

# Fotografías de *lo que no está* en NYC. La noción de ruina en representaciones visuales de la ciudad de Nueva York durante la pandemia de la covid-19

Photographs of what is not in NYC. The notion of ruin in visual representations of New York City during the Covid-19 pandemic

José Gabriel Chueca<sup>1</sup>

CUNY-Bronx Community College. Nueva York, Estados Unidos

bennychueca@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9185-2839

**Citar como:** Chueca, J. (2020). Fotografías de lo que no está en NYC. La noción de ruina en representaciones visuales de la ciudad de Nueva York durante la pandemia de la covid-19. *Desde el Sur*, 12(2), pp. 631-656.

## RESUMEN

En este artículo propongo una relación entre la noción moderna de ruina y determinadas representaciones fotográficas de la ciudad de Nueva York durante las primeras semanas de impacto de la pandemia de covid-19, en marzo de 2020. El corpus de imágenes está constituido por fotografías publicadas durante este periodo en la portada del diario *The New York Times*, seleccionadas por considerarlas representativas de un género fotográfico que denomino de *lo que no está*. Este género se caracteriza por representar espacios referenciales de la ciudad (casi) vacíos de personas. En mi análisis, identifico aspectos comunes entre este género y las representaciones de ruinas popularizadas en Europa durante los siglos XVII y XVIII, los momentos iniciales de la modernidad. Para establecer estos vínculos me baso de la noción de «supervivencia» acuñada por Aby Warburg, la cual permite identificar reapariciones culturales anacrónicas —inesperadas— que ofrecen claves para reflexionar sobre el presente.

---

1 Lima, Perú. Periodista, bachiller en Arte por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Máster en Escritura Creativa en Español en la Universidad de Nueva York. Obtuvo el Ph.D. en Literatura Hispánica en Stony Brook University con la tesis *El mirar barroco. La supervivencia del barroco y el trastorno de la modernidad en el Perú contemporáneo*. Se desempeña como Adjunct Lecturer en CUNY Bronx Community College.

## PALABRAS CLAVE

Nueva York, covid-19, *The New York Times*, cultura visual, imágenes, fotografía, ruinas, Warburg, Simmel, Piranesi, arte

## ABSTRACT

In this article, I propose a relationship between the modern notion of ruin and a set of specific photographic representations of New York City during the first two weeks of impact from the Covid-19 pandemic. The body of images analyzed is composed of a group of pictures published on the front page of *The New York Times* during March 2020. This set of pictures has been chosen as representative of a photographic genre that I call «pictures of what is not there», characterized by the depiction of city landmarks emptied of people as a direct consequence of the pandemic. To analyze the common aspects of the aforementioned genre and the depictions of ruins popularized in Europe during the 17th and 18th centuries —the early modern period— I resort to Aby Warburg's notion of «visual survivals», identifying anachronistic cultural recurrences that are key to our reflection upon the present moment.

## KEYWORDS

New York City, pandemic, *New York Times*, visual culture, images, photography, ruins, Warburg, Simmel, Piranesi, art

## Introducción

En el presente artículo defino y analizo un género de imágenes fotográficas realizadas con el objeto de ilustrar los efectos de la covid-19 en la ciudad de Nueva York (NYC). Estas imágenes, muchas de ellas procedentes de medios de comunicación, pero también de fotógrafos aficionados sin afiliación a medios, y todas profusamente circuladas por internet, fueron en su mayoría producidas y publicadas durante marzo de 2020, cuando se registró el mayor impacto de la pandemia en la ciudad de Nueva York. Defino este género de imágenes usando la noción de Pérez Melgosa (2012, p. 12) a partir de dos factores fundamentales. El primero es una característica formal: el destacado protagonismo del estado desértico con el que se representan los puntos referenciales comunes del imaginario de la ciudad. En otras palabras, los *landmarks* típicos de NYC son fotografiados vacíos o casi vacíos, como puede verse en las figuras 1, 2, 3 y 4. Esta suerte de indexicalidad negativa, es decir, esta ausencia de personas que se



**FIGURA 1.** Interior vacío  
Detalle de la portada del *New York Times* del lunes 16 de marzo de 2020. La fotografía principal muestra un ángulo del interior de Grand Central, una de las principales estaciones de metro y tren de la ciudad, en la que se aprecia claramente a una persona y una segunda con menor claridad. La representación del espacio es mucho más grande que la representación de la persona. La persona y el lugar se «ven» solitarios. La fotografía es de Todd Heisler. Original en color.



**FIGURA 2.** Interior vacío  
Detalle de la portada del *New York Times* del martes 17 de marzo de 2020. La segunda foto principal muestra la entrada de la estación de metro the Atlantic Avenue-Barclays Center, en Brooklyn, Nueva York. Esta es una de las estaciones más concurridas de la ciudad. Contextualizadas por las otras dos imágenes, se enfatiza que no hay personas en ella. La foto es de John Taggart. Original en color.



**FIGURA 3.** Exterior vacío  
Detalle de la portada del *New York Times* del jueves 19 de marzo de 2020. La foto principal muestra la fachada de la biblioteca de la Universidad de Columbia, una de las más grandes e importantes de Nueva York, y tres estudiantes con vestimenta para la ceremonia de graduación. La proporción entre la representación del espacio y la representación de las personas hace que estas últimas se «vean» pequeñas y solitarias. La foto es de Juan Arredondo. Original en color.



**FIGURA 4.** Interior vacío  
Detalle de la portada del *New York Times* del domingo 29 de marzo de 2020. En la foto principal se aprecia el interior de Oculus, la nueva estación del metro y centro comercial del World Trade Center, en Nueva York. Este lugar está considerado una importante expresión de arquitectura contemporánea. En la imagen, la proporción entre el tamaño del espacio representado y el tamaño de las personas representadas hacen que estas últimas se «vean» pequeñas y solitarias y que el lugar se entienda como desierto. La foto es de Victor J. Blue. Original en color.

representa por contraste con las representaciones típicas me lleva a denominar este género fotográfico *de lo que no está*. Tal indexicalidad negativa complejiza, como muestro más adelante, no solo su potencial iconicidad —esto es, ser ampliamente reconocidas y activar respuestas afectivas significativas, como lo define Mitchell (2011, Preface)—, sino su comparación con otras fotos icónicas representativas de diferentes momentos de crisis, como aquellas producidas en el contexto de la guerra de Vietnam (1955-1975), los ataques del 11 de setiembre (2001), la llamada guerra contra el terror (2001-2013), o las protestas del movimiento Black Lives Matter desde el asesinato de George Floyd el 26 de mayo de 2020, entre otros. El segundo factor para la definición de este género es la alta circulación de dichas imágenes no solo en medios de comunicación sino especialmente en redes sociales, lo cual me induce a considerar relevantes los afectos que activan en el público. Entre estos afectos identifico, por ejemplo, el desconcierto inicial de los días de encierro, pero principalmente la ansiedad por los problemas sociales, políticos y económicos, individuales y colectivos, que estas medidas y la enfermedad propiamente podían producir, como si fuera la ciudad —y lo que ella representa en el imaginario colectivo— la primera baja de la pandemia que lamentar. Estos afectos me sirven para establecer una relación entre este género fotográfico *de lo que no está* con las representaciones de ruinas, mayoritariamente en grabados, producidas y popularizadas en Europa durante los siglos XVII y XVIII, un momento clave en el nacimiento de la modernidad. Esta relación se basa en la noción de «supervivencia» de las imágenes, planteada por Aby Warburg. El *Nachleben* warburguiano identifica aquel «rasgo excepcional [...] cosa desplazada» (Didi-Huberman, 2009, p. 50), que, de acuerdo con periodizaciones históricas o esquemas estéticos, no debería estar ahí.

El sentido desértico aludido de estas imágenes se produce por comparación con aquellas habituales del imaginario documental, donde la ciudad luce siempre vital y bullente de actividad social, cultural, política

y económica. Esa es la ciudad que se aprecia en la obra de fotógrafos canónicos, como Berenice Abbott, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn, Cindy Sherman, Alfred Stieglitz, James Van Der Zee y Walker Evans, entre otros. Las instituciones culturales más importantes de la ciudad han contribuido a solidificar esta forma de representación de la ciudad mediante propuestas curatoriales que periódicamente destacan dichas características; por ejemplo, las muestras del Museo Metropolitano de Arte *New York, New York, Photographs from the Collection* (2002) y del Museo de Arte Moderno *Picturing New York: Photographs from The Museum of Modern Art* (2013), por mencionar solo dos. NYC, como una urbe hipervital, es también representada insistentemente en el imaginario ficcional televisivo; por ejemplo, en series de televisión que han alcanzado muchísima difusión como *Seinfeld* (1989), *Friends* (1994) y *Sex and the city* (1998), al igual que en las producciones cinematográficas hollywoodenses, como *King Kong* (1930), *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Taxi Driver* (1976), *When Harry met Sally* (1989) y todas las versiones de *Spider-Man*, uno de cuyos aspectos fantásticos es indesligable de la arquitectura de la ciudad —no sería posible balancearse como él lo hace sin un extenso entorno de edificios apropiado para tal fin—, entre otras innumerables producciones. La ciudad de Nueva York, además, es un hito cultural en sí mismo. Desde antes de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad ya se ubicaba como una de las urbes más representativas de Occidente, aquella que materializaba la mirada al futuro, el progreso moderno. Tal posición se solidificó con la célebre Exposición Internacional de 1939 y se confirmó después de la guerra, cuando NYC tomó el espacio que antes tenían París o Londres como focos culturales<sup>2</sup>. Pero dichas fotografías de *lo que no está* contrastan, también, con otras formas de representación en prensa escrita sobre la pandemia del mismo periodo de tiempo, como el propio NYT, cuyos titulares e infografías han señalado cifras de contagios y muertes, han alertado de ciudades, condados y distritos específicos donde el impacto de la pandemia ha sido considerable, han informado sobre los aciertos y errores de la gestión pública de la crisis y han difundido estrategias de salud pública para contener los contagios. ¿Qué ansiedades ubicadas en el «inconsciente social», como lo llama Terry Eagleton (2016, cap. 3), podrían estar detrás de la necesidad de identificar visualmente la ciudad como la primera víctima de la pandemia de covid-19? ¿Se trata de una muestra (más) de la exaltación de NYC como

---

2 Sobre la construcción de Nueva York como hito cultural urbano puede verse el catálogo *Machine Age Exposition*, de 1927. También puede verse el artículo «Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX» de Pablo Llamazares Blanco, Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular, publicado en [i2], 8(1), en junio de 2020.

una suerte de ídolo alrededor del cual organizar afectos sociales, como ocurrió con el ataque al World Trade Center (Mitchell, 2011, Preface)? ¿Cómo dialoga esta indexicalidad negativa con la noción de *punctum* barthesiano? ¿Es una invocación a la noción de ruina y de su dialéctica moderna de nostalgia y aprensión, como lo señala Andreas Huyssen (2007)? Estas son algunas de las preguntas que guiarán el presente texto.

Las fotografías incluidas en las figuras 1, 2, 3 y 4 que acompañan este texto, por lo tanto, no son relevantes para esta argumentación en tanto sus características específicas sino en cuanto a sus características generales, aquellas que las convierten precisamente en ejemplares de un género. Dicho de otro modo, las imágenes que acompañan este texto no han sido escogidas por su calidad estética según los cánones contemporáneos del fotoperiodismo —que indudablemente tienen—, o por tener elementos particulares que inviten a la producción de lecturas interpretativas específicas y complejas de cada una, como es usual al apreciar las obras de arte. Han sido escogidas porque funcionan como ejemplos de un tipo de foto, porque comparten las características generales que propongo como identitarias del género *de lo que no está*. Todas las portadas pertenecen al NYT porque se trata de un medio de comunicación tradicional. El objeto de esta elección es mostrar que la producción y puesta en circulación de este tipo de imágenes no respondió a estéticas artísticas de vanguardia o a medios de comunicación de estéticas experimentales o sensaciona- listas, sino que fueron difundidas por medios poseedores de estrategias estéticas canónicas sostenidas en el tiempo. La repetición de imágenes de este género en el transcurso de dos semanas en el periódico más importante de la ciudad también muestra lo que de otro modo me resulta muy difícil de demostrar: la elevada difusión por redes sociales de este género de fotografías durante el periodo señalado. Afirmo que estas imágenes gozaron de alta circulación por internet porque es lo que presencié en mis propias redes durante este tiempo. Búsquedas de imágenes usando parámetros de fechas a través de Google Images respaldan esta percepción. La edición impresa del NYT además constituye una plataforma que abarca el medio tradicional escrito y el medio de internet, y es también más estable que las redes sociales para mapear los materiales. Finalmente, la elección de usar portadas del periódico responde al deseo de ejemplificar que las fotografías de este género —en realidad ninguna fotografía— no circulan solas, sino que están enmarcadas por información contextual que tiene la función de guiar la interpretación del espectador, es decir, de dirigir su mirada, de decirle qué ver cuando ve una foto. Este marco contextual, como puede apreciarse, puede presentarse en forma de texto y/o de otras imágenes.

## Calles vacías, las fotos de *lo que no está*

Durante la segunda semana de marzo, el habitual trajín y saturación de las calles de Nueva York ya había empezado a debilitarse por efecto de la pandemia. El número de turistas se redujo y parte de la población empezó a actuar con cautela, al salir menos de lo habitual. Pero la respuesta de las autoridades fue tardía. Recién el 14 de marzo se solicitó directamente a la población quedarse en casa<sup>3</sup>. Ese día se cerraron las bibliotecas públicas. Y las escuelas públicas recién fueron cerradas el 16 de marzo, después de largos debates debido al gran impacto que esta medida tendría en la dinámica urbana<sup>4</sup>. Los teatros, incluyendo los del famoso Broadway, y los bares y restaurantes de la ciudad cerraron el 17 de marzo. Pero fue cuando el gobernador Andrew Cuomo inició el programa PAUSE que las calles empezaron a quedar especialmente solitarias. Este programa estableció la continuación solo de las llamadas actividades esenciales (por ejemplo, venta y distribución de alimentos), así como la suspensión de reuniones de todo tipo. El conjunto de detalles de portadas del NYT que acompaña este artículo muestra fotos de lugares concurridos que súbitamente quedaron vacíos, como Grand Central (figura 1), la estación de tren por la que cada día transitan normalmente 750 000 personas; la ajetreada estación del metro de Barclays Center (figura 2); el frontis de la biblioteca de la Universidad de Columbia (figura 3), una de las más importantes de la ciudad; y el recibidor de Oculus, la nueva estación que conecta los subterráneos de Nueva York y de Nueva Jersey debajo del reconstruido World Trade Center (figura 4). Diversos medios de comunicación empezaron a publicar imágenes similares para ilustrar las noticias sobre la pandemia o en forma de reportajes gráficos y, más importante aún, fotos de ese tipo fueron ampliamente circuladas por redes sociales, como Twitter, Facebook e Instagram<sup>5</sup>. Fue al final de marzo cuando los medios de comunicación y

---

3 «More than 22,000 deaths in the New York City area could have been avoided if the country had started social distancing just one week earlier, Columbia University researchers estimate» («Más de 22 000 muertes podrían haberse evitado en el área de la ciudad de Nueva York si el distanciamiento social hubiera empezado una semana antes, estiman investigadores de la Universidad de Columbia»), afirma *The New York Times* en el artículo interactivo «How the virus won» (24 de junio de 2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/us/coronavirus-spread.html>).

4 La cifra de personas afectadas directamente por esta medida fue de 1,1 millón de estudiantes y 75 000 profesores, según lo consignado por *The New York Times* en «New York City Schools, Restaurants and bars are shut down over coronavirus» (15 de marzo de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/15/nyregion/coronavirus-nyc-shutdown.html>).

5 Numerosos reportajes gráficos fueron publicados en la última quincena de marzo, pero otros tantos fueron publicados en abril, mayo y junio. Algunos son los siguientes: «Twenty photos of NYC's busiest places that are now completely empty», en la revista de entretenimiento *Time Out* (18 de marzo de 2020, <https://www.timeout.com/newyork/news/twenty-photos-of-nycs-busiest-places-that-are-now-completely-empty-031820>); «City sleeps: A look at the empty New York City streets amid the coronavirus», en *Gulf News* (23 de marzo

las redes empezaron a poner en circulación imágenes como la de la figura 6, donde se representa, ahora sí, víctimas y personal médico. En efecto, en la primera semana de abril, la ciudad llegó a reportar 72 181 casos de covid-19 y, por lo menos, 2475 fallecidos; lo que entonces representaba el 25% del total nacional de víctimas.



**FIGURA 5.** Mapa Detalle de portada de *The New York Times* del viernes 20 de marzo de 2020. Esta portada muestra uno de los recursos más usados, al igual que las fotos de la ciudad vacía, para la representación visual de los efectos de la covid-19: mapas y gráficos estadísticos. El mapa incluido en esta portada documenta el número de casos de coronavirus por estado y por condado. Original en color.

Durante abril, fotos como la incluida en la figura 6 se incrementaron en número y circulación en medios de comunicación y redes sociales. Es decir, aumentó el número de imágenes protagonizadas por médicos y pacientes, personajes asociados a la narrativa que describe la pandemia como una épica con la cual los ciudadanos estaban perfectamente familiarizados, como lo mostraban los aplausos que vecinos y transeúntes ofrecían en homenaje a los doctores y enfermeras de la ciudad todas las tardes a las 7. Pero este cambio en la tendencia de la representación visual de la pandemia fue, vale la pena recalcarlo, más de dos semanas después de que la covid-19 comenzara a causar serios estragos en el país, el estado y la ciudad de Nueva York. Nótese en la figura 6 que otra forma de ilustrar las noticias sobre la pandemia o de representar su efecto devastador era el uso de infográficos. En dicha imagen, la gráfica que comienza al pie de la portada muestra el incremento en el reporte de desempleo anual, y destaca que, en 2020, en una semana, el número superó los 3 millones. Esta

de 2020, <https://gulfnnews.com/photos/news/city-sleeps-a-look-at-the-empty-new-york-city-streets-amid-the-coronavirus-1.1584957940146?slide=3>; «13 photos of New York City looking deserted as the city tries to limit the spread of the coronavirus», *Business Insider* (1 de abril de 2020, <https://www.businessinsider.com/coronavirus-pictures-of-new-york-city-empty-streets-2020-3>); *Traveler* publicó «15 photos of New York City during coronavirus, from empty Times Square to a deserted subway» (6 de abril de 2020, <https://www.cntraveler.com/gallery/15-photos-of-new-york-city-during-coronavirus-from-empty-times-square-to-a-deserted-subway?verso=true>); «New York without New Yorkers: The city at its emptiest», en el diario *New York Post* (12 de abril de 2020) (<https://nypost.com/2020/04/12/nyc-streets-are-empty-what-the-city-looks-like-under-coronavirus-lockdown/>); «The last, lonely walks through New York City», en la revista *Wired* (12 de mayo de 2020, <https://www.wired.com/story/last-lonely-walks-through-new-york-city/>).



**FIGURA 6. Médicos**  
Detalle de la portada del *New York Times* del viernes 27 de marzo de 2020. En esta portada se aprecia una fotografía que representa a personal médico y a un paciente en un hospital. A diferencia de las fotos de espacios vacíos, esta imagen es más afín con la narrativa ampliamente difundida de héroes y víctimas que describe la pandemia como una lucha protagonizada por el personal médico que salva a los enfermos. La foto es de Victor J. Blue. Esta misma página ofrece otro recurso usado por el NYT para representar visualmente los efectos de la pandemia, en este caso una gráfica al pie de la página que representa a los más de 3 millones de desempleados que se reportaron en una semana. La línea que indica el enorme incremento se muestra literalmente «enorme» al invadir el resto del espacio de la página, incontenible por la propia gráfica. Original en color.

cifra constituye un récord que, para ser representado, recurre a invadir otras áreas de la página y llegar hasta lo alto de la portada del periódico. La figura 5 muestra otro ejemplo procedente del NYT del uso de mapas para ilustrar los efectos de la pandemia. Infografías, gráficos estadísticos y mapas diseñados para evidenciar alguna cifra o proporción específica fueron usados por numerosos medios de comunicación escritos y audiovisuales y también difundidos por redes sociales. Sin embargo, aun con la mayor difusión de fotos de médicos y pacientes, la ciudad vacía siguió ejerciendo su particular fascinación para el ojo de fotógrafos y medios de comunicación durante junio y julio, meses durante los cuales reportajes fotográficos diversos al respecto siguieron publicándose. Pero fue especialmente durante las dos últimas semanas de marzo que las fotografías de *lo que no está* tuvieron fuerte protagonismo tanto en producción como en circulación por redes sociales para la representación de los efectos de la covid-19 en la ciudad de Nueva York. Dicho protagonismo fue disputado únicamente por los mapas, gráficas e infografías, otro recurso eficiente para transmitir información, pero menos complejo en su carga afectiva.

Por supuesto, una crisis de estas características invita a la producción de material fotográfico. La afirmación «pandemia deja las calles de Nueva York vacías» ya parece un titular periodístico en sí misma. Incluso trae a la

memoria escenas de la película *I am legend* (2007), en la cual, coincidentemente con el contexto presente, una plaga transforma a los habitantes de la ciudad en una suerte de zombis incapaces de resistir la luz del sol, con lo cual la ciudad diurna queda completamente vacía, excepto por el protagonista del filme. La visión de las calles vacías de la ciudad es un cambio significativo y súbito en el paisaje urbano y por ello resulta atractiva para el mercado de las imágenes, principalmente, los medios de comunicación y las redes sociales, ávidos de publicar imágenes llamativas. La atracción por estas imágenes se basa en el contraste de estos escenarios semidesérticos no solo con el hasta entonces devenir cotidiano de las calles repletas de personas, sino también con la imagen característica de la ciudad en el imaginario social. Es decir, las imágenes que habitualmente circulan de la ciudad y que ofrecen a quienes consumen tales imágenes la impresión de conocerla en alguna medida, de tener cierta familiaridad con ella, las muestran llenas de personas. Esa familiaridad es la que se pone en cuestión con las fotos *de lo que no está*. De la representación fotográfica de crisis como la presente, un conjunto de imágenes suele pasar a formar parte del imaginario colectivo, las consideradas fotos icónicas<sup>6</sup>. Las imágenes, nos dice W. J. T. Mitchell, «son, al mismo tiempo, conceptos, objetos, representaciones visuales y formas simbólicas. Algunas se tornan fuerzas operativas en la realidad sociopolítica, adquiriendo el llamado estatus de “icónicas” —son ampliamente reconocidas y generan poderosas emociones» (2011, Preface). Mitchell se refiere, por ejemplo, a las fotografías que se filtraron a la prensa de los abusos cometidos por agentes del gobierno de Estados Unidos en la prisión de Abu Ghraib, en las afueras de Bagdad, y más específicamente está pensando en la foto llamada *El encapuchado* (*The hooded man*). Esta foto (figura 7) fue captada por el sargento Ivan Frederick en 2003 y muestra a un prisionero de pie sobre una caja, con la cabeza cubierta por una capucha y el cuerpo por un poncho que parece improvisado, descalzo, con los brazos extendidos a los lados y con las palmas de las manos hacia el frente y dos cables eléctricos conectados a los dedos. Esta imagen se convirtió en un acontecimiento en sí mismo, en una denuncia de los abusos de la invasión de Estados Unidos contra Irak como parte de la llamada «guerra contra el terror» que alcanzó repercusión mundial. Entre otros, Susan Sontag escribió sobre el conjunto de imágenes a las que esta pertenecía: «ahora parece posible que la idea

---

6 Algunos ejemplos de fotografías icónicas son *La ejecución en Saigón* (1968) de Eddie Adams, *El terror de la guerra* (1972) de Nick Ut, *El hombre que cae* (11 de setiembre de 2001) de Richard Drew y Marcy Border cubierta de polvo (11 de setiembre de 2001) de Stan Honda. En el contexto peruano, el retrato captado por Óscar Medrano de Celestino Ccente, cuyo verdadero nombre era Edmundo Camana, se convirtió en una foto icónica del conflicto interno.

definitiva que todo el mundo tendrá cuando piense en la guerra que Estados Unidos inicio preventivamente contra Irak el año pasado serán las fotos de los prisioneros torturados en la más infame de las prisiones de Saddam Hussein, Abu Ghraib»<sup>7</sup> (2004). *El encapuchado* incluso llegó a estar en la portada de *The Economist* el 8 de mayo de 2004, medio que reclamó la renuncia del entonces secretario de Defensa de Estados Unidos, Donald Rumsfeld.

Pero no es posible saber cómo producir una fotografía icónica ni tampoco cómo determinar su efecto. Mitchell se pregunta cómo la fotografía del encapuchado no tuvo mayor impacto político. «Muchos activistas pensaban que la imagen de Abu Ghraib [...] traería abajo la administración Bush en las elecciones de 2004, pero [...] desaparecieron de la campaña presidencial de ese año. Por otro lado, la imagen nunca se ha ido» (2011, Biopicture) (las traducciones de los textos referenciados originales en inglés son mías). La impredecibilidad del funcionamiento social de las imágenes no está solo en la profunda complejidad de las interpretaciones individuales y colectivas que una imagen puede producir. Esta se encuentra, según Mitchell, en la «doble conciencia» (2005, Vital Signs) que las personas tienen hacia ellas, la cual consiste, por un lado, en afirmar que todo está en el ojo que las mira y, por otro lado, actuar con respecto a ellas como si tuvieran vida propia, como si pudieran seducir o convencer al público. En efecto, una imagen parece ser capaz de «poseer» principios éticos e incluso parece ser capaz de difundirlos en la sociedad (el hecho de que no contenga lenguaje escrito apuntala la ilusión de que podría alcanzar por igual a hablantes de diferentes lenguas). Esta impresión es aún mayor en las fotografías devenidas en icónicas, aquellas que han sido reproducidas innumerables veces y referidas a su vez en otras imágenes hasta el punto de ser reconocidas y recordadas con facilidad. En ese momento parecen estabilizarse. Como si su sentido fuera permanente. Pero la propia alta circulación puede trastocar el sentido de las imágenes y otorgarles otros. Una imagen icónica puede adquirir el estatus de símbolo del acontecimiento al que se refieren de modo general o a la violencia en un sentido más amplio y ya no específicamente ligado al suceso donde fueron captadas y al contexto en el que fueron dadas a conocer o pueden, directamente, frivolizarse. Por ejemplo, el *encapuchado*, documenta Mitchell, empezó a aparecer contextualizado en obras relacionadas con sexualidad y entretenimiento (2011, Biopicture).

---

7 Cita original en inglés: «It now seems probable that the defining association of people everywhere with the war that the United States launched pre-emptively in Iraq last year will be photographs of the torture of Iraqi prisoners by Americans in the most infamous of Saddam Hussein's prisons, Abu Ghraib» (Sontag, 2004).



**FIGURA 7.** *The hooded man (El encapuchado)*

Esta fotografía fue tomada en la prisión de Abu Ghraib, en Irak, por el sargento del ejército de Estados Unidos Ivan Frederick. Muestra al prisionero de guerra apodado Gilligan y luego identificado como Abdou Hussain Saad Faleh. Se publicó en varios medios de comunicación, incluyendo la portada de *The Economist*, en mayo de 2004, y fue usada como evidencia de violaciones a los derechos humanos cometidos por la CIA. Frederick, I., 4 de noviembre de 2003.

Esta pérdida de sentido es lo que fundamentó la crítica de Susan Sontag a las fotografías de guerra publicadas en medios masivos cuando escribió en 1973: «Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión [...] Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian» (2006, p. 38). Sontag señalaba que la sobrecirculación de estas imágenes producían una sobreexposición del público a estas imágenes, que terminaba por privarlas de cualquier valor moral o ético y anulaba cualquier valor como llamado de atención a la sociedad que pudieran poseer. Sin embargo, Sontag misma revisó esta posición 30 años después, en 2003, cuando en *Ante el dolor de los demás* escribió: «debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan [...] Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer [...] El hecho de que no seamos transformados [...] no impugna el valor ético de un asalto de imágenes» (pp. 133-136). Sin duda, los fotógrafos o los medios no son responsables de que uno no se sienta lo suficientemente indignado o afectado por lo que las imágenes que producen y ponen en circulación representan. Más aún, explica Sontag, si se trata de responsabilidad moral, el espectador tiene un deber pendiente ante la visión de la imagen, averiguar de qué se trata, enterarse de la historia detrás de la imagen y, a partir de eso, reflexionar sobre qué podría hacer al respecto (p. 136).

Una de las diferencias entre las fotografías que nos ocupan en el presente trabajo con otras fotos icónicas de otras crisis sociales, políticas, económicas, como la guerra de Vietnam, el ataque del 11 de setiembre al World Trade Center y la subsiguiente «guerra contra el terror» desatada por el gobierno de Estados Unidos, que son aquellas a las que se refieren Mitchell y Sontag, es que estas últimas suelen estar protagonizadas por personas y lugares en situaciones dramáticas. En cambio, las fotos de la ciudad vacía no representan a las personas o representan pocas, de dimensiones proporcionalmente pequeñas comparadas con el espacio, y dan especial protagonismo a la representación del lugar. Este lugar no está afectado por ningún cambio reciente o dramático, justamente porque la imagen trata de que el lugar referido sea identificado tal y como los espectadores lo han visto durante años. Estas son las imágenes que pertenecen al género que califico como fotografía *de lo que no está*. Este género se caracteriza porque lo relevante de su contenido es precisamente lo que está ausente y esta ausencia está enmarcada por un espacio icónico. Sin duda, las edificaciones, la arquitectura, es una presencia constante, pero la arquitectura por sí sola no constituye la ciudad. La ciudad es el espacio y también quienes lo habitan, así como las relaciones entre ambos. Y en este género, el elemento diferencial son las personas: ese es elemento que falta. La categoría género para clasificar artefactos culturales, como sabe cualquiera que hojee un catálogo físico u *online* de películas o libros, es inestable y puede resultar sin duda engañosa; sin embargo, es funcional para los efectos de esta argumentación. Es inestable en la medida en que, a partir de variaciones en el canon y en las estrategias de comercialización, las etiquetas ven relativizados sus significados originales. Por ejemplo, una película «dramática» de los años 50 hoy puede ser un «clásico»; una novela de «aventuras» hoy puede ser literatura «para adolescentes»; hay muchos ejemplos donde «terror», «ciencia ficción», «acción» y «erótica» se entrecruzan y lo mismo sucede con las categorías «drama» y «comedia», que hasta hace unas décadas parecían mutuamente excluyentes. Asimismo, es engañosa debido a que se establece a partir de estereotipos, los cuales son simplificaciones arbitrarias de construcciones complejas. Sin embargo, esta aparente inestabilidad es, en realidad, un reflejo de las dinámicas epistémicas que constituyen dicha categoría y que la convierten en funcional para la presente argumentación. Como lo señala Adrián Pérez Melgosa, la categoría género «combina tradición e innovación, familiaridad y novedad [...] Las audiencias buscan el confort de lo familiar y la pequeña transgresión del patrón general del género que hace cada película única» (2012, p. 12). Es decir, la movilidad de la categoría género, lejos de ser una insuficiencia, es un reflejo de su dinamismo para adaptarse

a los cambios en la percepción del público. Y agrega: «el género es una estructura estética de expectativas afectivas» (Lauren Berlant, 2008, citada en Pérez Melgosa, 2012, p. 12). La categoría género, entonces, se ubica en esta suerte de dialéctica de expectativas que se produce en el espectador; es una forma de organizar las tensiones entre lo conocido, que es lo fácil y lo seguro, y lo por conocer, que es lo arriesgado y, por ello, lo exigente.

Este género en particular, las fotos *de lo que no está*, podría parecer inmune a la crítica que Sontag planteó en 1973, ya que es difícil que este tipo de imágenes resulten exageradamente llamativas y por ello excesivamente circuladas. No podrían ser, digamos, frivolidadas. Las fotografías *de lo que no está* en NYC han circulado, como dije antes, masivamente, pero ninguna en particular parece cumplir los requisitos para activarse como disparador de memoria o como símbolo, o, más precisamente, como imagen icónica de la pandemia. Hay que anotar que las fotografías de la ciudad vacía no muestran algo excepcional en sí mismo porque, puede parecer una obviedad, pero la ciudad está siempre vacía o casi vacía de noche, igual que en ciertos días del año o en ciertas fechas en momentos previos al amanecer. Pero no es esa ciudad ni ese vacío el que quiere representarse. La diferencia la proporciona el contexto. Al igual que casi la totalidad de imágenes mediáticas, las fotos *de lo que no está* nunca están solas, es decir, no aparecen sin un contexto que las encause, y este contexto —aunque podría estar constituido por otras imágenes— es fundamentalmente textual. En el ámbito más inmediato, como sucede en el periódico, las fotos tienen leyendas, que nos dicen qué ver en las fotos —en este caso, nos dicen qué no ver—, nos dicen que el contexto es el de una pandemia global. Incluso en redes sociales es imposible ver fotos sin contextualización: el nombre del autor, la fecha y la propia red social —el medio— donde se encuentra reduce la polisemia de las fotografías y enfoca el espectro de significados y sentidos que se quiere que dichas imágenes produzcan. Como lo anotara Walter Benjamin (2008), la «explicación» que acompaña la imagen es un protocolo socialmente establecido para la estabilización de la imagen<sup>8</sup>. Apuntada esta inseparabilidad del texto, entendemos entonces tres cosas. La primera, que la supuesta capacidad de la imagen

---

8 Sobre las leyendas explicatorias al pie de las fotografías en los medios impresos, Walter Benjamin observó que se hicieron omnipresentes y cada vez más precisas durante la primera mitad del siglo XX: «Free-floating contemplation is no longer appropriate to them [photos]. They unsettle the viewer; he feels challenged to find a particular way to approach them [...] For the first time, captions become obligatory» afirma en *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (27). La leyenda estaría, en cierto sentido, estabilizando la polisemia de la fotografía o, si se quiere, invitando, apuntando (o empujando) al espectador en una dirección clara en la cual producir sentido a partir de ella, evitando «angustiarlo» o «perturbarlo». Es decir, la leyenda estaría estabilizando *al espectador*.

de bastarse por sí sola para expresar un significado —aquella idea expresada comúnmente como «una imagen vale más que mil palabras»— está muy lejos de ser suficiente. La segunda, que la imagen icónica, por su elevada difusión y por ser reconocida fácil y masivamente, podría finalmente verse liberada de la necesidad del texto que la contextualiza. Y la tercera, que buena parte de los sentidos de las imágenes se debaten y producen en los márgenes de la consciencia, o que sus mecanismos, aquellos que Mitchell describe como «doble consciencia», se producen en los márgenes de la razón y, por lo tanto, de la modernidad.

Visto así, las fotos de *lo que no está*, debido a la operación de elusiva representación que producen, podrían resultar improbables para concretar la combinación de objeto representado y carga simbólica. En otras palabras, no han logrado llevar la dialéctica de afectos a un vórtice capaz de producir un ícono, capaz de impresionar a los espectadores, o capaz de herirlos, para usar una palabra similar a la que Roland Barthes usa en su célebre ensayo *Cámara lúcida* (1989). Barthes define la característica de las fotografías que llaman muy profundamente la atención del espectador como aquellas que poseen *punctum*, el «azar que [...] lastima [que] punza» (p. 58). Barthes desarrolla su reflexión a partir de la que él llama la «fotografía del invernadero». Esta foto es un retrato de su madre en el cual él identifica no solo una imagen de ella, como muchas otras, sino el *ser verdadero* de ella: «Todas las fotos de mi madre [...] eran un poco como máscaras: en la última, bruscamente, la máscara desaparecía, quedaba un alma» (p. 164). Es decir, en esa foto Barthes reconoce lo que *para él* era la esencia de la persona que la foto representa. Y por eso, tal *punctum* es absolutamente íntimo, le sucede solo a Barthes, pues solo él ama y extraña a su mamá de la manera en que la foto se lo evoca (de hecho, es tan íntimo el sentir, que la foto del invernadero no figura en el texto; Barthes no la publica porque, como los lectores no conocieron a su mamá, no verían nada especial en la imagen). Si quisiéramos llevar la noción de *punctum* a la fotografía icónica, tendríamos que buscar aquello que punza emocional e imprevisiblemente, pero sobre todo visualmente lo que podría ser equivalente a la psiquis social, en aquello que Terry Eagleton llama «inconsciente social». En *Culture* (2016), Eagleton lo describe como el lugar donde «se encuentran en estado semiembrionario muchas de nuestras creencias —ese vasto repositorio de instintos, prejuicios, creencias, sentimientos, opiniones a medio formar y asunciones espontáneas que apuntalan nuestro cotidiano y que muy raramente ponemos en cuestión» (cap. 3). Entonces, para que una imagen se convierta en icónica, debería «punzar» el inconsciente social, debería punzar el colectivo de subjetividades o la subjetividad del colectivo.

¿Cuáles serían las emociones o afectos que convocan estas imágenes *de lo que no está* en NYC? ¿Qué familiaridades y que novedades se encuentran en ellas? ¿Dónde podría estar el filo que resultara punzante para el inconsciente colectivo? ¿Dónde radica el desasosiego que producen estas imágenes?

## Supervivencias visuales

Para intentar responder a esta pregunta propongo identificar en estas imágenes lo que Aby Warburg llamó «supervivencia». El historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929) propuso la noción de *Nachleben* (supervivencia) para referirse al inesperado resurgir en el arte del Renacimiento italiano de formas expresivas procedentes de la Grecia antigua. «¿Por qué el hombre moderno vuelve a las fórmulas antiguas cuando se trata de expresar una gestualidad afectiva de la presencia? ¿Cómo la representación pagana logra tan cumplidamente investir, si no pervertir —o, por el contrario, iluminar— los temas iconográficos cristianos?», se pregunta George Didi-Huberman (2009, p. 174) al plasmar las interrogantes que guiaron toda la obra de Warburg, desde su tesis titulada *El nacimiento de Venus y La primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano*, de 1893, hasta su última obra, el épico y siempre inconcluso *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En este atlas, Warburg propone grupos —a los que Didi-Huberman denomina «constelaciones»— de reproducciones fotográficas que representan desde objetos arqueológicos más antiguos que el Imperio romano hasta acontecimientos publicados en revistas ilustradas de fechas cercanas sobre los sucesos que podrían considerarse importantes tanto como sobre los banales. Estas constelaciones, siempre provisionales, buscaban hacer evidentes —es decir, trataban de hacerlo visualmente antes que mediante explicaciones escritas— las manifestaciones de estas supervivencias fantasmales. Warburg describía estas apariciones como fantasmales por tratarse de anacronismos, por tratarse de apariciones ajenas a la historia lineal o a la idea positivista de progreso ampliamente compartida durante el siglo XX, incluso a la lógica evolutiva<sup>9</sup>. Para Warburg, tales supervivencias, imposibles de ser encajadas en

---

9 Warburg, a pesar de lo complejo de sus análisis, no desarrolló reflexiones teóricas orgánicas respecto a sus hallazgos. Por ello, en este trabajo me referiré especialmente a la sistematización del pensamiento de Warburg elaborada por el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Abada, 2009) constituye la piedra angular del extenso trabajo de estudio e interpretación realizado por Didi-Huberman sobre la obra de Warburg, la cual en dicho texto es puesta en diálogo con la obra de Sigmund Freud, Walter Benjamin y otros pensadores y artistas de los siglos XIX y XX.

periodizaciones de estilo basadas en la imitación o en valorizaciones estéticas, se entienden como síntomas, como «rasgo excepcional [...] cosa desplazada» (Didi-Huberman, 2009, p. 50). Esto en un sentido no casualmente similar al uso freudiano del término, es decir, como expresiones de «fuerzas [...] desunidas [que] se encuentran de nuevo», como una «ambigüedad que encierra dos significaciones que se contradicen totalmente» (Freud 1916-1917, citado en Didi-Huberman, 2009, p. 270), pero que son expresiones vivas de la memoria. Dicho lo cual, como síntomas, estas supervivencias no responden ni a un sistema estático de interpretación ni tienen un valor esencial, sino que responden, más bien, a las dinámicas del inconsciente, en este caso, social.

En el caso de las fotografías *de lo que no está* en NYC, propongo que el gesto sobreviviente, aquel cuyo foco está puesto en mostrar lo que no hay, evoca el que estuvo detrás de la creación, puesta en circulación y elevado consumo de imágenes de ruinas que se desarrolló en Europa después del Renacimiento. Fue durante el siglo XV que los hallazgos de arquitecturas y documentos antiguos fueron reemplazando las leyendas y supersticiones difundidas en siglos previos, desde la caída del Imperio romano de Occidente, acerca de las ruinas arcaicas. Pero es durante los siglos XVII y XVIII que las ruinas despiertan inusitado interés. Como es sabido, aún resonaba la llamada querrela de los antiguos y los modernos, en la cual quedaron cristalizados los debates en torno a los viejos valores asociados al paradigma clásico en oposición a aquellos sobre los que se constituía el nuevo paradigma moderno, cuando se avivó la fascinación por las ruinas. Los cambios sociales y culturales venían alentando los viajes por Europa, especialmente al sur, donde las ruinas atraían a artistas, escritores e intelectuales. En su libro *In ruins*, Christopher Woodward cita las palabras de Samuel Johnson, uno de los más importantes intelectuales ingleses del siglo XVIII al respecto: «Whatever withdraws us from the power of our senses — whatever makes the past, the distant, or the future, predominate over the present, advances us in the dignity of human beings» (2003, p. 4) («Lo que sea que nos aparte del poder de nuestros sentidos —lo que sea que haga el pasado, lo distante, o el futuro, predominar sobre el presente, nos acerca a la dignidad del ser humano»). Escritores románticos, como Lord Byron (1788-1824) y su amigo Percy Shelley (1792-1822), ubicaron las ruinas en el centro de su inspiración. Y estas eran también el destino preferido de los jóvenes que realizaban su «*grand tour*», largos viajes de aprendizaje que eran populares entre los herederos de familias ricas cuando alcanzaban cierta edad. La demanda por recuerdos y vistas de las ruinas dio a pie a la difusión del trabajo de artistas como el veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Fue como grabador que alcanzó

la fama en su tiempo, especialmente debido a las representaciones y recreaciones de ruinas con enorme maestría. En la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, fue otra parte de su producción la que despertó especial interés: sus cárceles de la imaginación<sup>10</sup>. Sobre este conjunto de obras, que fue menospreciado en su momento, volveré más adelante.

El misterio de la fascinación moderna por las ruinas es lo que trata de desentrañar Georg Simmel en su célebre ensayo «Las ruinas» de 1911. Comienza definiendo la arquitectura como «el único arte en el que se salda con paz auténtica la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, en el que se resuelve en un equilibrio exacto el ajuste de cuentas entre el alma, que tiende a lo alto, y la gravedad, que tira hacia abajo» (p. 181). Como es evidente, Simmel se expresa desde la sensibilidad moderna, en la cual el esfuerzo edificador se hermana con la noción de progreso en oposición a la naturaleza, cuyas fuerzas deben ser domadas por el hombre<sup>11</sup>. En el caso de la arquitectura, esta tensión se considera resuelta en el terreno estético, cuando hay armonía —según los cánones estéticos occidentales— en el resultado. Tal armonía, sin embargo, y es una de las particularidades de la arquitectura, no desaparece, según Simmel, cuando la naturaleza invade la arquitectura al cabo de siglos de abandono. Por el contrario, se transforma y enriquece. Simmel entiende ese duelo contra las fuerzas naturales en el que se funda la modernidad como una lucha que se sabe, en el fondo, perdida, pues la naturaleza a diferencia del ser humano es eterna. Las ruinas, donde la naturaleza gana sobre el espíritu, representan «una tragedia cósmica que envuelve, para nuestra sensibilidad, a toda ruina en las sombras de la

---

10 Piranesi quedó especialmente fascinado por la ciudad de Roma. Vivió ahí 38 años, durante los cuales hizo miles de planchas de grabado. La precisión y alto detalle de sus *Vistas y antigüedades* le ganaron prestigio internacional. Margarite Yourcenar, en su ensayo «The dark brain of Piranesi» (incluido en *The dark brain of Piranesi and other essays*, 1984), presenta al veneciano como un hombre ubicado a medio camino entre el barroco y la modernidad. Del primero habría extraído la elevada complejidad de diagonales y perspectivas cruzadas, el virtuosismo en el detalle, el dramatismo del claroscuro y el encuentro entre naturaleza y arquitectura. Y del segunda, su sistematización de lo observado y una objetividad que ahora puede calificarse de arqueológica, pese a que esa disciplina no existía entonces. Señala también que se le adjudica haber sido él mismo el creador de la conmovedora belleza trágica de la Roma antigua y pagana, que ya jamás abandonaría el imaginario colectivo occidental. Piranesi está en el centro de la captura de la imaginación europea por las ruinas. Otros de sus trabajos, creado cuando la enfermedad lo tenía atrapado en delirios y culminado muchos años más tarde, fueron sus *Cárceles*.

11 En el contexto peruano, la relación con las ruinas es diferente. Por ejemplo, la noción de huaca matiza por completo el sentido de la ruina. Esto, por supuesto, indica una relación diferente con la modernidad. En mi tesis, *Las supervivencias del barroco y el trastorno de la modernidad en el Perú contemporáneo*, ofrezco un punto de vista al respecto. Cabe recordar también las palabras de Alberto Flores Galindo: «Mencionar a los incas es un lugar común en cualquier discurso. A nadie asombra si se proponen ya sea su tecnología o sus presumibles principios éticos como soluciones a problemas actuales» (*Buscando un inca*, 1994, p. 17). La relación del Perú con el «pasado grandioso» es sustancialmente diferente de la europea.

melancolía; pues en ese momento la naturaleza aparece como venganza» (p. 182).

La fascinación occidental por las ruinas continúa vigente en los siglos XX y XXI, especialmente en el cine, como lo explica Von Moltke: «La obsesión del cine con la imagen de ruinas [...] es la manifestación visible de lo que cine y ruinas tienen en común: la función de visualizar el tiempo y la historia en la modernidad» (2010, p. 396). Aunque Simmel dice «toda ruina», en el texto afina las características que producen esta nostalgia, y excluye aquellas cuya función original ya resulta indistinguible, también los espacios que están arruinados y, a pesar de eso, siguen habitados por personas, pero fundamentalmente quedan excluidas aquellas ruinas producidas por «la mano del hombre» (2010, p. 184). Con esto, sin duda, hubieran quedado descartadas las ruinas industriales, resultado de las dinámicas capitalistas aceleradas, como las que se aprecian en la ciudad de Detroit, y las producidas por las entonces futuras dos guerras mundiales, que redujeron a escombros numerosas ciudades europeas, como Stalingrado y Dresden, y asiáticas, como Hiroshima y Nagasaki. Von Molke comparte la visión de Simmel respecto al origen de la referida fascinación por las ruinas como resultado de una compleja dialéctica. «La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o restos, sino por su pasado como tal», dice Simmel (p. 192), estableciéndolas como punto focal de la tensión entre presente y pasado y entre vida y muerte. Más aún, la ruina representa para él la dialéctica de la esencia humana caracterizada por el conflicto entre «el impulso hacia arriba [...] [que] se ve suspendido, desviado, demolido [...] por otras tendencias [...] en el mal sentido “solo naturales”» (p. 190). Von Molke, sin embargo, agrega que en los siglos XX y XXI el sentido apocalíptico de la ruina ha adquirido particular relevancia, por ejemplo, en las películas donde se representa la caída de la Unión Soviética, y en el género de la ciencia ficción, donde la ruina se proyecta al futuro. Y aunque el material que nos convoca representa el momento presente, algo de apocalíptico se encuentra, sin duda, en estas representaciones.

En el caso de las fotografías *de lo que no está* en NYC, evidentemente, los espacios no han sido recuperados por la naturaleza mediante los elementos que describe Simmel: «la erosión, disgregación, hundimientos y expansión de la vegetación» (p. 185). Y a pesar de esto, el coronavirus puede interpretarse finalmente como una expresión de la «venganza» de la naturaleza. Esta es otra característica crucial para establecer el vínculo de supervivencia warburguiana entre los grabados de ruinas del siglo XVIII y este género de fotos *de lo que no está*: en ambos, las portentosas edificaciones parecen haber sido «reclamadas» de vuelta por la naturaleza

que expulsa a los humanos de ellas. Esta sensación es amplificada en el presente contexto de sensibilización hacia el cambio climático y los efectos nefastos que el capitalismo tiene sobre el ecosistema. Para autores como David Harvey (2014), sin embargo, no se trataría de una «venganza» de la naturaleza, sino, más bien, de uno de los aspectos negativos del desarrollo capitalista. Harvey considera la imagen de una naturaleza vengativa como errónea, pues lleva a una falsa dicotomía entre capital y naturaleza. El capital, afirma, es una de las formas en las cuales el ser humano se ha adaptado a su entorno. «El capital es un sistema ecológico en constante evolución y funcionamiento dentro del cual tanto la naturaleza y el capital se producen y reproducen continuamente» (2014, p. 242). El problema actual radica en que nos encontraríamos en «un punto de inflexión crucial» debido a la insistencia del capital «por incorporar cada vez más aspectos de nuestro mundo vital (incluidas las propias formas de vida) a sus circuitos» (2014, p. 248). La falta de «protección adecuada contra las nuevas enfermedades» es, precisamente, una de las expresiones de «la propagación cancerosa» de los aspectos negativos del sistema capitalista (2014, p. 248). Harvey afirma entonces que «los así llamados desastres naturales no tienen nada de naturales y la humanidad sabe ya lo suficiente para controlar(los)» (2014, p. 252). Es decir, la responsabilidad de tragedias como esta pandemia no está en la naturaleza sino en propia la humanidad que ha permitido que el capital se expanda sobre la naturaleza —incluyendo la naturaleza humana— de esta destructiva manera. Sea que se le mire como una naturaleza metafóricamente vengativa o como uno de los excesos de un ecosistema creado por la humanidad para su propio bienestar pero amenazadoramente salido de control, la naturaleza se presenta como un *deus ex machina* capaz de poner fin a la sociedad como es conocida. En el filón apocalíptico en las representaciones de ruinas antiguas asoma ese vacío que dejó el gran Imperio romano simbolizado por la ciudad de Roma que, debe acentuarse, aún en el siglo XVIII seguía siendo recordada como la urbe más imponente de la historia europea, puesto que recién le quitó Londres durante la Revolución Industrial. En las imágenes *de lo que no está* Nueva York hay un filón apocalíptico también: la naturaleza supera largamente las barreras que tan eficientemente parecían habersele impuesto.

Muchas de las imágenes del género *lo que no está* en NYC tienen como componente principal la arquitectura de la ciudad, especialmente aquella de espacios enormes, significativos, como los rascacielos. Que estos hayan sido llamados «the ultimate architecture of capitalism» («la máxima

expresión arquitectónica del capitalismo»<sup>12</sup> no es gratuito, pues estas edificaciones se hacen presentes en urbes de alta densidad humana y acelerada actividad económica. Los precios del suelo son tan altos que resulta rentable invertir en una edificación que multiplique el valor de un área determinada por el número de pisos que tenga. Esto es más relevante aun en la ciudad que contiene el corazón financiero de Occidente. Los rascacielos, entonces, dejan de ser solo una solución arquitectónica a un impulso capitalista, para pasar a representar ellos mismos dicho impulso. Como lo fueran las catedrales góticas en el Medioevo en su papel de representación divina, su función es mostrarles a los accionistas, a la competencia y al mundo la grandeza tenida como esencial del capitalismo. Sin embargo, a pesar de su expresa modernidad en cuanto a dinámicas económicas y tecnología, los primeros rascacielos de NYC contenían referencias directas a la arquitectura clásica europea, como puede verse en sus recibidores o en el diseño de sus cúspides. Y espacios como Grand Central Station hacen referencia a la misma fuente, al igual que la fachada de la biblioteca de Columbia —esta mucho más directamente— que vemos en las fotos incluidas en las figuras 1 y 3. De este modo, las referencias a la arquitectura clásica romana, que paradójicamente constituyen al mismo tiempo el lenguaje de lo eterno y de lo poderoso así como el lenguaje de las ruinas por excelencia, están presentes en las más conspicuas obras de la arquitectura de NYC. Incluso en la foto incluida en la figura 4 que muestra Oculus, la nueva estación de metro del reconstruido World Trade Center, casi completamente desierta podemos encontrar ecos de aquella fascinación por las ruinas, pero para verlo debemos referirnos nuevamente Piranesi, aunque esta vez a sus «cárceles».

### La imaginación prisionera

Una de las obras más enigmáticas e inquietantes de Piranesi son las que llamó *Carceri d'invenzione* (*Cárceles de la imaginación*). Se trata de una serie de 16 grabados en los que representa espacios interiores laberínticos de dimensiones masivas. Parecen antiquísimos. Muestran arcos de piedra enormes que sostienen techos elevadísimos, cadenas, poleas y mecanismos descomunales, balcones y escaleras que se pierden en la inmensidad, y en las sombras se reconocen decorados de tamaños y temáticas épicas. A veces, entre lo gigante, se distinguen algunas figuras humanas muy pequeñas, como fantasmas, que parecen representar sufrimientos de algún tipo. La luz de estos interiores, para un experto del claroscuro como él, se

---

12 Carol Willis, en *Form follows capitalism*. Citada en el video *The missing symbol in New York's skyline*, de Raymond Schillinger, publicado en YouTube por Bloomberg Quicktake el 10 de julio de 2020. Puede verse en [https://www.youtube.com/watch?v=ZFykd6\\_Kdno](https://www.youtube.com/watch?v=ZFykd6_Kdno)

muestra como un misterio. Podría venir del exterior, como resplandores, en combinación con fuentes artificiales que no son identificadas en las obras. Las cárceles se refieren indirectamente a las ruinas que Piranesi era diestro dibujando y que le valieron ser considerado entre los más importantes artistas del neoclásico, pero en ellas están ausentes dos elementos. Primero, la naturaleza, que en sus ruinas se integra con las edificaciones y que para Simmel fuera característica de su armonía y, segundo, el afuera, el exterior, cualquier resquicio de cielo o sol. Las cárceles son interiores infinitos, de vértigo. Andreas Huysen señala que el entusiasta redescubrimiento de estas obras en el siglo XX resulta de su interpretación «como anticipaciones del *univers concentrationnaire* del fascismo y el Gulag comunista; o [como representación de] la caída existencial del individuo moderno frente a los sistemas [...] de Kafka» (2007, p. 38). Pero tales interpretaciones, afirma, han ignorado «la pesadilla distópica inscrita en la utopía neoclásica» expresada en las Vistas. Este argumento le sirve a Huysen para sustentar su crítica a la explotación capitalista de las ruinas que, en el siglo XXI, han terminado convertidas en mercancía, en espectáculos. En oposición a las ruinas corrompidas por la monetización, para Huysen, las cárceles de Piranesi serían las ruinas auténticas de la modernidad. Esto en la medida en que ellas representan «la espacialización de la historia y la temporalización del espacio» (2007, p. 40), pues estas arquitecturas distópicas, mezcla de ruina y proyecto inconcluso, desorientan al espectador en términos históricos tanto como espaciales. Ambas coordenadas se superponen sin dirección clara, sin dejar salida, metaforizando una imaginación cultural presa, incapaz de imaginar nuevas y liberadoras utopías.

La nostalgia por las ruinas es la nostalgia de aquel momento en el cual era posible imaginar futuros abarcadores libres. La fiebre de la modernidad por las ruinas sería, por lo tanto, una estrategia inconsciente para ocultar la incapacidad de imaginar utopías, según Huysen. Esta idea de una imaginación incapaz de pensar futuros no suena muy distante en las actuales circunstancias políticas y sociales, en medio de resurgimientos de movimientos fascistas y de escenarios de polarización política en Occidente. «La emergencia de salud pública [de la] covid-19 se ha convertido rápidamente en una crisis en el núcleo de la economía mundial, la cual amenaza también a los países en la periferia [...] [y revela] una vez más el vacío de la ideología neoliberal», afirma Costas Lapavitsas (2020) al describir la profunda e imprevista crisis económica activada por la pandemia<sup>13</sup>. En los

---

13 La cita original en inglés: «The Covid-19 public health emergency has rapidly turned into a crisis at the core of the world economy, which also threatens developing countries in the periphery [...] once again exposing the emptiness of neoliberal ideology», en el artículo «This crisis has exposed the absurdities of neoliberalism. That doesn't mean it'll destroy it», se

espacios vacíos interiores enormes representados en las fotografías *de lo que no está* en NYC, como Grand Central u Oculus, resuenan las cárceles de Piranesi, como es obvio, no en objetos de tortura, pero sí con sus dimensiones enormes, con sus referencias visuales a diferentes momentos históricos pasados y futuros, con sus iluminaciones mezcla de interior y exterior, con su aspecto resultado de tecnologías de construcción y de materiales que ya resultan un misterio para el público no iniciado, a veces, con algunos seres humanos pequeños que parecen fantasmas. Incluso aquella espacialización del tiempo que menciona Huysen estuvo presente en las fotos *de lo que no está* en NYC cuando, en esas primeras semanas de la pandemia en la ciudad de Nueva York, la percepción general del tiempo se trastocó, las diferencias entre los días se diluyeron por efecto de la cotidianeidad masivamente interrumpida y las estadías obligadas en casa. El desconcierto era tal que los reportes diarios del gobernador Cuomo sobre los avances de la pandemia y las medidas de salud pública que los ciudadanos debíamos mantener comenzaban diciendo qué día era y esa información parecía relevante. La historia y el tiempo quedaron colapsados en los exteriores e interiores públicos casi vacíos de Nueva York, representados en cientos de fotografías que fueron circuladas amplísimamente por medios y redes sociales, como una especie de hiato, de suspenso de silencio, especialmente durante la segunda mitad de marzo y el comienzo de abril. Y no fue hasta después de este lapso que la mirada de las cámaras fue atraída hacia los hospitales, hacia los pacientes —las víctimas, que llegaron a decenas de miles— y el personal médico —los héroes a quienes todas las tardes durante esos meses, a las 7 de la noche, la ciudadanía, como en otras ciudades del mundo, aplaudía—. Los muertos por la enfermedad parecieron volver a echar a andar lastimosamente el reloj. Y poco después, al final de mayo, la muerte de George Floyd a manos de la policía de Minneapolis produjo el estallido de manifestaciones en todo el país. Otra crisis se hizo evidente y con ella vinieron de vuelta las representaciones conocidas: fotos de multitudes de manifestantes, de barreras de policías, de edificios en llamas, etc. Esas imágenes no solo formaron de la indignación del público, sino que devolvieron, también, en el ámbito de la representación visual, la sensación de que la historia retomaba su ritmo.

---

publico el 27 de marzo de 2020 en la revista *Jacobin*. Puede verse en este enlace: <https://jacobinmag.com/2020/3/coronavirus-pandemic-great-recession-neoliberalism>. Otros artículos con críticas similares son: «COVID-19 and global inequality» de Joseph Stiglitz, publicado el 20 de setiembre en *Finance & Development*, publicación del Fondo Monetario Internacional (<https://www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/2020/09/COVID19-and-global-inequality-joseph-stiglitz.htm>), «Economist Thomas Piketty: Coronavirus pandemic has exposed the «Violence of social inequality», entrevista de Amy Goodman en *Democracy Now!*, del 30 de marzo de 2020 ([https://www.democracynow.org/2020/4/30/thomas\\_piketty](https://www.democracynow.org/2020/4/30/thomas_piketty)).

Las fotos *de lo que no está* en NYC producidas y profusamente circuladas durante la pandemia ilustran el surgimiento de un anacronismo warburgiano, de una supervivencia. Se trata de un resurgir inesperado que nos conecta con el pasado como si el tiempo se plegara en un *flash*. Como lo describe Walter Benjamin (2008) mediante su noción de «imagen dialéctica» que «articula históricamente el pasado, lo cual no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue” [sino] apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro» (p. 22). Esta supervivencia se hace visual en dos factores principales. Uno es la soledad de las ruinas, esos espacios que capturaron la imaginación popular en un momento constitutivo de la modernidad. Las ruinas que dibujó Piranesi, protagonizadas por arquitecturas que representaban en el imaginario colectivo la mayor grandeza de la que Europa había sido capaz, la cristalización del proyecto que llegó a ser muchísimo y que a pesar eso se extinguió para siempre. La pregunta que invocan las ruinas vacías es qué pasó con las personas que vivían aquí, que trabajaban aquí, que tenían familias y amigos. ¿Adónde se fueron? Son los ciudadanos de Nueva York en esas dos primeras semanas de impacto brutal de la pandemia los que circularon por redes las fotos *de lo que no está*. Esas fotos cuya indexicalidad negativa paradójicamente los retrata. En esas fotos, entendidas en su contexto, se percibe la ansiedad causada por el potencial final del mundo como lo conocemos. El otro factor en el que se visualiza la supervivencia warburgiana de las ruinas es la naturaleza. Pero la naturaleza entendida, también, como una imagen. Como afirma Mitchell, las imágenes activan una doble conciencia (2005, *Vital Signs*): una racional y una inconsciente, una que entiende lo figurativamente representado y otra que establece relaciones impredecibles con otras visiones, activando pensamientos y afectos que, como señala Eagleton, no terminamos de visualizar, se quedan a medio completar, se quedan sin decir —aquellos ubicados en el inconsciente social— (2016, cap. 3). Mencioné las concepciones de naturaleza de Harvey y de Simmel y ambas pueden ser descritas como los dos lados de esa doble conciencia. Harvey entiende una situación como la presente a través de un análisis racional, como el resultado de procesos económicos, sociales, históricos y políticos potencialmente verificables y mensurables, que no guardan mayor misterio, a no ser el misterio del despertar de la voluntad humana para superar esta profunda crisis del capital. Simmel, por su parte, se refiere a la naturaleza como una imagen en sí misma, como una metáfora del medioambiente, pero una metáfora viva, capaz de querer vengarse, como si la imagen fuera una entidad consciente. Y siendo tratada como una entidad consciente no puede ser abarcada racionalmente, sino, a lo más, como propone Mitchell, puede ser interrogada: «La

pregunta que hay que hacerles a las imágenes desde el punto de vista de una poética (de la imagen) no es solo que significan o cómo funcionan, sino qué quieren, qué nos demandan y cómo podremos responderles» (2005, Preface). Pero la naturaleza en las fotos de lo que no está también está representada paradójicamente mediante una indexicalidad negativa. En las ruinas de Piranesi había vegetación, erosión evidente. En la estación del metro de Barclays Center, en la biblioteca de Columbia, en Grand Central y en Oculus (figuras 1, 2, 3 y 4) no se ve nada que represente tal presencia. Pero lo sabemos. Sabemos que la covid-19 está ahí y que tiene el potencial de traer abajo el proyecto de la ciudad símbolo de la economía occidental por antonomasia. Las personas que no están y la naturaleza que no está, ambos «fantasmas» están en las fotos *de lo que no está*. Y en ellas está también el fantasma de las ruinas por antonomasia de la cultura occidental, que eran a su vez el fantasma del Imperio romano. La diferencia es que entonces la modernidad era joven y el mundo estaba por explorarse y explotarse. Hoy la sensación que inspira la modernidad es la de un mundo sobreexplotado, agotado, como una cárcel de la imaginación.

### **Contribución del autor**

José Gabriel Chueca ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

Autofinanciado.

### **Potenciales conflictos de interés**

El autor declara no tener conflictos de intereses con la publicación de este artículo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1989). *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Michael W. Jennings (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Eagleton, T. (2016). *Culture*. New Haven: Yale University Press. Kindle edition.
- Harvey, D. (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: Editorial IAEN.
- Huysen, A. (2007). La nostalgia de las ruinas. *Punto de Vista*, 87, pp. 34-40.
- Lapavistas, C. (2020). This crisis has exposed the absurdities of neoliberalism. That doesn't mean it'll destroy it. *Jacobin*, 27 de marzo de 2020.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press. Kindle edition.
- Mitchell, W. J. T. (2011). *Cloning terror: The war of images, 9/11 to the present*. Chicago: The University of Chicago Press. Kindle edition.
- Pérez Melgosa, A. (2012). *Cinema and Inter-American relations: Tracking transnational affect*. New York: Routledge.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Sontag, S. (2004). Regarding the Torture of Others. *The New York Times*, 23 de mayo de 2004.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Von Moltke, J. (2010). Ruin cinema. *Ruins of Modernity*. J. Hell y A. Schönle (Eds.). Durham, NC: Duke University Press, pp. 395-417.
- Woodward, C. (2003). *In ruins*. New York: Vintage Books. Kindle edition.
- Yourcenar, M. (1984). *The dark brain of Piranesi and other essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Recibido: 30/9/2020  
Aceptado: 23/11/2020