos que constituyen la vida en general, no admiten ninguna transparencia. También en relación con el lenguaje escribe Wilhelm von Humboldt: «En el hombre puede abrirse camino algo cuyo fundamento ninguna inteligencia hallaría en las circunstancias precedentes; [...] y vulnerar la verdad histórica de su origen y transformaciones, si se quisiese desterrar de él la posibilidad de estos fenómenos inexplicables»^[4].

Es ingenua también la ideología de la *Post-Privacy*. Esta exige en nombre de la transparencia un total abandono de la esfera privada, con el propósito de conducir a una comunicación transparente. Se basa en varios errores. El hombre *ni siquiera para sí mismo* es transparente. Según Freud, el yo niega precisamente lo que el inconsciente afirma y apetece sin límites. El «ello» permanece en gran medida oculto al yo. Por tanto, un *desgarro* atraviesa el alma humana, que no permite al yo estar de acuerdo consigo mismo. Este desgarro fundamental hace imposible la propia transparencia. También entre personas se entreabre una grieta. Y es imposible establecer una transparencia interpersonal. Y esto tampoco es deseable. Precisamente la falta de transparencia del otro mantiene viva la relación. Georg Simmel escribe: «El mero hecho del conocer absoluto, del psicológico haber agotado, nos desencanta, incluso sin un entusiasmo precedente, paraliza la vitalidad de las relaciones [...]. La fértil profundidad de las relaciones, que, detrás de todo último revelado, presiente y venera todavía un ultimísimo, es el premio de aquella ternura y aquel dominio de sí mismo que, incluso en la relación más estrecha, que abarca al hombre entero, respeta todavía la propiedad privada, que limita el derecho a preguntar en virtud del derecho al secreto»^[5]. A la imposición de la transparencia le falta precisamente esta «ternura», que no es sino el respeto a una *alteridad* que no puede eliminarse por completo. Ante el afán de la transparencia que se está apoderando de la sociedad actual, sería necesario ejercitarse en la *actitud de la distancia*. La distancia y la vergüenza no pueden integrarse en el ciclo acelerado del capital, de la información y de la comunicación. Así, en nombre de la transparencia se eliminan todas las retiradas discretas. Estas son iluminadas y explotadas. Con ello, el mundo se hace más desvergonzado y desnudo.

También la autonomía del uno presupone la libertad de no entender que tiene el otro. Senett observa: «Más que como igualdad de entendimiento, que es una igualdad transparente, la autonomía significa aceptar en el otro lo que no entendemos, que es una igualdad opaca»^[6]. Además, una relación transparente es una *relación muerta*, a la que le falta toda *atracción*, toda *vitalidad*. Solo lo muerto es totalmente transparente. Sería una *nueva ilustración* reconocer que hay esferas positivas, productivas de la existencia y la coexistencia humana, esferas que la imposición de la transparencia destruye en toda regla. Y así escribe también Nietzsche: «*La nueva ilustración*. [...] No basta que veas en qué ignorancia viven el hombre y el animal; debes también tener la voluntad de la ignorancia y aprenderla. Te es necesario comprender que, sin esta suerte de ignorancia, la vida misma sería imposible, que es una condición merced a la cual únicamente prospera y se conserva lo que vive»^[7].

Está demostrado que más información no conduce de manera necesaria a mejores decisiones^[8]. La *intuición*, por ejemplo, va más allá de la información disponible y sigue su propia lógica. Hoy se atrofia la facultad superior de juzgar a causa de la creciente y pululante masa de información. Con frecuencia, *un menos* de saber e información produce un *más*. La *negatividad* de dejar y olvidar tiene no pocas veces un efecto productivo. La sociedad de la transparencia no permite *lagunas* de información ni de *visión*. Pero tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío. En alemán hay una relación entre laguna y dicha^[*]. Y una sociedad que no admitiera ya ninguna negatividad de un vacío sería *una sociedad sin dicha*. Amor sin laguna de visión es pornografía. Y sin laguna de saber el pensamiento degenera para convertirse en cálculo.

La sociedad positiva se despide tanto de la dialéctica como de la hermenéutica. La primera descansa en la negatividad. Así, el «espíritu» de Hegel no se aleja de lo negativo, sino que lo soporta y se conserva en ello. La negatividad alimenta la «vida del espíritu». Lo *otro en lo mismo*, que engendra una *tensión negativa*, mantiene vivo el espíritu. Es el «poder», dice Hegel, «si mira a la cara de lo negativo, si se demora en ello»^[9]. Este demorarse es «la fuerza mágica que lo trueca en el ser». En cambio, carece de espíritu quien se limita a zapear a través de lo positivo. El espíritu es

lento porque se demora en lo negativo y lo trabaja para sí. El sistema de la transparencia suprime toda negatividad a fin de acelerarse. El hecho de demorarse en lo negativo abandona la *carrera loca en lo positivo*.

La sociedad positiva tampoco admite ningún sentimiento negativo. Se olvida de enfrentarse al sufrimiento y al dolor, de darles *forma*. Para Nietzsche, el alma humana agradece su profundidad, grandeza y fuerza, precisamente, a la demora en lo negativo. También el espíritu humano es un *nacimiento con dolor*: «Aquella tensión del alma en la infelicidad, que es lo que le inculca su fortaleza [...], su inventiva y valentía en el soportar, perseverar, interpretar, aprovechar la desgracia, así como toda la profundidad, misterio, máscara, espíritu, argucia, grandeza que le han sido donados al alma; ¿no le han sido donados bajo sufrimiento, bajo la disciplina del gran sufrimiento?»^[10] La sociedad positiva está en vías de organizar el alma humana totalmente de nuevo. En el curso de su positivación también el amor se aplana para convertirse en un arreglo de sentimientos agradables y de excitaciones sin complejidad ni consecuencias. Así, Alain Badiou señala en *Elogio del amor* los eslóganes del portal para solteros Meetic: «¡Se puede estar enamorado sin caer enamorado!» (*sans tomber amoureux*); o bien: «¡Usted puede perfectamente estar enamorado sin sufrir!»^[11] El amor se domestica y positiva como fórmula de consumo y confort. Hay que evitar cualquier lesión. El sufrimiento y la pasión son figuras de la negatividad. Ceden, por una parte, al disfrute sin negatividad. Y, por otra parte, entran en su lugar las perturbaciones psíquicas, como el agotamiento, el cansancio y la depresión, que han de atribuirse al exceso de positividad.

También la teoría en sentido enfático es una *aparición de la negatividad*. Es una *decisión* que dictamina qué pertenece a ella y qué no. Como una *narración* muy selectiva, coloca un *cortafuegos*. En virtud de esta negatividad, la teoría es *violenta*. Ha sido «escogida» para impedir que las cosas se toquen y «para separar de nuevo lo que se ha mezclado»^[12]. Sin la negatividad de la distinción se llega irremisiblemente a una excrecencia general y a una promiscuidad de las cosas. Bajo este aspecto, la teoría está cerca de la ceremonia que separa a los iniciados de los no iniciados. Es un error suponer que la masa *positiva* de datos e información, que hoy crece

hasta lo monstruoso, hace superflua la teoría, que la alineación de datos suplanta a los modelos. La teoría de la negatividad está establecida *antes* que los datos e informaciones positivos, y también antes que los modelos. La *ciencia positiva*, basada en los datos, no es la causa, sino, más bien, la consecuencia de un *final de la teoría*, en el sentido auténtico, que se aproxima. La teoría no puede sustituirse sin más por la ciencia positiva. A esta le falta la negatividad de la decisión, que determina por primera vez lo que *es* o ha de *ser*. La teoría como negatividad hace que la realidad misma aparezca en cada caso y súbitamente de otra manera, bajo otra luz.

La política es una acción *estratégica*. Y, por esta razón, es propia de ella una esfera secreta. Una transparencia total la paraliza. El «postulado del carácter público», dice Carl Schmitt, tiene «su adversario específico en la idea de que toda política lleva consigo cosas arcanas, secretos de técnica política, que de hecho son tan necesarios para el absolutismo como los secretos comerciales y empresariales para una vida económica que se basa en la propiedad privada y en la concurrencia»^[13]. Solo la política como teocracia se las arregla sin secretos. Aquí, la acción política cede a la mera escenificación. Para Schmitt el «escenario de Papageno» hace desaparecer lo arcano: «El siglo XVI osaba todavía un alto grado de seguridad propia y el concepto aristocrático de lo secreto. En una sociedad que ya no tiene ese valor, ya no habrá ninguna dimensión arcana, ninguna jerarquía, ninguna diplomacia secreta y en general ninguna política más, pues a toda gran política pertenece lo “arcano”. Todo se desarrollará delante de bastidores (ante un escenario de Papageno)»^[14]. Según esto, el final de los secretos sería el final de la política. Así, Schmitt pide a la política más «valor para el secreto»^[15].

El Partido de los Piratas, como partido de la transparencia, continúa el desarrollo para la *pospolítica*, que equivale a una despolitización. Es un antipartido; es más, es el *primer partido sin color*. La transparencia no tiene ningún color. Los colores no se admiten allí como ideologías, sino solamente como *opiniones* exentas de ideología. Las opiniones carecen de consecuencias. No son tan radicales y penetrantes como las ideologías. Les falta la negatividad perforadora. Así, la actual *sociedad de la opinión* deja intacto lo ya existente. La flexibilidad de la «democracia líquida» consiste

en cambiar los colores de la situación. El Partido de los Piratas es un *descolorido partido de opinión*. La política cede el paso a la administración de necesidades sociales, que deja intacto el marco de relaciones socioeconómicas ya existentes y se afinsa allí. El Partido de los Piratas, como antipartido, no está en condiciones de articular una *voluntad política* y de establecer *nuevas coordenadas sociales*.

La transparencia forzosa estabiliza muy efectivamente el sistema dado. La transparencia es en sí positiva. No mora en ella aquella negatividad que pudiera cuestionar de manera radical el sistema económico-político que está dado. Es *ciega* frente al afuera del sistema. Confirma y optima tan solo lo que ya existe. Por eso, la sociedad de la transparencia va de la mano de la pospolítica. Solo es por entero transparente el espacio despolitizado. La política sin referencia degenera, convirtiéndose en *referendum*.

El veredicto general de la sociedad positiva se llama «me gusta». Es significativo que Facebook se negara consecuentemente a introducir un botón de «no me gusta». La sociedad positiva evita toda modalidad de juego de la negatividad, pues esta detiene la comunicación. Su valor se mide tan solo en la cantidad y la velocidad del intercambio de información. La masa de la comunicación eleva también su valor económico. Veredictos negativos menoscaban la comunicación. Al «me gusta» le sigue con más rapidez la comunicación conectiva que al «no me gusta». Sobre todo, la negatividad del rechazo no puede valorarse económicamente.

Transparencia y verdad no son idénticas. Esta última es una negatividad en cuanto se pone e impone declarando falso todo lo *otro*. Más información o una acumulación de información por sí sola no es ninguna verdad. Le falta la dirección, a saber, el *sentido*. Precisamente por la falta de la negatividad de lo verdadero se llega a una pululación y masificación de lo positivo. La hiperinformación y la hipercomunicación dan testimonio de la *falta de verdad*, e incluso de *la falta de ser*. Más información, más comunicación no elimina la fundamental imprecisión del todo. Más bien la agrava.

La sociedad de la exposición

Según Benjamin, para las cosas que están «a servicio del culto [...] el que existan es más importante que el hecho de ser vistas»^[16]. Su «valor cultural» depende de su existencia y no de su exposición. La práctica de cerrarlas en un espacio inaccesible, de sustraerlas con ello a toda posibilidad de verlas, eleva su valor cultural. Así, determinadas imágenes de vírgenes permanecen veladas casi durante todo el año. Ciertas estatuas de dioses en la celda solo son accesibles a los sacerdotes. La negatividad de la separación (*secreto*, *secretus*), de la delimitación y del encierro es constitutiva para el valor cultural. En la sociedad positiva, en la que las cosas, convertidas ahora en mercancía, han de *exponerse* para *ser*, desaparece su valor cultural a favor del valor de exposición. En lo que se refiere a este último, la mera existencia es por completo insignificante. Todo lo que descansa en sí se demora en sí mismo, ya no tiene ningún valor. Las cosas se revisten de un valor solamente cuando son *vistas*. La coacción de la exposición, que lo entrega todo a la visibilidad, hace desaparecer por completo el *aura* como «aparición de una lejanía». El valor de exposición constituye el capitalismo consumado y no puede reducirse a la oposición marxista entre valor de uso y valor de cambio. No es valor de uso porque está sustraído a la esfera del uso, y no es ningún valor de cambio porque en él no se refleja ninguna fuerza de trabajo. Se debe solamente a la producción de atención.

Benjamin señala, por un lado, que en la fotografía el valor de exposición reprime por completo el valor cultural. Por otro lado, advierte que el valor cultural no retrocede sin resistencias, sino que se repliega en un último atrincheramiento. Y este es el rostro del hombre. Así, no es casual

que el retrato se encuentre en el centro de la temprana fotografía. A su juicio, en el «culto del recuerdo de los lejanos o difuntos seres queridos» encuentra su «último refugio» el valor cultural^[17]. En «la expresión fugaz de un rostro humano», dice, hace gestos por última vez el aura de las tempranas fotografías. Eso es lo que constituye «la belleza melancólica, que no puede compararse con nada». Pero donde el hombre se retira de la fotografía se contrapone por primera vez el valor de exposición al valor cultural. El «rostro humano» con su valor cultural hace tiempo que ha desaparecido de la fotografía. La época de Facebook y Photoshop hace del «rostro humano» una faz que se disuelve por entero en su valor de exposición. La faz (*face*) es el rostro expuesto sin «aura de la mirada»^[18]. Es la *forma de mercancía* del «rostro humano». La faz como superficie es más transparente que aquel rostro o cara que, para Emmanuel Lévinas, constituye un lugar señalado en el que irrumpe la *trascendencia del otro*. La transparencia es una figura contrapuesta a la trascendencia. La faz habita la *inmanencia* de lo igual.

En la fotografía digital está borrada toda negatividad, ya que no necesita ni la cámara oscura ni el revelado. No la precede ningún *negativo*. Es un puro *positivo*. Se apaga el devenir, el envejecer, el morir: «la foto corre comúnmente la suerte del papel (perecedero) [...] incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no por ello es menos mortal: como un organismo viviente nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenúa, desaparece»^[19]. Roland Barthes enlaza con la fotografía una forma de vida para la que es constitutiva la *negatividad del tiempo*. Pero esta está vinculada a sus condiciones técnicas, en este caso a su carácter analógico. La fotografía digital va unida a una forma de vida completamente distinta, que se despoja cada vez más de la negatividad. Es una fotografía transparente sin nacimiento ni muerte, sin destino ni sucesos. El destino no es transparente. A la fotografía transparente le falta la condensación semántica y temporal. Así no *habla*.

El contenido temporal del «*ha sido así*» es para Barthes la esencia de la fotografía. La foto da testimonio de lo que ha *sido*. Por eso, la *tristeza* es su temple fundamental. Según Barthes, la fecha es parte de la foto porque

«obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones»^[20]. La fecha imprime en ella la mortalidad, la caducidad. Sobre una foto de André Kertész observa Barthes: «Es posible que Ernest, el pequeño colegial fotografiado en 1931 por Kertész, viva todavía en la actualidad (pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!)»^[21]. La fotografía de hoy, completamente llena por el valor de exposición, muestra otra temporalidad. Está determinada por el presente carente de negación, sin destino, que no admite ninguna tensión narrativa, ningún dramatismo como el que aparece en una «novela». Su expresión no es romántica.

En la sociedad expuesta, cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición. La sociedad expuesta es una sociedad pornográfica. Todo está vuelto hacia fuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto. El exceso de exposición hace de todo una mercancía, que «está entregado, desnudo, sin secreto, a la devoración inmediata»^[22]. La economía capitalista lo somete todo a la coacción de la exposición. Solo la escenificación expositiva engendra el valor; se renuncia a toda *peculiaridad de las cosas*. Estas no desaparecen en la oscuridad, sino en el exceso de iluminación: «Más en general, las cosas visibles no concluyen en la oscuridad y el silencio: se desvanecen en lo más visible que lo visible: la obscenidad»^[23].

El porno no solo aniquila el eros, sino también el sexo. La exposición pornográfica produce una alienación del placer sexual. Hace imposible *experimentar el placer*. La sexualidad se disuelve en la ejecución femenina del placer y en la ostentación de la capacidad masculina. El placer expuesto, puesto ante la mirada, no es ningún placer. La coacción de la exposición conduce a la alienación del cuerpo mismo. Este se cosifica como un objeto de exposición al que hay que optimizar. No es posible *habitar* en él. Hay que *exponerlo*, y con ello *explotarlo*. Exposición es explotación. El imperativo de la exposición aniquila el *habitar* mismo. Si el mundo se convierte en un espacio de exposición, el habitar no es posible. El habitar cede el paso a la propaganda, que sirve para elevar el capital de la atención. Habitar significaba originariamente «estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella»^[24]. La permanente coacción de la exposición y el rendimiento amenaza esta paz. También desaparece enteramente la cosa en

el sentido de Heidegger. No es exponible, pues está llena puramente de *valor cultural*.

Es obscena la hipervisibilidad, a la que falta toda negatividad de lo oculto, lo inaccesible y lo misterioso. También son obscenos los torrentes lisos de la hipercomunicación, que está libre de toda negatividad de la *alteridad*. Es obscena la coacción de entregar todo a la comunicación y a la visibilidad. Es obsceno el pornográfico poner el cuerpo y el alma ante la mirada.

El valor de exposición depende sobre todo del aspecto bello. Así, la coacción de la exposición engendra una necesidad imperiosa de belleza y un buen estado físico.

La *operación belleza* persigue el fin de maximizar el valor de exposición. Los *modelos* actuales no transmiten ningún valor interior, sino tan solo medidas exteriores, a las que se intenta corresponder incluso con el uso de medios violentos. El imperativo de exposición conduce a una absolutización de lo visible y exterior. Lo invisible no existe, porque no engendra ningún valor de exposición, ninguna atención.

La coacción de la exposición explota lo visible. La superficie brillante es a su manera transparente. No se le *pregunta* más allá de eso. No tiene ninguna estructura hermenéutica profunda. También la *faz* es el rostro hecho transparente, que aspira a la maximización del valor de exposición. La coacción de la exposición nos despoja, a la postre, de nuestro rostro. Ya no es posible *ser* el propio rostro. La absolutización del valor de exposición se manifiesta como tiranía de la visibilidad. Lo problemático no es el aumento de imágenes, sino la *coacción icónica* de convertirse en *imagen*. El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia.

La comunicación visual se realiza hoy como contagio, desahogo o reflejo. Le falta toda *reflexión* estética. Su estetización es, en definitiva, anestésica. Por ejemplo, para el «me gusta» como juicio de gusto, no se requiere ninguna contemplación que se demore. Las imágenes llenas del valor de exposición no muestran ninguna complejidad. Son inequívocas, es decir, pornográficas. Les falta toda *ruptura*, que desataría una reflexión, una revisión, una meditación. La complejidad hace más lenta la comunicación.

La hipercomunicación anestésica reduce la complejidad para acelerarse. Es esencialmente más rápida que la comunicación del sentido. Este es *lento*. Es un obstáculo para los círculos acelerados de la información y comunicación. Así, la transparencia va unida a un *vacío de sentido*. La masa de la información y la comunicación brota de un *horror vacui*.

A la sociedad de la transparencia toda distancia le parece una negatividad que hay que eliminar; constituye un obstáculo para la aceleración de los ciclos de la comunicación y del capital. En virtud de su propia lógica interna, la sociedad de la transparencia elimina cualquier distancia. La transparencia es, en definitiva, la «promiscuidad total de la mirada con lo que se ve», a saber: la «prostitución»^[25]. Se expone a las irradiaciones permanentes de las cosas e imágenes. La falta de distancia hace la percepción táctil y palpable. La tactilidad designa un contacto sin tacto, una «contigüidad epidérmica del ojo y de la imagen» cercana a la piel^[26]. En virtud de la falta de distancia, no es posible ninguna *contemplación* estética, ninguna *demora*. La percepción táctil es el final de la distancia estética de la mirada, e incluso es el *final de la mirada*. La falta de distancia no es la *cercanía*. Más bien la aniquila. La cercanía es *rica en espacio*, mientras que la falta de distancia lo aniquila. La cercanía lleva inscrita una lejanía. Por eso está *lejos*. Así, Heidegger habla de una «cercanía pura que soporta la lejanía»^[27]. Pero «el dolor de la proximidad de lo lejano»^[28] es una negatividad que ha de eliminarse. La transparencia *desaleja* todo hacia lo uniforme carente de distancia, que no está cerca ni lejos.

La sociedad de la evidencia

La sociedad de la transparencia es enemiga del placer. Dentro de la economía del placer humano, el agrado y la transparencia no van unidos. La economía libidinosa es extraña a la transparencia. Precisamente, la negatividad del secreto, del velo y del encubrimiento aguijonea el apetito e intensifica el placer. Así, el *seductor* juega con máscaras, ilusiones y formas aparentes. La coacción de la transparencia elimina espacios de *juego* del placer. La evidencia no admite ninguna seducción, sino solamente un procedimiento. El seductor emprende caminos que son tortuosos, ramificados y enredados. Y usa signos con muchas significaciones: «La seducción se apoya con frecuencia en códigos ambiguos, lo cual convierte a los seductores prototípicos dentro de la cultura occidental en una determinada forma de carencia de moral. Los seductores se sirven de un lenguaje con múltiples significados, porque no se sienten vinculados a las normas de la seriedad y de la simetría. En cambio, las prácticas “políticamente correctas” exigen transparencia y renuncian a ambigüedades, con el fin de garantizar la mayor libertad e igualdad contractual que sea posible, de modo que rueda en vacío el tradicional nimbo retórico y emocional de la seducción»^[29]. El juego con la ambigüedad y la ambivalencia, con secretos y enigmas, aumenta la tensión erótica. La transparencia o la univocidad serían el final del Eros, es decir, la pornografía. No es casual que la actual sociedad de la transparencia sea a la vez una sociedad de la pornografía. También la praxis de la *Post-Privacy*, que en nombre de la transparencia exige un mutuo desnudamiento sin límites, es totalmente perjudicial al placer.

Según Simmel, «estamos hechos de tal manera que no solo [...] necesitamos una determinada proporción de verdad y error como base de nuestra vida, sino también una cierta proporción de claridad y oscuridad en la imagen de nuestros elementos de vida»^[30]. De acuerdo con esto, la transparencia quita a las cosas todo «encanto» y «prohíbe a la fantasía tejer allí sus posibilidades, por cuya pérdida no puede recompensarnos ninguna realidad, pues la obra de la fantasía es *actividad propia*, que a largo plazo no puede suplantarse por ningún recibir y disfrutar». Simmel continúa diciendo que «también debe ofrecérsenos una parte de los seres humanos más próximos en forma de falta de claridad y visibilidad, para que se mantenga a buen nivel su encanto para nosotros»^[31]. La fantasía es esencial para la economía del placer: un objeto ofrecido al desnudo lo desconecta; solo lo pone en marcha una retirada y sustracción del objeto. Lo que profundiza el placer no es el disfrute en tiempo real, sino el imaginativo preludeo y el epílogo. El disfrute inmediato, que no admite ningún rodeo imaginativo y narrativo, es pornográfico. También la hipernitidez por encima de lo real y la elevada claridad de las imágenes mediáticas paraliza y ahoga la fantasía. Según Kant, la imaginación se basa en el juego. Esta presupone espacios de juego en los que nada está definido con firmeza y delimitado con claridad. Necesita una imprecisión y falta de claridad. No es transparente para sí misma; en cambio, la autotransparencia es característica del entendimiento. Y así este *no juega. Trabaja* con ideas claras.

Giorgio Agamben, en *La comunidad que viene*, recuerda la alegoría del reino del Mesías que una tarde Benjamin contó a Ernst Bloch: «Un rabino, un verdadero cabalista, dijo una vez: para instaurar el reino de la paz no es necesario destruir todo y dar inicio a un mundo completamente nuevo; basta empujar solo un poquito esta taza o este arbusto o aquella piedra, y así con todas las cosas. Pero este poquito es tan difícil de realizar y su medida tan difícil de encontrar que, por lo que respecta al mundo, los hombres no pueden hacerlo y por eso es necesario que llegue el Mesías»^[32]. Las cosas solo se desplazarán un poco para establecer el reino de la paz. Y Agamben advierte que este pequeño cambio tiene lugar no en las cosas mismas, sino en sus «márgenes»^[33]. Pero el cambio les confiere un «resplandor» misterioso. Esta «aureola» surge mediante un «estremecerse», mediante un

«irisarse» en sus márgenes. Continuando los pensamientos de Agamben podemos decir que el ligero temblor hace que se produzca una falta de claridad, que la cosa se cubra con un brillo misterioso a partir de los márgenes. Lo santo no es transparente. Más bien, traza una borrosidad misteriosa. El *reino venidero de la paz* no se llamará sociedad de la transparencia. Esta no es *ningún estado de paz*.

No solo el espacio de lo santo, sino tampoco el del apetito es transparente. Es más bien «sinuoso»; «solo indirectamente puede alcanzarse el objeto, la *dama*, solo por caminos de meandros retorcidos»^[34]. La *dama*, el objeto del deseo en el amor cortés, es el «agujero negro» en torno al cual se condensa el deseo. En palabras de Lacan, ese objeto se «introduce por la singularísima puerta de una sustracción, de una inaccesibilidad»^[35]. Lacan lo compara con «la figura indescifrable de la anamorfosis, en la que el contenido de la imagen aparece solamente deformado, desfigurado»^[36]. Es, por tanto, todo menos *evidente* (del latín *videre* = ver). Según Lacan, el amor cortés es carente de forma («anamorfótico»)^[37]. Su objeto, también bajo el aspecto temporal, es una «anamorfosis», pues «solo por el camino de un desplazamiento sin fin» puede alcanzarse el objeto^[38]. Lacan lo llama también *la cosa* (en el original usa la palabra alemana *das Ding*), de la cual no es posible hacerse ninguna *imagen* a causa de su impenetrabilidad y reconditez. La representación huye: «¿Qué hay en la cosa?, ese es el misterio real»^[39].

La transparencia es un estado de simetría. La sociedad de la transparencia aspira a eliminar todas las relaciones asimétricas. También el poder pertenece a ellas. El poder no es diabólico en sí mismo. En muchos casos es productivo y generador. Genera un espacio de libertad y juego para la configuración *política* de la sociedad. También el poder participa en gran medida en la producción de placer. La economía libidinosa sigue una lógica de economía del poder. A la pregunta de por qué el hombre tiende a ejercer el poder, Foucault responde con la referencia a la economía del placer. Cuanto más libres son los hombres en su relación recíproca, tanto mayor es su placer por determinar la conducta de los otros. El placer es tanto mayor cuanto más abierto es el juego, cuanto más variados son los tipos de juego en los que se dirige la conducta de los otros. Los juegos estratégicos

implican en gran medida falta de transparencia y carácter incalculable. También el poder es un juego estratégico; juega en un espacio *abierto*: «Poder significa: juegos estratégicos. Sabemos muy bien que el poder no es el mal. Tomen ustedes, por ejemplo, las relaciones sexuales o amorosas: ejercer poder sobre los otros en una especie de juego estratégico, donde las cosas pueden invertirse, no tiene nada de malo, eso es parte del amor, de la pasión, del placer sexual»^[40].

Aquel «placer» nietzscheano, que quiere «eternidad», tiene su origen en la «media noche». Nietzsche diría que no hemos acabado con Dios mientras nosotros creamos todavía en la transparencia. Frente a la mirada penetrante, frente a la obsesión de hacerlo todo transparente, Nietzsche defiende la apariencia, la máscara, el secreto, el enigma, el ardid y el juego: «Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo. [...] Hay acciones realizadas por amor y por una magnanimidad tan desbordante, que después de ellas nada resulta más aconsejable que tomar un bastón y apalear de firme al testigo de vista [...]. No es solo perfidia lo que se oculta detrás de una máscara —hay mucha bondad en la astucia. [...] Todo espíritu profundo necesita una máscara; más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara [...]»^[41]. El espíritu profundo surge bajo la protección de una máscara. Esta aparece a su alrededor como una capa protectora. Lo *completamente otro*, lo *nuevo*, prospera solamente detrás de una máscara que protege de lo *igual*. Y la astucia no equivale a la perfidia. Es más eficiente y menos violenta que la acción dirigida por el imperativo categórico. Así, Nietzsche escribe: «Astucia es mejor que violencia»^[42]. La astucia es más elástica, flexible, en cuanto mira a su alrededor y agota el respectivo *potencial de la situación*. Ve más que el imperativo categórico, que es transparente para sí mismo en virtud de su rigidez. La violencia está más cerca de la verdad que la astucia. Así engendra más «evidencia». Nietzsche evoca aquí una forma de vida más libre que no sería posible en una sociedad de la iluminación y del control. Aquella también es libre en el sentido de que no se deja determinar ni por el pensamiento del contrato, que hace alarde de simetría e igualdad, ni por la economía del intercambio.

No pocas veces sale una fascinación del misterio y de la oscuridad. Según Agustín, Dios utilizó metáforas y oscureció la Sagrada Escritura intencionadamente, para engendrar más placer: «De ahí que estas cosas estén cubiertas con una especie de envoltura figurativa, para que mantengan activo al entendimiento del hombre que investiga con actitud piadosa, y no parezcan carentes de valor al ofrecerse sin velos (*nuda*) y abiertamente (*promta*). Y así, lo que en otros lugares se dice abierta y manifiestamente, de modo que sea fácil recibirlo dentro de nosotros, es renovado en cierta manera en nuestro entendimiento y, renovado de esa manera, tiene un sabor dulce cuando lo sacamos a la luz desde lo oculto. Si se oculta algo de esta manera, eso no se hace por envidia frente a los que tienen deseos de aprender; más bien, con ello las cosas se muestran mejor para que las apetezcamos con mayor ardor, de tal manera que, cuando una cosa se nos sustrae, encontramos lo anhelado con tanto mayor alegría»^[43]. La capa figurada erotiza la palabra, elevándola a la condición de un objeto del deseo. La palabra actúa con mayor poder de seducción cuando está revestida figurativamente. La negatividad de la reconditez transforma la hermenéutica en una erótica. Descubrir y descifrar se realizan como un desvelamiento agradable. En cambio, la información es desnuda. La desnudez de la palabra le quita todo encanto, la allana. La hermenéutica del secreto no es ninguna dimensión diabólica, que en todo caso haya de eliminarse a favor de la transparencia. Es una simbólica e, incluso, una especial técnica cultural, que engendra una *profundidad*, aunque sea como *apariencia*.

La sociedad porno

La transparencia no es el medio de lo bello. Según Benjamin, para la belleza es ineludible un acoplamiento indisoluble entre encubrimiento y encubierto: «Pues lo bello no es ni la envoltura ni el objeto encubierto, sino el objeto en su velo. Desvelado se mostraría infinitamente insignificante. [...]. En efecto, no ha de caracterizarse de otra manera el objeto al que en definitiva le falta el velo. Puesto que solo lo bello y nada fuera de esto puede ser esencialmente encubridor y velado, en el misterio está el fundamento divino del ser de la belleza»^[44]. La belleza no puede desembozarse porque está ligada de manera obligada al velo y al encubrimiento. Lo encubierto solo permanece igual a sí mismo bajo el encubrimiento. El desvelamiento hace desaparecer lo encubierto. Así, no hay ninguna belleza desnuda: «En la desnudez sin velos se ha esfumado lo esencialmente bello, y en el cuerpo desnudo del hombre se ha logrado un ser por encima de toda belleza, a saber, lo sublime, una obra que está por encima de todas las imágenes, el ser del creador»^[45]. Solo una forma o una imagen pueden ser *bellas*. En cambio, es *sublime* la desnudez sin forma ni imagen, que ya no lleva inherente el misterio como constitutivo de la belleza. Lo sublime va más allá de lo bello. Pero la desnudez peculiar de la criatura es cualquier cosa menos pornográfica. Es precisamente *sublime* y apunta a la obra del creador. También para Kant un objeto es sublime cuando supera toda representación, toda imagen. Lo sublime va más allá de la *imaginación*.

En la tradición cristiana, la desnudez lleva una «imborrable signature teológica»^[46]. De acuerdo con esa tradición, Adán y Eva antes del pecado

no estaban desnudos, pues los cubría un «vestido de la gracia», un «vestido de luz»^[47]. El pecado los despojó de su vestido divino. Al hallarse totalmente desnudos, se vieron forzados a cubrirse. Según esto, la desnudez significa la pérdida del vestido de la gracia. Agamben intenta pensar una desnudez que está libre de dispositivos teológicos. A este respecto, prolonga hasta lo pornográfico lo sublime del cuerpo desnudo en Benjamin. Sobre un modelo pornográfico medio desnudo observa: «Una cara bonita que, sonriendo, exhibe su desnudez, dice solamente una cosa: “¿Quieres experimentar mi secreto?”. “¿Quieres aclararte sobre mi envoltura? Pues, bien, si eres capaz para ello, ¡mira y contempla esta completa e imperdonable falta de misterio!” [...]»^[48]. El cuerpo exhibido de modo pornográfico de hecho es «pobre», pero no es «sublime». A lo sublime, que Benjamin contrapone a la bella apariencia, le falta todo valor de exposición. En efecto, la exposición destruye toda sublimidad de la criatura. Lo sublime engendra un valor cultural. La cara expuesta pornográficamente, que *flirtea* con el que tiene enfrente, es todo menos sublime^[49].

La contraposición de Agamben entre dispositivo y desnudez libre no es dialéctica. Violencia es no solo el dispositivo que impone al rostro un rol, una máscara, una expresión, sino también la desnudez sin forma, pornográfica. No es sublime, sino obsceno, el cuerpo que se hace *carne*. La desnudez pornográfica está cerca de aquella obscenidad de la carne que, tal como advierte Agamben mismo, es el resultado de la violencia: «Por eso el sádico intenta por todos los medios conseguir que aparezca la carne, y hacer violentamente que el cuerpo del otro asuma tales poses y actitudes que ponen de manifiesto su obscenidad, es decir, la irreparable pérdida de la gracia»^[50].

Sobre todo el encanto es inmolado a la desnudez pornográfica de Agamben. Este, a causa de su origen teológico, le parece sospechoso, pues está próximo a la *gracia*. Agamben se apoya en aquella tesis de Sartre según la cual el cuerpo debe su gracia a un movimiento dirigido a un fin, que lo convierte en instrumento. Pero, precisamente por su fijación en un fin, ningún instrumento está dotado de gracia. El instrumento busca su fin *sin rodeos* y se pone manos a la obra. En cambio, la gracia lleva anexo algo *atado* y *sinuoso*. Presupone un *juego libre* de los gestos y formas, que en

cierto modo *juega* a la manera de una acción y se sustrae a la economía del fin. Entonces, la gracia se halla establecida *entre* la acción dirigida al fin y la desnudez obscena. Agamben se sustrae a este *entre* gracioso. También el acto de exhibirse hace desaparecer la gracia. El joven del *Teatro de marionetas* de Kleist pierde su gracia precisamente en el momento en que se halla ante el espejo y exhibe a propósito sus movimientos. Aquí, el espejo desarrolla el mismo efecto que el objetivo al que mira atrevida la actriz porno de Agamben, sin expresar otra cosa que su propio estar expuesta^[51].

Agamben entiende la exposición como una posibilidad señalada de resaltar aquella desnudez que, liberada de su dispositivo teológico y «profanada» de ese modo, hace accesible un nuevo uso. El rostro expuesto sin misterios no muestra otra cosa que exhibir. No oculta ni expresa nada. Por así decirlo, se ha hecho transparente. Agamben ve en ello un estímulo especial, un «encanto especial», que «parte del puro valor de exposición»^[52]. La exposición vacía el rostro para convertirlo en un lugar *pre-expresivo*. De esta práctica de la exposición que vacía, espera Agamben una nueva forma de comunicación erótica: «Es una experiencia común que el rostro de una mujer que se siente mirada se vuelve inexpresivo. La conciencia de estar expuesta a la mirada hace, así, el vacío en la conciencia y actúa como un potente disgregador de los procesos expresivos que animan generalmente el rostro. Es la indiferencia descarada lo que las *mannequins*, las *pornostars* y las otras profesionales de la exposición deben, ante todo, aprender a adquirir: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). De este modo el rostro se carga hasta estallar de valor de exposición. Pero precisamente por esta nulificación de la expresividad, el erotismo penetra allí donde no podría tener lugar: en el rostro humano. [...] Exhibido como puro medio más allá de toda expresividad concreta, se vuelve disponible para un nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica»^[53]. A más tardar, aquí se plantea la pregunta de si el rostro cargado hasta explotar con valor de exposición está, de hecho, en situación de abrir un «nuevo uso colectivo de la sexualidad», una «nueva forma de comunicación erótica». Agamben advierte que la desnudez preexpresiva, liberada de toda signatura teológica, esconde en sí

un «potencial profanatorio» que, sin embargo, es aniquilado por el «mecanismo de la pornografía». En contra de la suposición de Agamben, el modo en que la pornografía bloquea la sexualidad no es simplemente *accesorio*. Pornográfica es *ya* la cara convertida en cómplice de la desnudez, cuyo único contenido consiste en su exposición, a saber, en exponer la conciencia desvergonzada del exhibido cuerpo desnudo. Es obsceno el rostro desnudo, sin misterios, hecho transparente, reducido a su puro estar expuesto. Es pornográfica la faz que se carga con el valor de exposición hasta explotar.

Agamben desconoce que la *exposición en sí* es pornográfica. El capitalismo agudiza el proceso pornográfico de la sociedad en cuanto lo expone todo como mercancía y lo entrega a la hipervisibilidad. Se aspira a maximizar el valor de exposición. El capitalismo no conoce ningún otro uso de la sexualidad. Precisamente en las imágenes pornográficas de propaganda se realiza el «uso colectivo de la sexualidad» exigido por Agamben. El «consumo solitario» de la imagen pornográfica no es una mera «sustitución» de la promesa de un nuevo uso colectivo de la sexualidad. Más bien, el solitario y el colectivo hacen el *mismo uso* de las imágenes pornográficas.

Agamben elude sobre todo la diferencia esencial entre lo erótico y lo pornográfico. La exhibición directa de la desnudez no es erótica. El lugar erótico de un cuerpo está precisamente allí «donde» se abre el vestido, es la piel que brilla «entre dos piezas», por ejemplo, entre el guante y la manga. La tensión erótica no brota de la exposición permanente de la desnudez, sino de «la puesta en escena de una aparición-desaparición»^[54]. Es la negatividad de la «interrupción» la que confiere un brillo a la desnudez. La positividad de la exposición de la desnudez sin velos es pornográfica. Le falta el brillo erótico. El cuerpo pornográfico es *liso*. No es *interrumpido* por nada. La interrupción engendra una ambivalencia, una doble significación. Esta *imprecisión semántica* es erótica. Lo erótico presupone, además, la negatividad del misterio y de la reconditez. No hay ninguna erótica de la transparencia. Precisamente allí donde desaparece el misterio a favor de la total exposición y del pleno desnudamiento comienza la pornografía. La dibuja una penetrante e incisiva positividad.

En todo misterio sospecha Agamben una signatura teológica que es necesario «profanar». La profanación tiene que producir una belleza sin misterio, una desnudez «más allá del prestigio de la gracia y de las seducciones de una naturaleza caída en la corrupción»: «En cambio, detrás de la envoltura inexplicable no se esconde ningún misterio: desnuda se muestra como pura apariencia. [...] En este sentido el indicativo de la desnudez es simplemente: ¡haecce!, “esto y nada más”»^[55]. Pero no hay un *indicativo de lo erótico*, lo erótico se sustrae al «¡haecce!». La evidencia sin misterio del «esto y no otra cosa» es pornográfica. A lo erótico le falta la univocidad de lo *deíctico*. No son deícticas las *referencias* eróticas. Según Baudrillard, la fuerza de seducción erótica juega con «la intuición de lo que en el otro permanece eternamente secreto para él mismo, sobre lo que jamás sabré de él y que, sin embargo, me atrae bajo el sello del secreto»^[56]. Lo pornográfico no es ni atractivo ni insinuante, es más bien contagioso y ficticio. Le falta la distancia en la que sería posible la seducción. La atracción erótica incluye necesariamente la negatividad de la *sustracción*.

Barthes distingue dos elementos en la fotografía. Al primer elemento lo llama el *studium*. Este se refiere al amplio campo de informaciones, que han de estudiarse, y al «campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta, *I like/I don't*»^[57]. Pertenece al género del «gustar» y no del «amar». Su forma de juicio es *me gusta/no me gusta*. Le falta vehemencia o pasión. El segundo elemento, *punctum*, rompe el *studium*. No produce ningún agrado, sino una vulneración, una conmoción, una perplejidad. A las fotografías uniformes les falta el *punctum*; son solamente objeto de *studium*: «Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias (la foto unaria no es necesariamente apacible). Nada de *punctum* en esas imágenes: choque sí —la letra puede traumatizar—, pero nada de trastorno; la foto puede “gritar”, nunca herir. Esas fotos de reportaje son recibidas (de una sola vez), es todo»^[58]. El *punctum* interrumpe el continuo de informaciones. Se manifiesta como un *desgarro*, como una *ruptura*. Es un lugar de suma intensidad y condensación, donde mora algo *indefinible*. Le falta toda transparencia, toda evidencia, rasgo que caracteriza el *studium*: «La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno. [...] El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo,

su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo»^[59].

Entre las fotografías uniformes, Barthes incluye también las imágenes pornográficas. Estas son lisas, transparentes y no muestran ninguna ruptura, ninguna ambigüedad. Por el contrario, los desgarros y la ruptura interna diseñan lo erótico, que no es liso ni transparente. La foto erótica es una imagen «alterada, fisurada»^[60]. En las imágenes pornográficas todo está vuelto hacia fuera y expuesto. La pornografía carece de interioridad, reconditez y misterio: «como un escaparate que solo mostrase, iluminado, una sola joya, [...] está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo»^[61]. Es obscena la transparencia que no encubre nada, ni mantiene oculto, y lo entrega todo a la mirada. Hoy, todas las imágenes mediáticas son más o menos pornográficas. En virtud de su complacencia, les falta todo *punctum*, toda intensidad semiótica. No tienen nada que pudiera impresionar y vulnerar. Son, a lo sumo, el objeto de un *me gusta*.

Según Barthes, las imágenes cinematográficas no tienen ningún *punctum*. Este está ligado a una demora contemplativa: «ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlas otra vez no volvería a encontrar la misma imagen»^[62]. El *punctum* se abre tan solo a la consideración que se demora contemplativamente. En cambio, las imágenes que se suceden unas a otras obligan al espectador a una «constante glotonería». El *punctum*, continúa, se sustrae a la mirada consumidora, voraz, en la que no mora ninguna «pensatividad»^[63]. Con frecuencia no se manifiesta de inmediato, sino solo más tarde, en un morar que rememora: «Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, solo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo. [...] Acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno)»^[64]. La «música» surge en el primer cerrar de ojos. Así, Barthes cita a Kafka: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos»^[65]. La música

suenan solamente a una distancia contemplativa respecto a la imagen. Enmudece, en cambio, cuando un contacto inmediato cortocircuita el ojo con la imagen. La transparencia carece de música. Además, advierte Barthes, la fotografía debe «ser silenciosa». Solo en el «esfuerzo por el silencio» la fotografía revela su *punctum*. Es un *lugar de silencio*, que hace posible un demorar contemplativo. Por el contrario, no nos *demoramos* ante las imágenes pornográficas. Estas son estridentes, fuertes, porque están *expuestas*. Les falta también la amplitud temporal. No admiten ningún recuerdo. Sirven solamente a la excitación y satisfacción inmediata.

El *studium* es una lectura: «Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones»^[66]. Si la cultura constara de figuras, ademanes, gestos, narraciones y acciones especiales la conversión de lo visual en pornografía se realizaría hoy como *desculturización*. Las imágenes pornográficas, al estar desculturizadas, no dan nada que leer. Actúan sin mediación, como imágenes de propaganda, de forma táctil y contagiosa. Son *poshermenéuticas*. No conceden aquella distancia en la que sería posible un *studium*. Su manera de actuación no es la lectura, sino el contagio y el desahogo. Tampoco mora allí ningún *punctum*. Se vacían para convertirse en *espectáculo*. La sociedad porno es una sociedad del *espectáculo*.