

PATHETICA DEL ALBUM FAMILIAR¹ (1995)

William Thayer Morel

La palabra griega *fotós* nombra varias cosas: estrella, sol, lámpara, brillo, fama; astro que guía desde el cielo. En sentido figurado el astro que guía es el héroe, el jefe, el poderoso. La luz mortal, el individuo que habla a la luz del día, a la luz pública. También nombra al hijo, en tanto dulce luz que resplandece para los ojos de la madre. Estas referencias dan claves de la fotografía que el griego no conoció. El diccionario pone otras situaciones que pierden vínculo con el significante *fotós*, y que evidencian las proyecciones del cristianismo sobre la luz griega. Por ejemplo, *fotós*: María.

Para nosotros fue primero la fotografía que el alfabeto. Antes que el silabario abrimos un álbum de fotografías. No lo (h)ojeamos, al comienzo, en la lógica de la narración (principio, medio, fin), ni linealmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Lo asaltamos como nómades, brincando desde cualquier parte hacia atrás o hacia adelante, sin obedecer a la secuencia contigua de las imágenes y las páginas. El libro de fotografías, las filminas sobre vidas ejemplares, los volúmenes iconográficos, antes que la escuela, constituyeron nuestro medio maternal de secuestro en el ingenio alfabético de la linealidad; el antes y el después, la simultaneidad, la diferencia entre el original y la copia, la causalidad, las fechas, el círculo presencia-ausencia-representación. Nos iniciamos imperceptiblemente en esta óptica mientras nos enseñaban el álbum para hacernos dormir o pasar una tarde, contándonos historias mirando fotografías, o alzando la vista por sobre ellas para recordar y ficcionar lo ausente; anécdotas que se liaban lejos de lo visible y que venían a verificarse en alguna zona de la imagen. La fotografía nos instaló en la serie interrogativa del ¿quién? (sustancia), ¿dónde? (espacio), ¿cuando?

¹ Este texto fue escrito en primera instancia para el catálogo de la exposición *Historia personal de la fotografía en Chile* (1995) de la fotógrafa chilena Julia Toro.

(tiempo), ¿qué? (contenido), ¿cómo? (retórica), ¿por qué? (sentido). Nos hizo saber de aquel tiempo (la historia) en que no existíamos. Nos abrió la muerte como horizonte a partir del cual lo cotidiano se indiferencia con la ficción.

Contar historias supuso siempre, en diversos sentidos, una prehistoria que contar. Los íconos fotográficos emergieron como copias duraderas de modelos efímeros. Un tipo de repetición inmortal, semejante al retrato pictórico o al video. Restos lumínicos de sucesos pasados de jefes, héroes, madres, acontecimientos disueltos, embalsamados en la fotografía

Cualquier historia o fotografía es una reunión de acontecimientos dispersos. En la fotografía los acontecimientos se reúnen. En los acontecimientos la fotografía se dispersa. La historia reúne el acontecimiento en que se dispersa: la muerte. La fotografía reúne lo que el acontecimiento disuelve.

Merced al retrato (pintura) que encarnaba su metamorfosis corporal, Dorian Gray se conservaba inmune al paso del tiempo, como una fotografía. Dorian Gray es la fotografía que visita, de cuando en cuando, las mutaciones de su pintura. Es la invarianza de su retrato, la fotografía que ve morir —y que mide la muerte de— la pintura, la orgánica, la realidad.

Modernamente todos quisimos ser fotografías, deseamos ser hiperreales como Dorian Gray. No cuerpos inmortales (almas), sino aspectos, imágenes eternas. Y no cualquier imagen, sino una buena, una bella imagen: un *kalotipo*. Nos deseamos estrellas de cine, de comic, de fotonovelas, nos quisimos fotogénicos. Aspiramos a mejorar en la foto. La fotografía fue nuestra idea reguladora del aspecto, la utopía fisiognómica de la modernidad que nos dispuso en el imperativo de brillar y ser brillantes, de convertirnos en astros, en luces, héroes.

Con Dorian Gray la fotografía invierte la jerarquía original/copia, y se instala como modelo que subordina y regula lo real. Caídos en la teleología del deterioro fuimos la pintura de Dorian Gray. Nos desvanecíamos como malas fotocopias ante nuestras fotografías. Giramos especularmente en torno a algunas fotos. Quitábamos la vista del monstruo carnal.

La cámara exhumó y capturó el inconsciente en el tráfico de los gestos, los pasajes nómades entre las personificaciones del rostro, el trance del travestismo. Estrenó vistas y perspectivas infrahumanas que el ojo era incapaz de registrar en el contrato social del gesto, tejidos, pliegues, pelos, líquidos, poros, lo vegetal informe, como soporte de la representación. La fotografía destacó y almacenó el significante que escapa a la pantalla del significado. Abrió ventanas hacia lo secreto inconfesable, desde donde cualquier cuerpo se erige para presentarse y hacerse habitable. La posibilidad abierta de la cámara sacó a luz lo infamiliar en el seno de la familiaridad. Sustantivó (fotografió) lo extraño amenazante que habita en nos-otros mismos. Interiores, entrañas recónditas que no reconocemos como nuestras. lo siniestro (*unheimlich*). Hizo posible también, avizorar el significante manso, lo sorpresivo infamiliar que seduce o que despierta la piedad más que la vergüenza o el rechazo. Lo sorpresivo entrañable, lo encantador inesperado, la virtud fuera de forma.

Los sucesos que vemos están pasando, pero no vemos lo que está pasando. Viene entonces la instantánea y captura lo invisible del movimiento, pero a condición de negar el movimiento. La fotografía nos muestra lo que las cosas son haciéndonos ver lo que no son. Hace aparecer haciendo desaparecer, sustituyendo el suceso en la naturaleza muerta de su inscripción. Como el testimonio, la fotografía miente. Miente su punto de vista, así como miente el relato que elabora el sobreviviente. La fotografía, como el testimonio, sólo tratan de la fotografía y del testimonio del testimonio. Y lo que ocurre, ocurre siempre sin punto de vista, sin relación, sin

elaboración, en el desastre del sujeto. El único testigo del acontecimiento es el acontecimiento mismo, sustraído del narcisismo de la fotografía y del testimonio que no dejan de hablar de sí cuando suponen hablar de otro. La ausencia de testigo y la ausencia de fotografías son el único testigo y la única fotografía del acontecimiento en su desaparición, del acontecimiento de la desaparición. No hay más testimonio de la desaparición que la desaparición misma.

Limitada como está a autoestimularse en la ilusión de teclear el torso invisible de las *cosas*, imposibilitada de toda verdad por afuera del juego infinito de las sustituciones y denegaciones, el engaño de la fotografía merece tanto elogio como su desengaño.

Toda historia exige una genealogía constructiva de su identidad, un método de reunión, una memoria serial, una lápida recordatoria o panteón. La provisoriedad y eclosividad de los acontecimientos modernos, reclamaron para sí un mausoleo *pocket*, liviano y portable: *el álbum de fotografías*. De manera que cada cual —instituciones y personas—, en cualquier parte, en cualquier momento, pudiese corroborar para sí y para otro, que tiene (o que tuvo) historia, que en alguna parte se reúne y deja de acontecer.

Confeccionar un álbum de fotografías es una actividad *patética*. Nos sintoniza con las paradojas anímicas de la familiaridad y la infamiliaridad; de la infamiliar familiaridad y viceversa. Nos concierta, a la vez, en el ánimo selectivo de la inclusión y la exclusión, de lo que vamos a reunir o a dispersar en él. ¿Qué incluir? Cómo trazar en el álbum la historia, los límites de una familiaridad, si lo familiar es, en un sentido, la entraña secreta, inconfesable, que no reconoceríamos como propia ante el mundo y con dificultad ante nosotros mismos; alguna fealdad desenfundada, cierta autocomplacencia de la cara, un rictus grosero en esas fotos que se rompen sin piedad, la asimetría efecto de las citas hereditarias, algún parecido desconsolador en

el ademán, un puchero inverosímil. Algo no representable, en cualquier caso, como familia, que incendia lo familiar, un siniestro en la casa. ¿Cómo disponer —y cómo no— el siniestro fotográfico en el álbum familiar? Más aún cuando el género *álbum* se destina, entre otras cosas, cual carpeta de presentación de los prestigios de clase.

Lo mismo respecto de la entrañable infamiliaridad, la de la agonía sexual, por ejemplo, o la del desmaquillamiento en el festejo culinario o en el cabeceo de la sobremesa. ¿Cabrían acaso tales despersonalizaciones en un álbum de familia? ¿O las zonas de indefensión, la cicatriz, la mancha, la zona piedad de un cuerpo, cuya exposición a una mirada estándar sentiríamos violatoria? No querríamos exponer lo entrañable desvalido a la mirada estándar. Y no querríamos dejarlo fuera del álbum. En el álbum de la fantasía esas imágenes entrañables de piedad y horror son las recurrentes, y las que resaltan en el recuerdo cuando lo (in)familiar se ha ido. ¿Qué familiaridad restaría en el álbum de familia, si la desfiguración entrañable, la indefensión que apiada, lo inhóspito recóndito, quedaran excluidos? ¿Qué familiaridad restaría al álbum del doctor Jeckyl sin la comparecencia en él del señor Hyde?

También la fotogenie, el imperativo de mejorar en la foto, forma parte de la ética representacional que gobierna el álbum. Mejorar a la familia, embellecerse a sí mismo en el álbum. Vergüenza y piedad, tristeza, vanidad, felicidad, culpa, orgullo, envidia, engreimiento, son pasiones que se tensan y constituyen la patética (de lo sublime y de lo siniestro) de la confección del álbum.

En tanto catálogo de representación pública, el álbum familiar está gobernado por el travestismo hacia el estándar. Desear una imagen, en tanto imagen publicable, es sobrentender que otros la desearían también. No sería posible amar, sin descrédito, un aspecto del cual, se está seguro, nadie más podría desear. Todo deseo subsiste en la mediación del imaginario colectivo.

El álbum para mostrar a la novia o a los parientes de la novia, por ejemplo, se sobrevigila, más que por la piedad con la imagen privada, por la impiedad pública del *kalotipo*. En este sentido, la estética de lo bello —como kitsch— sobrevive en el álbum familiar, junto la estética de lo sublime y de lo siniestro. En el álbum familiar la *sagrada familia* —como kitsch— deniega el *factum* de *Los Simpson*.

Improbable en el álbum, por lo mismo, la foto carné que registra en cualquier rostro al posible delincuente, al culpable de ante mano, al sospechoso de infracción. La foto carné, fruto de la penalidad moderna, es tautológicamente profiláctica: advierte del delincuente antes del delito, advierte del delincuente posible. Evidencia la virtualidad criminal. Lo que está en juego en la foto carné es la identidad, ante la ley, de un cuerpo tornadizo, travestí. De ahí que en el trance de la toma de la foto-identidad, camarógrafo y modelo insisten en aplanar el rostro. Ambos buscan al rostro en su grado cero de representación. El rostro sin disfraz, el maniquí tieso anterior a la historia de la cosmética y de la personificación, el signo demudado fuera de pose, como objeto puro de vigilancia (no como el fuera de pose de los indígenas fueguinos de Martín Gusinde, que habitaban fuera del panóptico del retrato pictórico y fotográfico). En la foto carné, donde no nos reconocemos excepto por piedad, nos reconoce la ley. Es el rostro que la ley busca y que reproduce como su rostro.

En el álbum de fotografías, el principio de la genealogía familiar es sobrevigilado y calculado, en sus énfasis desde la estética prevanguardista de la *presentación de lo presentable*, que excluirá la mueca inconsciente, la vida *lapsaria* que interrumpe la narración, a medio camino, el gesto experimental fuera de contrato. A la pregunta infantil: ¿por qué esta familia no come ni duerme? ... habrá que responder: porque está en un álbum fotogénico y los gestos del masticar o del adormilamiento son incompatibles con el verosímil del álbum. Comer (el acto prensar con la boca abierta el alimento clavado en la punta del tenedor) y dormir es acontecer

fuera de la ética burguesa de la fotografía estatal/familiar. Nadie come en *la última cena*. Aunque es adivinable que judas comiera, sobre todo visto ahora, cuando el ojo es el camarógrafo de lo grotesco, un órgano que ve el siniestro por doquier. .

De niño, Einstein miraba fotos con la misma frecuencia con que observaba el cielo estrellado. Cada foto era una estrella. Cada estrella era una foto. Escuchó decir una vez que muchas, tal vez todas las constelaciones que brillaban en el cielo, eran residuos umbrátiles de astros y galaxias muertas de las que el ojo humano profitaba como telón de fondo, como álbum de fotografías. El impacto de tal aserto fue para él sólo comparable a la idea de que tras la fotografía de su madre no hubiera existido madre alguna. Entonces, Einstein hiperrealizó la luz. Sustantivó la foto de su madre. Hizo de la luz (*fotós*) la única invarianza. Fuera de la luz nunca más hubo tiempo, ni historia, ni realidad. Una fotografía sólo pudo semejarse o tratar de otra o de la misma fotografía. Sólo fue posible fotografiar, filmar, grabar, narrar fotografías, filmaciones, grabaciones, narraciones.

**

Cuando no hay negativos los deudos eligen una fotografía del muerto y encargan su reproducción para luego repartirla entre los amigos y familiares cercanos. Sin embargo, en la reproducción de una fotografía a partir de una fotografía se invierte el proceso de ese arte que regularmente va de la luz viva al negativo, y del negativo a la foto. En este caso irregular, es la luz ya embalsamada en una foto la que viaja hacia el negativo o el scanner, y desde allí hacia su reproducción múltiple. El negativo o la repetición digital derivada de una fotografía no alberga, entonces, la luz de un rostro vivo, sino lo umbrío de un papel inanimado. En la fotografía de una fotografía, como en la lectura de una lectura, el shock solar se ha encriptado una vez más. ¿Puede, entonces, denominarse *fotos-grafein* (escritura de luz) a esta foto segunda?

En la fotografía de una fotografía, pareciera gesticular el fin de la luz (*fotós*). Fotografiar una fotografía es inmortalizar un cadáver solar, una alegoría de luz. El primer pariente que fotografió una fotografía anunció, en su luto, el porvenir de una época en que ya no habría historias, vidas, paisajes que fotografiar o escribir. Conjuró, con ello, una era donde no habría luces que tomar, donde una foto sólo podría semejarse o citar, traducir, parodiar, montar, instalar otra o a la misma fotografía. En una época tal, si se guarda memoria de lo que fue, época en que la luz original será ella misma la ilusión referencial de una imagen digital, la *guerra de todos contra todos* inscribirá en el menú de sus utopías, el rescate de un residuo de luz (*fotós*) sagrada retenida en algún negativo orgánico de aquella época de los inicios de la reproductibilidad técnica de la imagen. Negativo que, ignorado en cualquier sitio, el paso del tiempo, la velocidad en que se moderniza la mediación, habrá vuelto metonimia de una luz que no volverá, de un tiempo en que además de fotografías y narraciones, había acontecimientos y gestas, sujetos que fotografiar. Tales negativos, vueltos auráticos por la aceleración de la historia que vuelve obsoletos, cada vez más de prisa, un número indeterminado de objetos y fenómenos, constituirán las cicatrices solares en la era de la hiperrealidad de la luz. El hallazgo de tales reliquias umbrátiles, su exhumación y puesta en circulación como bien museal y archivo informático de consumo, abrirá el proceso definitivo de su inhumación. La exhumación operará su desaparecimiento definitivo en la circulación.

Imaginemos esa época en que no sólo han desaparecido los parientes, las gestas, las biografías, las historias; sino también los negativos auráticos. Época en que la única luz que alumbra es la de las fotografías de fotografías, la de los afectos sin afección. Donde la retina, las cámaras, los carteles, las pantallas se nutren de imágenes de imágenes, como los espejos frente a los espejos; donde nada, ningún principio, ningún significante, se resta al juego de la *mimesis* y la

mediación; donde ninguna luz impresentable o definitivamente ausente, trasciende al juego suplementario de la sustitución, el cual si bien siempre añade algo más, añade *mass-mediación*

La fotografía, como la escritura, revela pero también borra su encomienda. Y tal vez el desaparecimiento sea su vocación primordial. Y lo que no vemos en lo que vemos, como en la carta robada de Poe, lejos de constituir una falta, corone su condición. Lo único que la fotografía libera son los límites de su artificio; lo único que expresa es lo que siempre estuvo en ella. Porque la fotografía, como la pintura, siempre trató de su propia inmanencia. Con la excepción, tal vez, de la primera fotografía, de la *fotografía primordial*, donde en lo desprevenido de ese arte incipiente, una pizca solar se coló, dando lugar a la historia de la fotografía como ilusión referencial, como repercusión en ella, de ese único destello que en el proceso de su veloz de su mediación ya no podrá jamás localizarse ni en un presente pasado, ni en un presente presente, ni en un presente futuro.

Y es probable que la fotografía, desde siempre, fuera un cenotafio, como las *animitas* de las carreteras. Que muchas de ellas, las más interesantes, tal vez, sólo buscaron la ausencia de luz; como si se hubiesen realizado para no iluminar nada más allá de su plano sombrío de color. Que su dispositivo abjure de la luz al constituirse, y que su fulgor advenga desde el *flash* de los ojos que la visitan. Sus imágenes, entonces, constituirían dobles, pliegues en la superficie del papel desde la cámara oscura de la pupila (como lo es en el libro su literatura por obra de la lectura). Por eso, cuando una tarde cualquiera, lloramos lo perdido sobre su lámina, no lloramos ante un vestigio de lo que se ha ido, sino sobre un fetiche en que el vestigio jamás estuvo. El simulacro de la fotografía nos ilusiona con resplandores que antes de ella no tuvieron lugar, afectos que sin ella carecerían de toda afección.

La ilusión de una presencia previa que la fotografía evoca no sería, sin embargo, ilusoria. La ilusión «es». Y constituye a la fotografía en lo que es, a saber: escritura de luz (*fotós-grafein*). Sin contenido alguno, la fotografía promete la guarda de un tesoro iluminado, y nos atrae hacia una intimidad inexistente. En ella nos internamos sin penetrar un ápice. ¿Cómo podría penetrarse lo que carece de interior?

La única densidad que la fotografía conoce, son los pensamientos que depositamos sobre su cubierta, la que de cuando en cuando se sacude el polvo que las lecturas le hechan encima. Nos abrimos ante ella regando por doquier nuestros fantasmas de los que se vale para encriptarse una vez más, engrosando la superficie de su lápida. El don de la fotografía es lo que la mediación del ojo le ha donado. Le robamos lo que de antemano nos roba. Nosotros, los visitantes, somos su reserva de luz, su secreto, su novedad y el acontecimiento que la fotografía espera. Bajo la ilusión de intarnos en superficie adentro, la superficie fotográfica explora en nuestra fantasía.

Para cada uno de nosotros hubo una primera vez, ante el espejo o la fotografía, en que de la cara desapercibida emergió la caricatura. Cualquiera puede recordar que un día inexacto dio con una imagen aproximada de sí que desde entonces le acompaña sin que termine de calzarle en la contingencia que mueve a ser otro sin dejar de ser lo mismo. Lo inusitado del acontecimiento no fue que el doble irrumpiera como un extraño, sino la constatación de que había rostros en vez de no haberlos. Junto al «yo muñeco», poco a poco avistamos el catálogo interminable de aspectos en que nos habíamos desenvuelto sin afeites, deambulando en un viejo álbum que tras largo uso nos envolvía como naturaleza. De una sola vez se abrió lo arbitrario de la ley y del aspecto, la locura del reconocimiento. A partir de entonces, el paraíso de la infancia devino una mueca que no cesó de variar en cada uno de sus encuadres, como si buscara por doquier una

imagen en que deseara detenerse, parodiando la catarata en que Thales, hipnotizado una tarde por la fuerza plástica del agua, vio dibujarse y desaparecer animales, plantas, cuerpos humanos, desfiles, crímenes, batallas, fiestas y cuantas sombras existen, llegando a tanto el hechizo, que volvió a su casa por la noche delirando “todo es agua”.

Desde ese paisaje fugaz de la infancia en que los cromos desbordaban la forma en cada recuadro del cuadro, y de cuyo torbellino habría que restar cualquier intencionalidad, no resulta fácil vislumbrar cómo es que cuajó un parecido, un fetiche regular, un doble cotidiano de término medio al que finalmente nos traducimos en el intercambio continuo; cómo se solidifica una cara y persevera en la multitud que no cesa de atropellar, sugiriendo que la dialéctica de la identidad es más veloz que la genealogía del desasimiento.

Desde la primera vez que uno se experimentó como tipo, no dejó de internarse en los injertos, las citas, los montajes y *collages* fisiognómicos de una (in)familiaridad mayor que pasando por la madre y el padre se internaba en las pantallas de televisión y de cine, el comic, las fotonovelas, las historias del arte; en los catálogos clínicos, policiales o en las enciclopedias pintorescas, la pornografía, los museos y las fotografías de Widckins, para sumergirse finalmente en el archivo de una facialidad que atraviesa los documentales antropológicos y del reino animal desde el mamífero hasta el insecto y la noctiluca.

Desde aquella primera vez resultó familiar despertar por la noche sobresaltados palpándonos la cara para constatar persistencia de su metáfora. Porque ¿dónde comienza y dónde termina un rostro soñando en la oscuridad, o en el parpadeo de un beso? A partir de entonces vislumbramos el paraíso como un cadáver total en que nos desenvolvíamos balbuceando identidades, disfrazándonos sin fin en una memoria que sin terminar de hacerse ni deshacerse anunciaba su indiferencia formal, haciéndonos guiños desde las viñetas de los libros. Así, en el

día tras día, mientras la muerte nos maduraba imperceptiblemente en la cara, se nos impuso la prosopopeya estatal autobiográfica como única promesa.

A quién le es dado frecuentar (in)familiarmente su doble, a quién su tipo no acaba de calzarle y se le desajusta la personificación teniendo que reprimir el ademán que se le disloca para ajustarlo interminablemente al estándar, a esa o a ese -¿y quién no es esa o ese?- se le hará patente que el rostro y su álbum son inseparables aunque no terminan de coincidir. No van separados ni se asimilan. El rostro alude a un resto no catalogable, y el catálogo a una sujeción que no termina de contener. Mutuo desajuste del cuerpo en la identidad y viceversa. Incomodidad en la jerarquía y la subordinación que engendran la falta y la culpa como institutrices del deseo.

Luego de dos mil años de filosofía y más, se sabe que la identidad es el residuo moral de una metáfora endurecida; que entre el álbum y el rostro no existe causalidad ninguna, sino a lo sumo una traducción a imágenes balbucientes, una ecuación estricta entre esferas inconmensurables. Se sabe también que si una *imagen se repite un ciento de veces bajo motivos similares, y que si así grabada por el hábito es transmitida durante generaciones, termina adquiriendo el carácter de naturalidad, lo mismo que un sueño regularmente repetido acaba imponiéndose como realidad.*

Nada es más inmediato que la mediación. Los sobreentendidos proliferan invisibles por doquier, cuando miras por la ventana y fijas la vista en algún punto intermedio entre el horizonte y el marco de la ventana e imaginas el ajetreo aconteciendo en una ciudad remota; o cuando te detienes ante el kiosco y tarareas una melodía. "Tal vez todo nos ocurre", partiendo por este cliché entonado en todas las épocas de diverso modo. La herencia es lo suficientemente elástica

como para contener la irregularidad de los cuerpos, asimilar los excesos y flotar en las superficies como inmediatez de las cosas. Desaparecer como actualidad es la eficacia de la tradición que con modestia imperceptible elude la publicidad, realizando sus órdenes silenciosamente, en los herederos más refractarios incluso. Pasando inadvertidas, las viejas inercias operan como novedad. Es así que se nace zurdo, judío, llorón, largo, amanerado, gordo, pailón. Antes de articular palabra se te habían adherido alguna o varias de estas cosas que una mañana te gritarán en el patio del colegio. El obeso álbum de la identificación nos acunó desde la primera hora en los infinitesimales fustazos del *jno!* que ya rumoreaba en los pasos amorosos que te hacían dormir, los carraspeos, risas, flashes y aplausos, los ojos césiles y los dientes celebratorios, el da y quita del afecto en ese aquellarre imperceptible que rodea al recién llegado, y que traduce paulatinamente el soma desnudo en cuerpo bio-político para protegerlo hasta su holocausto. Todos fuimos sido *el bebé de Rosemary*. Aún así, cual más cual menos, cualquiera pudo desarrollar un estilo, a partir de las condiciones de pila con que se encontró directamente, que le fueron legadas por el pasado como estigma de pertenencia a una historia, la cual, absolutamente inesperada, te esperó con los brazos abiertos. La deuda para el recién llegado tiene el tamaño de las expectativas que te dieron la bienvenida.

Por el mismo acto mediante el cual quien llega se enhebra en el álbum familiar, por ese mismo acto se teje en torno suyo un círculo del que no podrá salir, sino es entrando en otro álbum, quedando siempre referido a través de una forma. La mediación, *plural como los demonios, extenuada aquí reaparecerá allá. Hecha una revolución que la destruye, rebrota en el nuevo estado de cosas, como un parásito transocial*. Y si hubo un tiempo en que la mediación constituyó una delgada capa de sobreentendidos a través de la cual el sujeto entraba en relación

con las cosas (entre las que se incluía) hoy en día la mediación está en el trance de absorber, sin restos, al sujeto y al objeto, poniendo a circular como recurso, la posibilidad cabal de la relación misma.

Lo que hoy en día debilita la posibilidad del sujeto ya no es la dificultad que este tiene de entrar en relación con el a priori material de las cosas, sino con la densa capa de mediaciones. La autoexposición de la subjetividad como mediación absoluta, genera un horizonte de inmanencia desenfundada en que la posibilidad de que la mediación entre en relación con su propio archivo objetivado parece agotarse. La máxima exposición de la subjetividad es, al mismo tiempo, su máxima inmanencia. Su máxima inmanencia es, a la vez, el debilitamiento extremo de la subjetividad en tanto posibilidad de ponerse en relación consigo misma.