



24
24

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**YELMO DE MAMBRINO
○
LA IMAGEN FOTOGRAFICA
(Ensayo)**

Tesis Profesional

Que para Obtener el Título de:

**Licenciado en Ciencias de la
Comunicación**

PRESENTA

Jorge Ramírez Suárez

MEXICO, D. F.

1 9 8 7



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Prólogo	III
1 La imagen fotográfica sin lenguaje	1
2 La imagen atada: la reducción empírica	9
3 La imagen con nombre: el simulacro estructural.	26
4 La imagen sin objeto: a su semejanza	39
5 La imagen fotográfica o yelmo de mambrino	51
Fotografías	66
Bibliografía	73

Prólogo

El primer título que tuvo este trabajo fue *Phosphorus - tropus o la imagen fotográfica* y todavía no estoy muy seguro de las motivaciones que me condujeron a dejarlo. Sin embargo, estoy convencido: *Yelmo de mambrino* se sustrae de toda posible convención que lo una a la idea que cualquiera pueda tener de la imagen fotográfica. -- (*Phosphorus* porta la luz y los *tropus* hacen de las suyas con lo que aquella atrapa).

Pero el título vino después de elaborar más de la mitad del trabajo. Antes de empezar lo único que tenía claro era el tema: la fotografía. Y para *tocar* el tema pensé que tenía que hacerlo en la forma más próxima a mi idea de actividad fotográfica. Por ello, después de trabajar un tiempo razonable como si fuera a escribir una investigación documental sobre teorías fotográficas, decidí comenzar a redactar sin el formato habitual de una investigación documental. Cuando le mostré a la Mtra. Delia Covi, mi paciente asesora de tesis, una primera parte del trabajo, me dijo: "esto es un ensayo y como tal tienes que seguir trabajándolo". Así, poco a poco,

fui elaborando mi material, como algo que se ensaya. Pero, ¿qué es un ensayo? Se le acepta como un género periodístico profundo o como un género literario moderno; se dice que no es muy extenso como una investigación documental pero tampoco que no es tan breve como un artículo de opinión. "El ensayo -dice Arturo Souto- es un escrito, por lo común breve, sobre temas diversos. No lo define el objeto sobre el cual se escribe sino la *actitud* del escritor ante el mismo. Actitud de prueba, de examen, a veces de tentativa o de sondeo. El ensayo es una cala, una avanzada, un tiento por el que se reconoce un terreno nuevo, inexplorado... en el fondo, es una hipótesis, una idea que se ensaya."¹ *Yelmo de mambriño* es, modestamente, un intento del ensayo. En él creo vertir mis conocimientos y preocupaciones pero también mis ignorancias y errores. No exploro terrenos nuevos, intento ir por donde algunos autores han ido y evitarlo por donde otros. Y más: la mayoría de las ideas propias de este trabajo surgen particularmente de dos autores, Roland Barthes y Raúl Beceyro. Tanto es así que la lectura de *Yelmo*... exige al lector conocer

1. Souto, Arturo. El ensayo. México: ANUIES, 1973.

los textos referidos a la fotografía de estos autores -
-lo mismo sucede con el trabajo de D.A. Dondis, que aun
que no lo sigo, es tomado en cuenta aquí ampliamente-.
Así, este trabajo de tesis es un ensayo que plantea mis
ideas sobre la fotografía sin pretender plasmarlas como
originales ni como verdades. A través de él, intento -
mostrarle al lector que él es una parte importante cuan
do mira una fotografía, deseo convencerlo de que mire -
fotografías con más ánimo que de costumbre. Mirarlas es
reinventarlas.

Jorge Ramírez Suárez, octubre de 1986.

1 LA IMAGEN FOTOGRAFICA SIN LENGUAJE

Si la práctica cotidiana aconseja que al fin y al cabo todo existe para terminar en una fotografía¹, la teoría de la imagen fotográfica simplemente no existe. Apreciaciones las hay, y muchas, pero lejos están de la teoría. Algunas son reducciones sociológicas, otras opiniones con base en el prurito de las artes visuales y algunas más -las pretendidamente serias, las empresas teóricas- sistematizaciones de análisis fotográficos del tipo *objetivo o formal*. Los textos sobre fotografía bien podrían considerarse como un inventario de *lo diverso*, sana que es la multiplicidad, pero con una salvedad: también podrían ser un conjunto de ideas haciendo homenaje involuntario a *lo disperso*, aquello que no tiene ni pies ni cabeza y no por locura o rebel^l día gnoseológica. La exuberante y vasta imagen fotográfica carece de teoría. Pareciera que los pensadores que se han ocupado de ella, han tenido más en cuenta otras cosas y a la fotografía sólo la han visto de pasada. Tal vez hay un perjuicio, considerar que hacer teoría de la imagen fotográfica es hacer antropolo

1. Parafraseo aquí a Susan Sontag: "The most logical of nineteenth century aesthetes, Mallarmé, said that everything in the world exists in order to end in a book. Today everything exists to end in a photograph." En On photography, p. 34.

gía o filosofía, pero de baja calidad. Tal vez esto explique la poca atención (y de soslayo) que le han brindado pensadores de diversos campos.

La historia de la fotografía ha sido también la historia de la polémica moral que el arte tiene consigo mismo: sus límites. ¿Dónde el arte deja de serlo y es ya conocimiento y técnica? ¿Dónde deja de serlo y es ya basura? En general a estas formulaciones se les extiende otra: ¿Tiene derecho el conocimiento a dictar reglas al arte, es decir, hacer teoría del arte? Las dos primeras formulaciones alimentan a los detractores de la fotografía como arte, la tercera a los detractores de la teoría del arte -incluida o no la fotografía. Estas dos tendencias se manifestaron desde el principio: científicos y artistas *opinaron* -que no teorizaron- sobre los entonces *daguerrotipo y calotipo*. Sus primeras opiniones versaron principalmente sobre la *objetividad* de la imagen fotográfica.

Reprochándola o alabándola, los incipientes teóricos tomaron el mismo elemento para decir lo contrario. Científicos como Arago y Talbot argumentaban (1839) que la fotografía no sólo serviría a la ciencia -era producto de ella- sino que sería un nuevo arte.² Del bando contra --

2. Arago fue el científico que apoyó a Daguerre para que el Estado Francés comprara el invento, es decir, renunciara al monopolio y dejara la patente a la iniciativa de los particulares. Talbot inventó otro procedimiento semejante al de Daguerre pero en Inglaterra.

rio, el poeta Baudelaire planteó veinte años más tarde:

"Si la fotografía se le permite complementar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es ya hora, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura... déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesita una exactitud objetiva y absoluta en su profesión, hasta ese punto nada podría ser mejor... Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor depende tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros".³

Ambas actitudes se han desarrollado y se les han sumado otras con nuevos elementos. Lo que ha permanecido es la noción de objetividad. Otto Stelzer señala que este problema se debe, en gran medida, al desarrollo de la vi --

3. Citado por Beaumont Newhall, Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días. p. 83

sión de *perspectiva central*. La *costruzione legittima* obtenida matemáticamente por los renacentistas italianos fue comprobada y verificada por medio de la cámara oscura:

Stelzer anota:

"Fue allí donde nació por primera vez la fe en la objetividad de la imagen de la cámara, creencia que, aunque fácil de refutar, ha sabido mantenerse hasta nuestros días... La invención de la fotografía y su inmensa difusión están ligadas a una determinada estructura de la consciencia que se corresponde con un determinado modo de comportamiento en la contemplación del mundo material: la visión de perspectiva central".⁴

Lo que Stelzer no dice es por qué tal creencia "ha sabido mantenerse hasta nuestros días." A mi parecer se debe a dos cosas:

1) A la apreciación empírica⁵ de la visión -donde la *costruzione legittima* no es sino su antecedente- sistematizada por la psicología empírica de la forma -la *gestalt*- y retomada por la teoría del diseño, la teoría del

4. Stelzer, Otto, Arte y fotografía, contactos influencias y efectos. p. 49

5. Hay muchos empirismos, incluso los hay involuntarios, en el texto aludo al que tiene su origen en Von Ehrenfels y su desarrollo en la llamada psicología de la forma o *gestalt*.

arte (moderno) y la teoría empírica de las imágenes de cualquier cámara: fotográfica, cinematográfica y televisiva.

2) A la reducción del punto anterior dentro de las teorías de la comunicación y la información.

Es importante destacar que la noción de objetividad en la fotografía se encuentra inclusive en posiciones antagónicas. La crítica de Baudelaire no sólo sigue vigente entre historiadores del arte⁶ sino también entre los fotógrafos⁷. No hay que olvidar que cada quien utiliza la misma crítica como argumento propio. Así la susodicha *objetividad* -que a Stelzer le parece fácil de refutar y con razón- a veces es virtud y en otras desvirtud, en ocasiones gracias a ella *vemos* algo y en otras nos estropea lo que imaginábamos *sin ver*.

Según Simón Marchán Fiz el ascenso que ha tenido el *lenguaje* como paradigma filosófico y estético ha provocado una tendencia generalizada "a diluir lo artístico en el

6. Así, historiadores como Berenson reconocen en la fotografía una técnica de reproducción de obras de arte y nunca un arte "en sí misma". Véase Estética e Historia en las Artes Visuales, p. 211-218.

7. Sin lugar a dudas entre los fotógrafos no sucede lo mismo. Su crítica tal vez sea involuntaria y no es, afortunadamente, generalizada. Existe en aquellos que plantean una fotografía diluida en las artes visuales (donde la foto es ya una técnica y no una obra).

lenguaje".⁸ La base de este "retorno al lenguaje", como lo llama Marchán, se encuentra en el *neopositivismo*, sobre todo en la filosofía del lenguaje iniciada por Wittgenstein y el Círculo de Viena por un lado, y en Saussure y Peirce -separados- por el otro. Filosóficos y metodológicos, ambos modelos se han desarrollado por caminos muy lejanos entre sí, pero han invadido tantas áreas que hoy en día la *metáfora del lenguaje* es un lugar común. Por diversos medios y desde diferentes perspectivas, se ha argumentado que la fotografía, el cine y la televisión, son cada uno, un lenguaje. (Cuando se opina con cierto detenimiento sobre una fotografía se suele afirmar: "esa es mi *lectura*"). Seguidores de la psicología de la forma afirman que la estructura de la percepción visual es universal y como tal puede considerarse como un código⁹. La semiología y la semiótica abordan el problema con procedimientos más claros -su lenguaje es también el discurso sobre el lenguaje- sus proposiciones parecen ser más contundentes. Sin embargo, las tesis semiológicas se han enfrentado a contradicciones metodológicas cuando su *objeto* no es el habla y la

8. Marchán Fiz, Simón. La estética en la cultura moderna, de la ilustración a la crisis del estructuralismo p. 315

9. Véase el capítulo 2.

lengua, (es decir, el *lenguaje*, en sus planteamientos), cuando de fotografías se trata¹⁰. La semiótica, pero - sobre todo los trabajos de Eco¹¹ -cuyas premisas empíricas son más evidentes-, propone no sólo *códigos* visuales sino *códigos* estéticos. El realismo ha tomado con timidez el problema del lenguaje. En el sentido de la significación estética, se ha sumado a la *metáfora del lenguaje*. Su *signo* es tal vez el más formal de todos. La *forma* realista representa a su modo un *código*. No se basa en la *visión pura* ni en los *códigos* estructuralistas, su principio más bien se desplaza a la *objetividad*, a la noción de representación mimética. Tal vez - por ello los *realistas* -críticos o no- son los que con mayor energía defienden a la fotografía de los herederos de Baudelaire.

Al someter a análisis a las corrientes señaladas salta a la vista una primera recapitulación: la *metáfora del lenguaje* en la imagen fotográfica es común a todas las escuelas y corrientes que se han acercado a ella, ¿es por ello la fotografía un lenguaje?

10. Véase Barthes, Roland La cámara lúcida, nota sobre la fotografía.

11. Véase Eco, Umberto, La estructura ausente, introducción a la semiótica. Sobre todo la sección B "La mirada discreta".

La tesis fundamental que mantendrá ocupada su atención_ plantea que no: *la imagen fotográfica, como tal, no es_ un lenguaje.*

2 LA IMAGEN ATADA: LA REDUCCION EMPIRICA

Como toda imagen requiere ser vista, el acto de ver se considera fundamental para conocer cuanto vemos. El mundo visible se convierte en el *mundo total*, lo absoluto es aquello que vemos; por el mismo acto de ver conocemos los objetos, los observamos, los experimentamos directamente y los reconocemos. Como conclusión se afirma "ver ha llegado a significar comprender"¹. Esta premisa empírica es falsa. Darle a la percepción visual la categoría de *episteme* es un acto de fe, reductible además a las formas primitivas de conocimiento o, de un modo más claro, de pre-conocimiento. El empirismo referido a las imágenes se establece a partir de lo asible, aquello que puede determinarse y aislarse. La suma de los elementos aislados dan y no dan el todo. La infinidad de imágenes que existen, y que existirán, son reducidas a reglas de sensación visual y a su "natural" categorización (percepción). La armonía, reiterada por tan simple modo de ver cómo deben mirarse las imágenes, supone una unidad, un todo percibido. Tal suposición, justificada amplia pero no satisfactoriamente, afirma que "existe un sistema vi-

1. Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual. p. 19

sual perceptivo básico que todos los seres humanos compartimos"². No importan los objetos ni su significación simbólica respecto al sujeto, tampoco importa éste que ve y mira y que es capaz de crear una imagen. No importa todo aquello que signifique más allá de este sistema básico de las percepciones. En el marco de su propia lógica el discurso de la psicología empírica no admite las paradojas de su creación: toda percepción es un acto empírico (conocimiento primitivo), pero como el sujeto no solo es un sujeto empírico, su abstracción y concreción no sólo se marginan, se vuelven indeseables. En todo caso, lo que compartimos son los sentidos, es decir, las sensaciones.

La teoría psicológica empírica se aplica entonces a las imágenes reduciéndolas a objetos comprensibles para el sujeto por la acción de la luz y por su reacción fisiológica. Pero además se excede en su función: el ojo mira, al hacerlo selecciona unidades (y se hace énfasis en ello) a la velocidad de la luz. Esta apreciación es el puente que une a la percepción con la teoría matemática de la información para desde ahí afirmar que a tan altí-

2. Ibid. p. 25

simas velocidades el ojo capta "numerosas unidades de información o *bits*"³. La lógica de los hechos perfectos es un muro para el conocimiento. Las analogías carentes de imaginación, como remitirse a la velocidad de la luz, son un obstáculo para conocer lo que el hombre ve y más aún cuando se trata de imágenes de la cultura del *homo faber*.

La propuesta empírica generaliza. La imagen -en singular- se convierte en todas las imágenes, sin importar quiénes las hicieron, cuándo, con qué fin, en qué contexto y con qué técnicas. Simplemente, como un hecho sin historia, la imagen es una forma. Nada hay en ella sino unidades combinadas y yuxtapuestas que siempre dicen algo, algo diferente a lo que dirían aisladas, separadas. La formación de la imagen supone entonces un *significado*⁴. Para los fines que persigue -establecer un alfabeto visual- le es muy cómodo reducir lo irreducible en otra teoría -la lingüística estructural-, considerar como lenguaje al habla sin la lengua. La separación le es útil para decretar que el lenguaje y la *al*

3. Ibid. p. 30.

4. Es aquí donde Dondis cabalga en otros terrenos, aunque de modo tangencial, autojustificatorio, para prometer su tesis central: una sintaxis visual con base en un alfabeto, paradójicamente ajeno al lenguaje. "...los que hemos intentado establecer una analogía (de la imagen) con el lenguaje conocemos muy bien la futilidad de este intento". (p.22) No es casual esta contradicción involuntaria -¿será volitiva?-, si se entreve en su discurso el énfasis que hace, como todo conocimiento positivo, en buscar un sistema general objetivo -es decir del objeto- que el sujeto sólo tiene que señalar.

fabetidad (literacy) no son lo mismo. Su conclusión salta a la vista: la imagen no es un lenguaje pero como éste sólo es el habla, se puede plantear un sistema semejante a lo que en el lenguaje es *saber leer y escribir*. Se cierra entonces la lógica del pensamiento dondisiano: la percepción es selectiva, la vista nos hace comprender el objeto porque en él *todos los seres humanos vemos y reconocemos* básicamente lo mismo, todo ello por el acto de ver -para la psicología empírica la percepción es, en rigor, un *acto*. La significación es considerada única, el acto de ver es el "alfabeto visual". Así, ambos planos, percibir y saber leer y escribir imágenes (visual literacy), son fundidos en un concepto totalizador -engloba a la imagen y al sujeto que entra en contacto con ella - que se sostiene precisamente en una aporía que su propia lógica no admite: el acto de ver es un acto *natural* y saber leer y escribir es, mínimamente, un aprendizaje *cultural*. El *acto* mismo se considera si no como lenguaje sí como código, ¿un código natural? Y, por lo general, desde estas posiciones teóricas se alega que nuestra civilización es la civilización de la imagen. Pero

al construir una teoría de la imagen sus paradigmas son los signos, códigos y la sintaxis del lenguaje. La "civilización de la imagen" es una ilusión: es necesario darle ya a la imagen su cabal dimensión; hay que reconocer a la imagen al margen del lenguaje, aunque para hacerlo tengamos que recurrir a él. Esto no es fútil, se trata más bien de la fatalidad de no poder *escribir* sobre imágenes con imágenes. Dondis lo entreve y acepta (sin plantear que es una limitación de sus argumentos) que "La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el lenguaje. Los lenguajes son -- sistemas contruidos por el hombre para codificar, almacenar y descodificar informaciones (sic). Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar".⁵

¿Por qué proponer entonces una sintaxis y un alfabeto visuales? ¿No es ésta la proposición de un complejo, la *metáfora del lenguaje*, y de una comparación sometida, de la imagen al lenguaje?

Si bien es cierto que imágenes simples y primitivas, como líneas y puntos haciendo figuras geométricas o las -

5. Op. Cit. p. 25

conocidas ilusiones ópticas gestaltistas, son percibidas de similar modo en cualquier hombre, lo similar no tiene porque considerarse idéntico. Además, cada vez que la imagen va dejando las líneas y los puntos -"unidades visuales"- en la imposibilidad de ser aisladas, no todos los seres humanos compartimos la imagen a nivel perceptivo. ¿Qué sucede con el sujeto que se enfrenta a una imagen? ¿Qué hay de su conocimiento o ignorancia de lo que ve y del mundo? ¿Y sus preferencias, inhibiciones, proyecciones, experiencias? La dilución de las "unidades visuales" que forman el todo -la gestalt- en imágenes fuera de laboratorio, imposibilita a la razón empírica a transitar niveles realmente significativos y próximos a lo que una imagen es y a lo que puede representar. La futilidad entonces le es propia por sus limitaciones lógicas: su fundamento es la imagen como objeto percibido y su propuesta es una imagen como objeto sistematizado como un lenguaje, pero universal. Trasladar los elementos icónicos "simples" a categorías codificables (hacia un alfabeto) para elaborar un mensaje (hacia una sintaxis) no sólo es ingenuo, es

una necesidad. Es un claro ejemplo de *sobrevaloración* -- del objeto (la imagen), porque se encuentra un lenguaje donde no lo hay, con argumentos que por su propia lógica carecen de sentido: un positivismo a priorístico como el de Dondis si no es un absurdo sí es una irreverencia a sus fuentes.

"En el lenguaje -sigue Dondis-, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una -- forma y una ordenación apropiadas. Se definen -- unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas correctamente. Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis sólo puede -- significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado final. No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos -- de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestración de los medios visuales. Muchos crit

rios para la comprensión del significado de la forma -- visual, del potencial sintáctico de la estructura en la alfabetidad visual, surgen de investigar el proceso de la percepción humana".⁶

El proceso de la percepción humana referidas a las imágenes artísticas o artes visuales ha sido la preocupación fundamental de Rudolf Arnheim, una de las fuentes de Dondis. Siguiendo de cerca a los psicólogos de la *gestalt*,⁷ Arnheim es uno de los más lúcidos teóricos -- del arte cuyo fundamento es la percepción visual. Lejos del discurso de lo que llamamos *comunicación* y de la sociología de la *aldea planetaria*, Arnheim distingue diez instancias en la percepción visual de los *enunciados* artísticos -- como él los llama --, válidos todos ellos tanto para el análisis *estructurado* de cualquier obra visual como para la realización. La premisa argumentada es la noción misma de *gestalt* que, aunque señalada -- mente intraducible, puede concebirse como *patrón* o *configuración*.⁸ El párrafo citado, especie de declaración de principios de Dondis, remite a la *gestalt* el *poten--*

6. Op. Cit. p. 33

7. Wetheimer, Köffka y Döhler que siguieron a su vez a Von Ehrenfels (véase nota 5 de capítulo 1, supra p. 1)

8. Gestalt ha sido traducido al inglés como *pattern*, al español como *patrón*. Sin duda alguna, el mejor término es el propio *gestalt*. Hay quienes han buscado otros términos semejantes, pero como dice R. Escarpit "cada uno transmite consigo su ideología, su historia, su filosofía, incluso su ética". Teoría general de la información y la comunicación, p. 118

cial de la estructura en la alfabetidad visual. Esto -- significa que para Dondis la *sintaxis* es idéntica a la -- noción de gestalt o por lo menos a su formación. Esta -- tesis no sólo puede refutarse desde un campo no empíri-- co, el propio Arnheim da un acuse de recibo a las inter-- pretaciones como ésta, reduccionismos de aquel lado de -- la banca empírica:

"Procedemos sistemáticamente, elaborando un inventa-- río de todas las formas redondas y todas las angula-- res. Buscamos líneas paralelas y ejemplos de super-- posición de figura y fondo. En los cursos superio-- res, buscamos sistemas de gradientes. Cuando todos -- los elementos están colocados por su orden unos -- tras otros, hemos hecho justicia a la obra entera. Se puede hacer y se ha hecho, pero es el último en-- foque del que un seguidor de la psicología de la -- gestalt querría verse culpado".⁹

La gestalt se diluye en la proposición de Dondis. Una -- de las razones es que involucra dos conceptos que se --- exceden por mucho a lo que ella configura como *alfabeto_* y *sintaxis*.

9. Arnheim, Rudolf, Arte y percepción visual (nueva versión), p. 21

La significación es entendida en la psicología gestalt como lo que en lingüística se entiende por *morfema*.¹⁰ -- Así lo entiende Arnheim y así lo retoma Dondis pero lo diferenciado de cada elemento hace al alfabeto propuesto un híbrido: si la imagen percibida es para Arnheim lo -- significativo,¹¹ para Dondis lo es la imagen "compuesta" Para enunciar cambios en la significación de un gestalt, Arnheim habla de cambios integrales y Dondis hace lo que aquel no quiere sentir como suyo: descomponer la imagen para explicarla, comprenderla, sentirla.

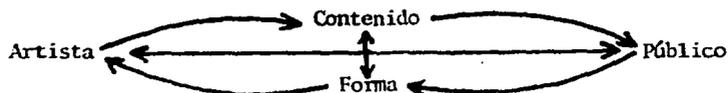
Lo que distingue a Arnheim de Dondis es que aquel separa los mecanismos formales (de los que se vale la gestalt) de la intuición espontánea, y Dondis hace de esos mecanismos la condición de entendimiento de una imagen, la alfabetidad visual. Esto no sólo provoca desconfianza sino hilaridad. Aunque Arnheim se encuentre en un límite -formal, por lo demás- es congruente con su teoría y su método, Dondis intenta ir más allá de lo que tiene -- trazada su intención teórica: la comunicación visual. En el intento tropieza y da un giro: se ha encontrado con una teoría que no cuadra con un método porque no ha deja

10. En el sentido de unidad mínima o elemental de significación. -- Así, cada elemento o unidad visual modifica al resto, por diferenciación. El significado es considerado como firma con sentido y no como concepto.

11. "La imagen percibida, no la pintura, es la obra de arte". Arnheim, Op. Cit., p. 31

do de hablar de técnicas de composición plástica enro-
ladas en categorías metodológicas de la lingüística: *al*
fabeto -el estructuralismo diría código- y *sintaxis*, u-
tilizando este último indistintamente como orden y dis-
tribución. Ello produce pulimentos, piedras que en - -
Arnheim no existen. Estas piedras teóricas son las que
soportan conceptos acuñados sin reflexión: la comunica-
ción visual no ha sido, hasta ahora, definida, pero se-
obtiene por *consecuencia* de esta fragilidad. Así, los-
elementos básicos de la comunicación visual nada tienen
que ver con la *comunicación visual* planteada más adelan-
te.¹² Ellos serían parte de la *forma*, pero no de los -
otros polos del proceso, es decir, el *artista*, el *públi-*
co y el *contenido*. Si, por un lado, tenemos un alfabe-
to visual cuyos elementos (las tradicionales técnicas -
de composición plástica) se valen a su vez de otros ele-
mentos -*básicos* estos- (algo así como la sustancia del-
sentido: "punto, línea, contorno, dirección, tono, tex-
tura, dimensión, escala y movimiento"¹³) y, por otro, -
tenemos una *comunicación* cuya condición de plenitud se-
da en la percepción unívoca de infinidad de formas posi

12. Dondis presenta el esquema



como el diagrama del proceso de comunicación visual. p. 124

13. Dondis, Op. Cit. p. 53-81

bles, el público y el artista tendrían que percibir *igual* para que se estableciera la comunicación visual.

El contenido es, hasta aquí, lo de menos.

Al descomponer una imagen ajena a los "modelos" o "ejemplos" de la *gestalt*, es decir, por ejemplo una fotografía, no tendremos su significado. Lo que tenemos es -- una *forma* y ella ya tiene un contenido pero no es la -- imagen completa. La psicología empírica se niega, con toda su razón, a mirar desde otros niveles de análisis. No sólo la imagen es reducida a su forma, es, en el *discurso* dondisiano, el lenguaje el soslayado. La *metáfora del lenguaje* es aquí la reducción de la semiología. El problema del lenguaje, y en particular de la *sintaxis*, es más complejo que "la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas". Aparece entonces la *percepción humana* como clave fundamental: la psicofisiología del organismo humano es la que determina la percepción; todo aquel hombre que realice una imagen, sin importar el medio y sus técnicas, hace empíricamente un *input*. Quien la observa "absorbe información", hace un *output*. Cualquier cosa significati

va que no tenga origen en este proceso perceptivo es -- considerada *subjetiva* -del sujeto- y por lo tanto queda excluida del sistema llamado "alfabeto visual". La referencia cibernética es clara: el empirismo crea su universo como objeto físico, esa es su *objetividad*, todo - lo demás -incluyendo al sujeto- es marginado. No sor-- prende, por ello, que la autora se pregunte "¿cómo podemos controlar nuestros complejos medios visuales con -- cierta certidumbre de que al final habrá un significado compartido?"¹⁴ La pregunta es ya una premisa: ¿por -- qué había de asegurarse un *significado compartido*? Mejor: quien realiza una imagen -cualesquiera que sean - sus *medios o técnicas*- ¿intenta compartir "su" mensaje_ ("su" significado) siempre? Cabría preguntar ¿es esto posible? Desde la propia perspectiva empírica no es po-- sible -y desde ninguna otra. La futilidad se revierte_ ahora a todo lenguaje, la propuesta sintáctica, como -- tal, nos explica, sin proponérselo, otra cosa: ninguna imagen nos "emite" un mensaje *per se*: tampoco ningún - vidente la aprecia igual que otro.¹⁵

Es necesario entrever cómo esta perspectiva empírica su

14. Op. Cit. p. 33

15. Cfr. infra, capítulo 3.

pone la *escritura* y *lectura* de imágenes con todos los elementos que expone. Una vez detallado el "alfabeto visual", Dondis plantea que existen tres niveles de *emisión* y *recepción* de mensajes visuales.¹⁶ Cada uno estructura el mensaje según la forma de la imagen: si en ella se reconoce lo que se ve en la naturaleza, el mensaje corresponde al nivel *representacional*. Si la imagen es una reducción del nivel anterior a sus elementos básicos, se trata del nivel *abstracto*. Por último, si la imagen es una convención, el nivel es *simbólico*. Aunque afirma que ninguno de los tres niveles son excluyentes, establece una vez más la separación para poder analizar las imágenes por su distinta *información*. Es evidente que la imagen fotográfica pertenece *potencialmente* a los tres niveles, pero sobre todo al primero: "lo que más se aproxima a la visión real de un pájaro en la experiencia directa es una fotografía en color, cuidadosamente enfocada y expuesta".¹⁷ Sin detenerme aquí para especular por qué la autora escogió la

16. Es necesario precisar que el trabajo de Dondis se integra a la teoría funcionalista de la comunicación y a la físico-matemática de la información. Es decir que entiende como *comunicación* el fluir unilateral de informaciones a través de un canal, cuyos polos son el emisor y el receptor, y como información la opción binaria de x probabilidades cuya *entropía* es el \lg_2 de las eventualidades posibles, de donde resulta la cantidad de *bits* o "unidades de información". No es lugar aquí para analizar y criticar estas teorías. Sin embargo cabe mencionarlás porque es el contexto teórico en el que Dondis se mueve.

17. Op. Cit. p. 85

imagen de un pájaro para ejemplificar el nivel informativo "representacional", vale la pena prestar atención a los tributos de objetividad y verosimilitud de que goza la imagen fotográfica para el sujeto empírico. El proceso fotográfico (físico-químico) hace aquí las veces de garante para aceptar que una imagen fotográfica de un pájaro -el ejemplo de Dondis es la foto de un búho en primer plano- es lo que más se aproxima a la experiencia directa. (Tal vez una pintura hiperrealista de Don Eddy logre hacerla cambiar de opinión.) Pero no sólo el proceso técnico de la fotografía es lo que determina al nivel *representacional*, también interviene el reconocimiento de lo que vemos -lo que implica que no todas las fotografías pertenecen a este nivel-, en otras palabras, si la imagen es *realista*. ¿Y qué es una imagen realista? Para Dondis le es suficiente que una imagen muestre *naturalmente* -sin estilo- lo que intenta ser. La premisa es -por lo demás ingenua- que la cámara oscura es una sustitución del ojo. Lo que hace el empirismo es confundir la parte por el todo, situando a la imagen fotográfica como un conjunto de elementos que el hombre percibe siempre como *forma*, imagen de la máquina idéntica al cerebro y al sistema nervioso.

Si se considera a la imagen fotográfica como "lo más -- próximo a la experiencia directa", se puede inferir que o la experiencia directa es muy pobre o la imagen fotográfica tiene un poder que no tiene ninguna imagen no fotográfica: unifica el significado de cualquier cosa que en ella se registre, es decir, se le podría considerar - el *esperanto* de las artes visuales. La imagen universal. El empirismo estaría orgulloso si el hombre sólo - hiciera imágenes figurativas (fotográficas o de otra índole), el paradigma sería más sencillo. Desgraciadamente, para alcanzar este fin en el mundo de las ideas, la fotografía es su blanco predilecto.

Es indudable que la propuesta de Dondis podría considerarse irreverente como para partir de ella para analizar la corriente de pensamiento que representa. ¿Pero es -- que representa a una corriente de pensamiento? Sus "fuentes" son el racionalismo positivista, la Bauhaus, la lingüística estructural, la psicología experimental gestaltista, la filosofía simbólica contemporánea. ¿No significa esto una irreverencia? La reducción de varias teorías implica una dispersión teórica inenarrable y no unu

eclecticismo. El precio que paga la propuesta de una -
alfabetidad visual es por ello, demasiado alto.

3 LA IMAGEN CON NOMBRE: EL SIMULACRO ESTRUCTURAL

La imagen tiene un nombre en toda actividad estructural: *pertinencia*. Desde un punto de vista *preciso*, cualquier objeto es o no pertinente. Así se limita el hecho, el acaecer, el instante comprendido en una imagen. La fotografía es una *pertinencia* porque limita y selecciona *un punto de vista* y no otro, muestra lo que el fotógrafo quiso o pudo mostrar. Planteadas así las cosas, una fotografía *nunca* muestra dos puntos de vista, pero tampoco podemos decir que *siempre* es unívoca. Este filo dibutativo es claro cuando el sentido de *pertinencia* se acepta, con Barthes, como *limitado pero irrenunciable*, si se trata de establecer un análisis estructural de la imagen fotográfica. La *pertinencia* es entonces la base del *simulacro* semiológico.

El clásico postulado barthiano viene al caso por su relevancia para la exégesis de la imagen fotográfica. No han sido pocos los planteamientos analíticos estructurales para *ver* en la fotografía los signos de su propio método: "La investigación semiológica se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de signifi-

cación diferentes de la lengua de acuerdo con el proyecto propio de toda actividad estructuralista: el proyecto de construir un *simulacro* de los objetos observados." ¹ En otro lugar, y tal vez en un contexto taxonómico más amplio (no por ello más rico), Foucault afirma que "una cosa puede ser absoluta en un cierto aspecto y relativa en otros, el orden puede ser a la vez necesario y natural (con relación al pensamiento) y arbitrario (con relación a las cosas), ya que una misma cosa, según la manera en que se le considere, puede ser colocada en un punto del ordeno en otro." ² De acuerdo a ello, Barthes ha hecho uso de tal pertinencia: la fotografía (la cosa) es absoluta en tanto imagen mecánica de la realidad, y relativa en tanto imagen cultural (pensamiento). Y sin embargo, desde su "Retórica de la imagen" y "El mensaje fotográfico" (1961) hasta su último libro *La cámara lúcida* (1980), hay muchos matices -- el objeto (la cosa) cambia, no es lo mismo analizar -- una fotografía publicitaria (*Panzani*) que una fotografía de la madre cuando era niña (y después de haber fallecido) --, pero persiste el *simulacro estructural*, y --

1. Barthes, Roland, Elementos de semiología p. 99
 2. Foucault, Michel, Las palabras y las cosas p. 60

con él, su análisis se encuentra subordinado a la *metáfora del lenguaje*: la imagen es ya código, signo de sí misma. (Se me puede objetar que Barthes afirma en la "Retórica..." que la fotografía es un *mensaje sin código*. En sentido literal sí, pero la *imagen cultural* -la cual, según él, tiene a la *imagen denotada* como soporte- es la *imagen percibida*, su código es impuesto por quien la mira. La *imagen denotada* es, por ello, un concepto insignificante: su estadio es la utopía. Nunca hay estadio denotado en una fotografía, es decir, no hay objetividad en una imagen de plata y gelatina. Suponer que ella muestra, en primer lugar, aquello que reconocemos "literalmente" y después la apreciamos cultural, psíquicamente inclusive, entonces no importa lo "literal". Abrir brecha entre *imagen denotada* e *imagen connotada*, ambas con el mismo soporte -sustancia- bidimensional, es una tautología: las dos son *connotadas* - (en rigor sólo *existe una*), y la primera, como afirma Jean Baudrillard, "nunca (es) otra cosa que la más bella y la más sutil de las connotaciones."³)

La *metáfora del lenguaje* simula que la imagen fotográfica

ca "comunica" de semejante forma que el discurso oral o escrito. Pero la imagen, a diferencia del texto, no se da en el tiempo sino en el espacio, lo que implica una ausencia de *sintaxis*. Los signos, formalizaciones significativas, en uno y otro terreno son aceptados como *diferentes*, pero clasificables y estructurables (hacia un *modelo pertinente*) de manera análoga. *Sistemas diferentes, formalizaciones semejantes*: la metáfora del lenguaje es la formalización teórica de la imagen como un lenguaje. El argumento es claro: ambos *sistemas* "comunican", envían mensajes "descifrables" por alguien que cuenta con la experiencia del sistema -en el caso de la imagen la experiencia es cultural o histórica-, esto es, alguien que comparte un saber.

En el terreno fotográfico, Barthes supo sostener, sin embargo, una constante que lo mantiene, todavía hoy, como un *clasificador* de la Fotografía (con mayúscula, como a él le gustaba nombrarla). En 1961, en los textos ya citados, supuso una retórica de la fotografía gracias a un análisis estructural con rasgos existenciales evidentes. La imagen fotográfica sin connotadores, lo que él llamó

el "mensaje literal", suponía una relación (en tanto signo) entre *significados* y *significantes* como un "registro" y no como una "transformación". Esto, afirmaba, -- "refuerza evidentemente el mito de la 'naturalidad' fotográfica: la escena está ahí."⁴

Casi 20 años después, Barthes no insistiría en los códigos, connotados o no, de la fotografía. El "está ahí" - de ella sería lo que le impresionaría más: "la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia."⁵ Exactamente esto, probar "su existencia", mirar *lo que fue alguna vez o al que estuvo ahí*, esa fue la conclusión última de Barthes, *el noema* de la Fotografía. Por ello, de las apreciaciones que guarda una fotografía, a diferencia del texto, - casi todas la asumen como veraz, como reflejo de lo - - real. (no es casual que el Estado no acepte a la fotografía como prueba de algo en algún juicio, se sabe de ella que puede ser trucada. Sin embargo el Estado se reserva este uso cuando de identificar a sus enemigos se trata. En 1871 varios de los defensores de la Comuna de

4. "Retórica de la Imagen" p. 125

5. Barthes, Roland, La cámara lúcida, nota sobre la fotografía p.151

París fueron fusilados porque se habían dejado fotografiar en las barricadas. Las fotografías eran la prueba "ellos habían estado ahí".⁶

La fotografía se convierte así en *el doble* del crimen, en el espejo del delito.) La fotografía, sentenciaba Barthes, "es literalmente una emanación del referente".⁷ La aproximación existencial a la imagen fotográfica, -- marginando formalizaciones estructurales -- aunque a decir verdad sus elementos de análisis no merecen ser marginados, como se verá más adelante -- es signo de una resistencia a la clasificación final de la fotografía. Existencialmente cada quien tiene su imagen: lo fotografiado se considera reflejo irrefutable de *algo que ya fue*, precisamente porque la fotografía *existe*. (Los mismos comuneros de París que fueron identificados con fotografías, fueron desacreditados con otras. El gobierno de Versalles distribuía fotos que mostraban "niños asesinados" por la Comuna⁸. Para el estado era necesario legitimar la masacre de mayo y qué mejor que -- servirse de la "indignación" que provocaban tales imágenes.) Pero el referente hecho imagen no implica una

6. Cfr. Freund, Gisele, La fotografía como documento social p. 97

7. Barthes, op. cit. p. 142

8. Macdonald, Gus, Camera, Victorian Eyewitness p. 76

generalización del sentido: la foto existe pero lo que vemos en ella es una especie de *idiolecto*⁹, cada quien ve en ella lo que puede -y no sólo lo que quiere. "La riqueza de la fotografía -ha dicho Edgar Morin- no es lo que está en ella, sino lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella."¹⁰ Por ello, la fotografía es un espejo, un doble -y no lo es por nostalgia sino por mitología. Es ésta la razón por la que Barthes renuncia a toda formalización estructural de la fotografía, renuncia no aceptada por su propio discurso, paradoja existencial, irreductible. Antes de establecer su precario sistema tricotómico (*operator-spectator-spectrum*) y sus categorías de análisis (*studium* y *punctum*), Barthes condena *a priori* su intento (su "imaginación intelectual"): "La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cor

9. Cfr. Barthes, R. Elementos de semiología p. 24 y 25 y Eco, Umberto La estructura Ausente p. 166

10. El cine o el hombre imaginario. p. 31

tan, como la leche."¹¹ Aún así, revisemos su sistema -
tricotómico, cuya suerte está ya previamente anunciada.

A lo largo de la primera parte de *La cámara lúcida*, - -
Barthes hace la crónica de su búsqueda, ¿dónde está la_
esencia -el noema- de la fotografía? Revisó estudios, -
leyó tratados: en vano. Sólo encontró una fotografía_
técnica (profundidad de campo, sensibilidad a la luz, -
etc.) o empírica ¹² (composición contraste, etc.). No
había, en la escasa bibliografía *especializada*, nada --
que le dijera, *realmente*, dónde estaba la *diferencia en*
tre la imagen fotográfica y otras imágenes. Eidética -
mente no la había. Barthes tomó otro camino: "No es -
(me parece) a través de la Pintura como la Fotografía -
entronca con el arte, es a través del Teatro", y agrega
ba, "pero si la Foto me parece estar más próxima al Tea
tro, es gracias a un mediador singular (quizá sea yo el
único en verlo así): La Muerte."¹³ El "esto ha sido"
de la foto, el "está ahí" de la escena que ya fue, la -
representación guardada, el Teatro, la Muerte. La sin-
gular frase: "quizá sea yo el único en verlo así", en-
tre paréntesis, se apega a lo que será, fatalmente, su_

11. Barthes, Op. Cit. p. 34

12. Véase supra p. 9

13. Op. Cit. p. 71

argumento: a la fotografía sólo la ha de *mirar* quien tenga algo que *ver* en ella: el *spectator*, la práctica de quien mira la representación (y aplaude o chifla, goza o sufre). En cambio el *operator*, el fotógrafo, practica como el *spectator* pero su mundo no es la representación, hay en su práctica una diferencia definitiva: mira a través de un *agujero* (de un visor) el *instante* que eternizará en representación, en el *objeto* mirado por el *spectator*. El sujeto que es fotografiado (y los objetos que lo rodean dentro del encuadre) es el *spectrum*, el actor que, sin saberlo, hará *n* representaciones ante cualquier *spectator* posible. La mirada del *operator* escudriña la escena en un momento visto por él desde su punto de vista, consciente o no de todos los objetos capturados, es su *pertinencia*. Al plasmar la fotografía en el papel (o proyectarla) ya no le pertenece, son el *spectator* y el *spectrum* los personajes de la fotografía. La contemplación del referente es, en el fondo, lo que se apropia el *spectator* (El fotógrafo aficionado es, en realidad un *spectator* de calidad. El fotógrafo profesional, contrariamente, es, por así de--

cirlo, más frío, por ello es *operator*. En todo caso, - su *tendencia* se aprecia en el *spectrum*.)

La pertinencia o *clasificación* de la imagen fotográfica es, al final, *subjetiva*. Sin embargo, lo subjetivo del sujeto que, emocionado, mira una fotografía no es, de ningún modo algo desdeñable. Si alguna generalización se puede dar en torno a ella es esta: la imagen fotográfica es la imagen de un acto ausente recobrado proyectivamente por el *otro*, el sujeto que mira una foto y dice: "este *soy yo* con mi abuela que *ya* murió". Es éste uno de los hallazgos de Barthes. La fotografía -- fue, es y será. Para el sujeto no hay otra imagen que el pasado que viene-y vendrá- como un *spectrum* a mostrarse ante sus ojos. Si de todo este rodeo imaginario se hace un callejón, éste no tiene salida. Volviendo atrás, hay para el *spectator* una posibilidad: el *studium* y el *punctum*. Ambos forman el reducto final, la última oportunidad de un *formalizador estructuralista*. Barthes aceptó su derrota -"las fotos son signos que no cuajan, que se cortan como la leche"- pero intentó perder con dignidad -hacer un queso- y nos dejó estas dos categorías, cultu

ral una, emocional la otra; ambas del *yo* que mira un espejo.

El *studium* es la reflexión del *spectator*. La actitud de quien *lee* una fotografía. El *punctum* no es más que la pulsión del *spectator*. Estamos pues, ante dos elementos co-habitados, estructurables según un énfasis u otro. Culturalmente, en un orden histórico por ejemplo, el *studium* de alguna fotografía de Hugo Brehme, tomada en las calles de la ciudad de México hacia 1910,¹⁴ nos *habla* de ese país que ya murió: trajes de levita, carrozas con caballos cruzando la calle 16 de Septiembre, tranvías, moda parisina y mexicana conjuntándose para hacer un maratón de sombreros todos los días, arquitectura pre-revolucionaria (y es la que sigue en pie); pero el *studium* también nos *habla* de ese país que aún vive: indigentes, fiestas populares, mercados indígenas contrastando con almacenes *modernos*, monumentos a los héroes. El *punctum* es, en cambio, personal. Tal vez no haya *punctum* siempre, uno no se mira en el espejo con el mismo humor todos los días. "El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que

14. Cfr. Brehme, Hugo Así era... México, fotografías de.

también me lastima, me punza)"¹⁵. En ese sentido el *punctum* es, para Barthes, goce o dolor, y es además inalizable, salvo en los casos nostálgicos donde interviene el recuerdo. Como se ve, ambos conceptos se encuentran bastante abiertos. No hay una metodología para realizar el *studium* de una fotografía dada. Mucho menos la hay para el *punctum*.

¿Pero qué tenemos al final de este exquisito ensayo que es *La cámara lúcida*? Una paradoja. Una inclasificación clasificada. Un no-lenguaje, una analogía demente, en suma, "la nada del objeto"¹⁶ fotografiado.

El propio Barthes sentenció de antemano a sus detractores: "Conozco a nuestros críticos: ¡qué es esto! ¿todo un libro (aunque sea corto) para descubrir lo que ya sabía desde el primer vistazo?"¹⁷ Pero se equivocó de sentencia. La crítica a su ensayo no es del orden de su discurso sobre la fotografía, sino del fracaso de su *simulacro*: la fotografía con nombre, el *spectrum*, es a pesar de todo una imagen clasificada según una reducción sémica. El signo es ocultado pero, como la foto, está ahí. Como una ironía vale decir que lo *lúcido* de

15. Op. Cit. p. 65

16. Op. Cit. p. 193

17. Op. Cit. p. 193

su *cámara* no es más que un dato y no una metáfora: así llamaban a principios del siglo XIX, no a una cámara sino a un dispositivo de prismas, utilizado por dibujantes para tener una imagen virtual sobre una hoja en blanco¹⁸. Barthes lo sabía y prefirió llamar así su ensayo sobre *cámara oscura*. A pesar de ello, su *spectrum* es la imagen obtenida *dentro de* una cámara oscura, la cámara -o foro- del Teatro, la cámara -o atad-
úd- de la Muerte.

18. Stelzer, Otto Arte y fotografía, contactos, influencias y efectos. p. 18

4 LA IMAGEN SIN OBJETO: A SU SEMEJANZA.

El fotógrafo que mira fotografías ajenas lleva un prejuicio consigo: al mirarlas *supone* el lugar, el tiempo, la actitud del fotógrafo en el momento de la toma -ese *instante*-, lo que quedó "fuera" del cuadro y lo que quedó "dentro", la geometría de la imagen y sus posibles cambios *un instante* antes o después de la foto. Cuando un fotógrafo se encuentra en actitud de *cazar* una imagen, toma en cuenta muchas de estas ideas (y -- sin duda muchas otras). Así, también, procede el crítico que no ignora lo que significa para un fotógrafo traer una cámara en la calle, dispuesto a hurgar en la vida de otros, ser *un portador de la muerte*, como diría Barthes.¹ El crítico que así procede -contextualizando además la imagen en la sociedad que la provoca- es un *realista*. Difiere de un empírico porque, aunque lo sea, va más allá: establece en la imagen una autonomía formal (como el empírico) pero establece también una realidad en ella, la fotografía es considerada como un objeto nuevo, relativamente ajeno al *objeto referente*, como *otra realidad*, semejante al "original". Di

1. Cfr. La cámara... p. 160 y supra el capítulo 3 de este trabajo.

fiere del estructuralista porque aún hablando de *estructuras*, las suyas no son clasificables en una retórica - que duda entre la *analogía* y la *cifra*; no hay en su análisis una pertinencia explícita -hacia un modelo-, pero hay, en cambio, una máxima: de la interacción *fotógrafo-realidad* surge la fotografía. La imagen sin objeto *pero* a su semejanza. Aún así, el realista no está, todavía definido. Un *analista fotográfico realista* se *sitúa* en la imagen como si fuera esa imagen *el lugar que efectivamente fue*, observa los "errores" y "aciertos" - del fotógrafo (ángulo y altura de la cámara, zona de *foco*, plano, luz) y emula al fotógrafo en una correspondencia *objetiva*: para sacar conclusiones de la eficacia o fracaso del fotógrafo, utiliza los mismos "elementos que el fotógrafo utiliza en su trabajo."² Ese es su *realismo*. El análisis es excesivamente meticuloso, entrañablemente objetivo: perspectiva albertiana (o *central*), encuadre, geometría (real e imaginaria), planos y escalas, contraste, granulosidad -no hay que olvidar que una foto es, al fin y al cabo, una imagen de millones de moléculas de plata-, profundidad de *campo*, etc., son puestos al ser

2. Beceyro, Raúl Ensayos sobre fotografía p. 7

vicio del crítico, igual que el fotógrafo se sirve de ellos; al re-organizarlos, el análisis despeja la intención del fotógrafo; pero nunca una fotografía queda organizada con los mismos elementos. Depende de la valoración que tanto el fotógrafo como el crítico hacen, cada uno en su momento. Aquí se fragua una de las premisas de Beceyro: "no es la fotografía la que habla, sino la ideología, no es el texto sino el contexto", y agrega, "solo en ella misma' la imagen produce connotaciones"³. Con ello, Beceyro cuestiona al Barthes de "El mensaje fotográfico". Y lo hace con razón. Toda posible pertinencia se diluye en la *infinita realidad* y en la organización que el fotógrafo *elabora* con los elementos propios de la fotografía. No hay "pura" analogía en una foto, pero tampoco hay "pura" ideología; Beceyro propone "olvidar la analogía y comenzar a movernos en el campo de la estética."⁴ Al *olvidarla*, analiza varias fotografías y asume su condición de crítico -con una ideología *definida*-; lo que no asume explícitamente es qué entiende por estética. El aparente método que Beceyro construye -él mismo lo desautoriza co-

3. Ibid. p. 11 y 12

4. Ibid. p. 9

mo tal- supone una propuesta que, hasta ahora, no había sido planteada por los autores antes abordados: el problema de la identificación de una ideología específica en una imagen fotográfica.

Es conocida la metáfora empleada por Marx y Engels para referirse a la ideología como un *reflejo* de la realidad, como la imagen de la cámara oscura.⁵ La metáfora ha servido de punto de partida para "analizar" a la imagen fotográfica desde el punto de vista más ingenuo posible: empíricamente. Beceyro y muchos otros realistas han rebasado ampliamente la ortodoxia de esa célebre y penosa metáfora pero hay algo de ella que se sostiene, todavía hoy, y se yergue como un lugar común de la apreciación realista: la fotografía no refleja la realidad -en eso todos están de acuerdo- pero sí refleja la ideología del fotógrafo -en eso no todos estamos de acuerdo. La primera objeción es el contexto en que la fotografía es mirada. La segunda objeción -y la más importante creo yo- no está en la foto sino, precisamente en el que mira: el *individuo*.

5. Marx, Karl y F. Engels. La ideología alemana p. 26

Beceyro contempla la fotografía "Francia, 1944" (o "Liberación de Chartres, 1944")⁶ y hace una *lectura* a partir de lo que sabe del fotógrafo (Robert Capa), de la ocupación nazi en Francia, de su opinión sobre la guerra, y también de lo que sabe de fotografía y de su opinión sobre ella. Beceyro asume esta observación y afirma: "todo espectador lee esta fotografía a través del prisma de su propia ideología y de sus propias convicciones."⁷ Por ello, Beceyro arguye una multiplicidad de lecturas -cada espectador de la foto de Capa -- tiene una diferente- pero él, como crítico, superpone varias, escalonando en el tiempo sus "niveles". La primera "lectura" es del "hecho real", la segunda "lectura" es la del fotógrafo y la "tercera" es la del espectador, en ese orden. Al analizar una fotografía su pone cada nivel: contextualiza el "hecho real" (el día en que es liberada la ciudad francesa del yugo nazi), ubica al fotógrafo en el lugar y supone una "intención" (por qué eligió ese punto de cámara y no otro, por qué escogió ese momento, cuando la mujer rapada mira a su hijo) y, finalmente, hurga en la "estruc-

6. Beceyro muestra dos versiones de esta fotografía de Robert Capa. Ninguna es una versión completa. Aquí, reproduzco, como él, ambas. (ver sección de fotografías).

7. Beceyro, Op. Cit. p. 54

tura" que él ve en la imagen y saca conclusiones. Y se defiende: "Resulta claro que la lectura de la foto que acabo de hacer, que es mi lectura, está, como cualquier otra, determinada por las ideas y los sentimientos que el espectador tiene, previamente a la contemplación de la foto. Y que si bien, como en las lecturas de todas las fotos de este ensayo, he tratado de manejarme con los elementos que el 'texto' (es decir la foto) proporciona, es indiscutible que mis ideas -- (mi ideología, diría alguien que estuviese en desacuerdo con mi lectura) aparecen a todo lo largo del escrito."⁸ La foto no es puesta aquí en tela de juicio sino la *ideología* de dos sujetos: el fotógrafo y el espectador (que en este caso se trata de un espectador *calificado*). Por supuesto que al pretender decir algo sobre ésta o cualquier otra fotografía, se recobra una precaria idea de lo que fue ese "hecho real"; se reconstruye una imagen en palabras, se hace un análisis que no se pretende neutro pero sí riguroso, realista, objetivo. Beceyro hace una propuesta interesante de esta fotografía de Capa: de la imagen fotográfica de

8. Ibid. p. 65

la multitud bien vestida de la ciudad de Chartes que a compañía a la mujer *marcada*, concluye que la que resiste es ella, la *colaboracionista*, y no la población, -- que es la resistencia "real" a la ocupación nazi. La foto así es una emanación de la realidad, pero al ser una imagen estructurada con cierta intención (la de Capa) se convierte en otra realidad -y sin por ello dejar de ser una imagen del "hecho real".

La liberación de Chartes es vista como la *victoria* y - la mujer rapada, la *colaboracionista*, es decir la *traidora*, como la contrapartida de esa victoria. No es -- ella la extranjera derrotada, es la paisana que se entregó al enemigo y que ahora es humillada. La mujer - es la que *resiste* al poder. Concluye Beceyro: "... la resistencia no está allí donde se podría suponer, y la escena sufre una completa inversión, que le permite escapar a la anécdota y hablarnos a sus espectadores actuales. Quien resiste, paradójicamente, es la *colaboracionista*. La mujer rapada se eleva a un plano de significación más general, y se convierte en el símbolo - de toda resistencia, la de los franceses ante el ejér-

cito de ocupación alemán, del negro sudafricano o del obrero argentino ante los regímenes opresivos,"⁹ Esta conclusión, paradójicamente, se antepone a la premisa inicial de Beceyro: el fotógrafo produce un *cierto* número de connotaciones -con elementos con los que cuenta: encuadre, foco, etc.- que el espectador *percibe* - más tarde, en la "lectura" de esa lectura, la del fotógrafo. Es esta afirmación la que nos conduce a la ya citada "sólo en ella misma la imagen produce connotaciones". Pero, ¿realmente la foto de Capa nos *dice* - *eso*? ¿Las connotaciones de esa imagen pueden *hablar* de la resistencia y la victoria como símbolos universales? Me parece que es excesivo el análisis de Beceyro, sobre todo si, como dice, parte de los elementos que - el propio fotógrafo utiliza en su trabajo. La idea de la no-neutralidad de una imagen fotográfica (lo *tendenciosa* que es por *naturaleza*) es una afirmación *insoslayable* pero se sobrepasa aquí en un triunfo que el crítico deposita en el fotógrafo. Cabe más la imaginación del espectador en la fotografía que ella en sus ojos.

9. *Ibid.* p. 65

Antes he escrito que al hablar de una fotografía se recobra precariamente el "hecho", se tiene una vaga idea de lo que ahí ocurría *realmente*. He citado, también, a Morin.¹⁰ Al analizar la foto de Capa, Beceyro propone no una ideología sino una *relación de los hechos*. Es posible que el fotógrafo haya tenido esa intención -es difícil saberlo- pero la simbolización de la victoria y de la resistencia (y aún de la guerra) no surgen de esa foto; racionalizamos, fantasiamos y sacamos conclusiones de una fotografía (en el cine, en cambio, literalmente se nos proyecta *otra vida*). Los hechos recordados no son ya hechos sino palabras. Más que contar con los elementos que el fotógrafo utiliza, Beceyro cuenta con un tema, y que es también el tema del fotógrafo. Antes que nada Capa quiso, pudo y estuvo ahí, en Chartres el día de su liberación, sin saber qué iba a fotografiar exactamente, pero el tema de sus fotos -lo sabía ya, *por eso estaba ahí*. Y aún esto que acabo de escribir es sólo una suposición, la foto no lo dice (y es que una foto muestra tanto que poco es lo que realmente *dice*).

10. Cfr. *supra* la nota 10 del capítulo 3 de este trabajo.

La situación del fotógrafo es algo que Beceyro toma mucho en cuenta. Y es que sólo ubicándolo cabalmente podemos aproximarnos a una racionalización de la imagen producida, de otra manera se vuelve misteriosa, podemos imaginar aún más sobre ella. Si se ha escogido un tema (o un *género* de objetos o de situaciones)¹¹ es -- porque de antemano se tiene una intención. Esto es lo que hace suponer a Beceyro la actitud de Capa ante la mujer rapada de Chartres: él no está en *complicidad* con el resto de los testigos *por el punto de cámara* Y *por el momento que escogió para dispararla*. Las ideas del fotógrafo son deducidas por dos situaciones accidentales: su ubicación al frente de una muchedumbre (en marchas o manifestaciones el fotógrafo de prensa tiene el privilegio de ir al frente) y la fracción de segundo que "detuvo" a la mujer rapada mirando a su hijo (¿por qué sabemos que es su hijo?). A pesar de esta postura, es posible que Capa sí haya tenido esa intención, pero vuelvo a insistir: la foto no lo dice. Por eso Beceyro reconoce que culturalmente (y todo lo

11. El tema de la fotografía, sin embargo, puede encasillarla, reduciéndola, oh paradoja, al tema mismo. En la fotografía hay temas pero no géneros. Y hay tantos temas que su valor no tiene sentido alguno. A lo sumo, hay fotógrafos que no cambian de tema, ese es su valor.

que ello implica) cada quien mira una imagen fotográfica desde un prisma propio. Reconoce también que no pretende "un modelo de análisis que pueda ser aplicado, con algún retoque circunstancial, a todas las fotografías. De la misma manera que no hay modelos para hacer una fotografía (simplificando: no hay técnica), tampoco puede haber modelos para analizarla."¹² La sinceridad de este reconocimiento lleva al análisis al límite de una razón: apreciar fotografías es como tomarlas, que cada quien escoja los elementos que desee, que se imponga la imaginación y el arte a la racionalización (los paradigmas) y a la ideología. Pero Beceyro no lo hace. Sí lo pretende pero, como otras posiciones, no lo asume: no llega a abandonar los avatares de un modelo de fotografía y un modelo de análisis (de *Lectura*). Utiliza elementos que, supone, irradian más allá de la técnica y la ideología -donde el arte se encuentra solo -y esto no es posible. La intención del fotógrafo es para Beceyro lo que la pertinencia -- para Barthes y la forma para Dondis. Así, para el espectador hay una imagen analógica de la realidad (por

¹². Beceyro, Op. Cit. p. 88

eso hay que olvidarla), una captación particular de un hecho pasado, una versión del objeto. Pero a partir de ahí, el que mira la foto es el que inventa la semejanza. La realidad ahí se encuentra -en Beceyro, en Barthes, en Dondis, en ustedes, en mí- fatalmente.

5 LA IMAGEN FOTOGRAFICA O YELMO DE MAMBRINO

"Creo que es muy importante y muy interesante una frase de *Don Quijote* para estos problemas de la realidad: 'lo que para ti Sancho es bacía de barbero, para mí es yelmo de mambrino y para otros será otra cosa...'"¹ - Esta sentencia cervantina en boca de don Manuel Alvarez Bravo adquiere un sentido definitorio de lo que el maestro entiende por *fotografía*. Y nos conduce también a una de las ideas más importantes de este ensayo: la mirada reposada en una fotografía nos proyecta a una imaginación ilimitada, no hay desciframiento sino construcción de imágenes y símbolos personales, la fotografía es el punto de partida de esta imaginación intelectual y no un punto de llegada. El reposo y la mirada confluyen en la imagen para transformarla, inventarla, reducirla, magnificarla, desdeñarla, alabarla, mutilarla, humillarla, criticarla, estructurarla, estropearla, formalizarla, leerla, historiarla, generalizarla, cifrarla, diluirla, compararla, connotarla, teorizarla, sistematizarla, ignorarla, proyectarla, decirla, desdecirla, hurgarla, inventariarla, explicar--

1. Ramírez Suárez, Jorge, "Una crónica" en *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Fotografía* p. 58

la, suponerla, visualizarla, interpretarla, sentirla, ordenarla, componerla, descomponerla, maquinarla, idealizarla, simularla, analizarla, clasificarla, especularla, estudiarla, dudarla, experimentarla, pensarla...

De entre los matices expuestos surgen ideas excelentes de lo que aquí se trata de hablar: cada uno de nosotros miramos, como el Quijote, un yelmo de mambrino en una fotografía, aunque para *otros* sea *otra cosa*. La foto del búho de Dondis, la de la madre de Barthes, la de Chartres de Beceyro, todas las fotos que uno ama -- u odia -- sin saber cabalmente por qué, es lo que importa. Hay una diversidad de miradas, aquello que varios autores llaman *leer* fotos. ¿Realmente *leemos* las fotos? La mirada no lee, todo lo que sucede en el mirar es interminable de nombrar -- la lista del párrafo anterior es breve en este sentido.

Después de la mirada lo que importa es el origen: la fotografía. El "hecho" fotografiado deja de tener importancia cuando la foto surge. De ese hecho no habría ninguna referencia para mí, contemplador de imágenes fotográficas, sin la foto (si acaso la tendría de

otros que me hayan dicho algo sobre ella). Miro una vez más las fotografías de Hugo Brehme y mi mirada me lleva a otro sitio y que no es, precisamente, el México de principios de este siglo, sino el lugar de la historia imaginaria que puedo construir con la fotografía, con los personajes y objetos que ahí se me presentan. ¿Qué fue de ellos? No lo sé, pero lo supongo. Lo invento. Las fotografías no me lo dicen pero me dan ideas, vagas situaciones que yo reconstruyo. Si alguien me *informa* algo sobre algún personaje o cosa, o mi fantasía se quiebra o cambia de ruta. Por ello, toda *asunción* hacia un análisis objetivo desentraña una situación ineludible: mirar fotografías es mirar el deseo. Lo que uno advierte en una fotografía no está ahí, la fotografía es sólo una prueba, un fósforo: la prueba lumínica de la oscuridad: lo real. Pero no es la imagen de la realidad.

Así como ante una fotografía siempre hablamos en pasado: *eso que vemos ya fué*, así también ante ella especulamos: ¿quien es? ¿dónde está? ¿qué había ahí? - - - ¿cuándo se tomó? Vuelvo con las fotografías de la Co -

muna de París. El *ejemplo* es claro porque sirvió de *ejemplo* a otros gobiernos para usar a la fotografía como un testigo *ejemplar*. Las protestas hacia este uso son vanas: la ilegalidad del uso de fotografías como espejo del crimen no está en demostrar su falsa objetividad. Con o sin foto el delito o el crimen contra el Estado se encuentra. Y es que este mismo Estado comenzó a utilizarla al poco tiempo de su aparición. Registraba prisioneros, enfermos mentales, ancianos de asilo e inclusive esclavos. La foto-identificación es hoy completamente aceptada en todo el mundo *civilizado* bajo tales *imaginaciones* o *razonamientos* que la policía tenga la imagen de uno ¿no es ya para inquietar?

Imaginar. Razonar. Excluí estos conceptos de la lista terminable del *mirar* fotografías. El propósito si no es claro sí es lógico: en realidad todo lo que podemos hacer ante una fotografía es poner en acción cualquiera de los dos verbos. *Imaginar*. Ante este desnudo sin título de Víctor R. Ayala, imagino una actitud *estética* del fotógrafo al escoger el instante en que la mujer y el niño echan su cabeza hacia atrás.

Hay una actitud de pose escondida en esta situación. - El desnudo en fotografía es, *por lo general*, posado, - pero en esta fotografía miro una puesta en escena diferente: ¿qué rostro tiene la mujer? ¿por qué quiso el fotógrafo que ambos personajes echaran la cabeza hacia atrás? ¿qué relación hay entre el niño y la mujer? La alfombra y la silla pueden muy bien no decirme nada: - ¿escenografía? ¿objetos olvidados por el ojo del fotógrafo? Estar desnudo ante la cámara y esconder la cabeza es una actitud de resistencia, pero la resistencia la imagino más allá en ella que en él, que no resiste: juega. Tal vez dejo de imaginar cosas y situaciones si alguien me aclara que se trata de madre e hijo en la casa, desnudos y con ganas de ser fotografiados *así*. *Razonar*. La simetría en las actitudes de ambos personajes me lleva a reconocer sus cuerpos. Ahora es diferente mirarlos: hay una especie de cordón umbilical entre ambos. Madre e hijo, desnudos, jugando, posando. Entonces hay una semejanza remota con la fotografía de Robert Capa "Liberación de Chartes, 1944" que Beceyro razona magníficamente. Aquí también madre

e hijo resisten, pero no al fotógrafo (que sería el otro testigo presente, del que la foto hace evidencia - aunque no lo diga-), sino entre sí: la frontalidad y la actitud de juego, de ocultamiento parcial a la cámara, hacen que esta madre y su hijo desnudos, como -- cuando por primera vez se sintieron juntos, se enfrenten, estén unidos y separados a un tiempo. La foto de R. Ayala no lleva título, pero sin duda si llevara el que aquí propongo, "Madre desnuda", haría imaginar y razonar diferente a cualquier *vouyeur*. Los análisis -- posibles dependen de cosas extrafotográficas: la información adicional a la imagen (fotógrafo, personajes, lugar, cosas -que, por cierto, todo crítico debe manejar-) y la mirada personal.

Hablemos de fotografías públicas, con muchos espectadores posibles. Hablemos también de fotografías de personajes conocidos. *Razonar*. Rich Lipski, fotógrafo de la agencia de prensa United Press International, -- UPI, tomó una fotografía digna de exhibirse en algo -- así como *tírele al chango* en alguna Kermesse de izquierda: Ronald Reagan haciéndole de chimpancé de cir

co. La anécdota: el presidente estadounidense presidió la entrega de premios de la News Photographers Association. Después de entregar el premio de "fotógrafo del año", Reagan se dirigió a los poco más de mil fotógrafos ahí reunidos -de traje y corbata, pocos llevaban cámara- y les dijo con seriedad: "Entiendo que todas las cámaras están guardadas... he esperado años para hacer esto."² Inmediatamente levantó las manos, colocando los pulgares en los oídos, y simuló tener dos grandes orejas. Tres fotógrafos prevenidos captaron a Reagan payaseando, pero la foto de Lipski fue la "decisiva". ¿Por qué hizo esa mueca Reagan? La prensa estadounidense tomó, como era de esperarse, las cosas a la ligera: ¡qué ocurrencia de Mr. President! Hacerle de chimpancé de circo ante mil fotógrafos no es sólo una buena puntada, es también y sobre todo un reto. Reagan sabía que existía la posibilidad de que algún fotógrafo preparado lo captara, ese fue el ingrediente emocional. La foto existe -y apareció en todos los diarios y revistas de circulación nacional y en algunos de otros países- y Reagan ganó un silencio

2. Livingston, K. "Prez apes for photogs" en American photographer, agosto de 1983, p. 18

sa apuesta: lo que parecía una mofa a los fotógrafos -que todo lo quieren captar, todo lo quieren relegar a la imagen fotográfica, recordando la paráfrasis que -- Sontag hace de Mallarmé- se convirtió en una mueca burlona para todo aquel que no mira al presidente republilcano con buenos ojos. (Hay que aceptar que no todos - odian a Reagan: los líderes del pentágono o cualquier embajador de ese país en el nuestro guñarían de comlplacencia con esa foto -ignoro si lo hicieron-; en camlbio, cualquier demócrata que se respete o cualquier -- simpatizante de la Internacional Socialista puede sentir la burla del poderoso). La mofa dirigida a los foltógrafos se extendió a otros -los que la hicieron su-- ya - gracias a uno de los "agraviados": Rich Lipski.

Imaginar. Hace quince años, el presidente cubano Fi-- del Castro visitó Chile. El gobierno estaba encabezaldo por el desaparecido Salvador Allende. Las visitas diplomáticas son siempre semejantes, pero ésta tuvo allgo diferente. Castro aceptó participar en un partido de baloncesto entre periodistas y militares -jamás los imaginó tan pronto en el poder-, un fotógrafo extran--

jero obtuvo una fotografía peculiar: Castro en el sue-
lo rodeado de varias gentes y un balón, había sido de-
rribado por un contrario. La explicación es necesaria
porque sin ella su *significación* encajaba perfectamen-
te en la "prueba" de un atentado contra el presidente
cubano. La foto fue difundida por todo el mundo y por
supuesto la prensa amarillista de derecha aprovechó la
ocasión para informar del *atentado*. Tenían en sus ma-
nos una foto sin noticia, entonces la noticia fue crea-
da a partir de la foto. Los lectores de tal prensa es-
taban ante la imagen de un atentado que nunca existió,
pero que era demostrable por la fotografía -que esa sí
existe. Por supuesto que el inexistente atentado fue
creído por quienes deseaban -y aún desean- ver muerto
a Castro. Este es un buen ejemplo de lo poco que dice
una foto y de lo mucho que podemos hacerla decir. Sin
embargo, alguien podría objetar que quien lo dice es
el pie de foto y no ella misma. Lo que hace el pie de
foto es proponer una versión -Barthes hizo ya una teo-
ría del pie de foto en "Retórica de la imagen"- pero -
muchas fotografías que miramos no tienen pie de foto -

ni título, se encuentran ahí abiertas a nuestros ojos, casi desnudas. Ahí, confluye la mirada con libertad - para hacer de la imagen que mira un yelmo que no ha de compartir con nadie y del cual, lo más probable, saldrá imaginándolo diferente, nuevo, bueno o malo, viejo o vigente.

Razonar. "Boda en Coyoacán" es una de las fotografías más conocidas de la obra reciente de Pedro Meycr. Esta fotografía tiene, como todas las suyas, personajes que entre la multitud inventamos como extraños. El novio es un novio típico pero, llevado al exceso de la convención -por ello lo miro con un humor auténtico -- pero razonado- ¿es un comerciante, un empresario, un taquero? Su solemnidad es la falsedad, este personaje miente, no es él, es *novio*, hipócrita amante que se -- presenta a la ceremonia como *otro*: el que no será jamás. La novia: ¿busca a alguien? ¿espera a alguien? Parece que mi mirada la establece inocente, ambigua, - quizá habitada por una máscara -el velo es una sutil - valla entre su rostro y el de él-; la *novia*, la ceremonia de entrega, blanco de toda imaginación posible.

Los novios en Coyoacán han acudido a una escena que la fotografía de Meyer me obliga a imaginar y en la cual veo todas las bodas y ninguna. Pero esta fotografía no es de ningún modo *La fotografía de bodas*. El origen, la imagen fotográfica, es importante para construir el yelmo. Esta fotografía es elocuente en la mirada. El novio *me mira* como yo a él. Sé que es una boda porque el fotógrafo me lo dice con el título: ¿y si son invitados? No lo sé, pero puedo pensar que lo son. Reconozco que la pared del fondo es la imagen de la pared de la iglesia de Coyoacán, pero nada me dice que sean ellos los novios o que asistan a una boda, un bautizo o una misa de un arrogante que su hija cumple quince años. No importa, mi fotografía de la "Boda en Coyoacán" me hace mirar a los novios que veo excesivamente caricaturizados, por ello agresivos, distantes, extraños: como alguna vez hemos estado, como protagonistas o testigos.

La imagen fotográfica o el yelmo de mambrino es en el principio una bacía de barbero o una realidad. Realidad que también importa, a pesar de que he hecho tal

énfasis en la mirada que la he marginado. Así como la fotografía de Pedro Meyer no es comparable con las miles de fotografías de bodas que se toman en todas las iglesias imaginables, donde la fotografía es también una máscara, también la realidad se aparta de toda comparación con la imagen producida por el fotógrafo. No es ella la que aparece en boca de jarro, tampoco su analogía o emanación, ni su forma traducida en diminutas partículas de plata saturadas de luz unas, apenas salpicadas otras; desde el momento, el instante, en que el fotógrafo obtiene una imagen con la ayuda de su cámara oscura -sea esta de cartón o de los más finos metales y cristales- el yelmo surge como una total y abierta provocación a la fantasía, al deseo y en extremo a la literatura. Aparece aquí, después de un largo rodeo, casi sin darnos cuenta, el lenguaje. La lengua de la forma parte de este foro de fantasías que es la mirada que construye al yelmo, pero la fotografía no es un lenguaje: al contrario, la fotografía nos proyecta hacia él, pero nunca es lenguaje, dice mucho porque no dice nada; es el lenguaje el que inventa a la imagen fotográ

fica. "La fotografía aisla, no puede narrar. Hablando estrictamente uno nunca entiende nada de una fotografía... únicamente lo que es capaz de narrar nos puede hacer entender."³ Tal vez sea excesiva esta afirmación de Robert Hughes, deja de lado a la poesía (que también es lenguaje, pero en libertad). Por eso, la fotografía, si es que está cerca de alguna forma del lenguaje es de la poesía, que no nos hace tal vez entender pero sí pensar, imaginar. Y precisamente a través de metáforas y otros tropos es como el lenguaje se ha apropiado de la fotografía. *Leer fotos* no es "un decir", es una especie de apropiación de la mirada, un subtexto que me conduce a unificarla, descifrando la imagen como si fuera un relato mal escrito. Si se admite que la fotografía es un lenguaje o un código, la clasificamos en un terreno racional, nada más lejos que eso es lo que provoca la mirada. Si el "esto ha sido" de la foto lo reducimos a "esa realidad existió y aquí la vemos representada", estamos también leyendo la realidad en una imagen. El "esto ha sido" o "esto ocurrió porque existe la fotografía" es tam --

3. Citado por Susana I. Chaurand, La fotografía como un fin en sí misma, Tesis profesional, p. 7

bién un realismo que insiste partir de una realidad -- que, codificada, miramos en la fotografía. Tiene mayor validez lo que Sontag entiende por realismo:

"... el realismo fotográfico puede definirse -- y cada vez es más así -- no como lo que está realmente allí, -- sino como lo que yo percibo 'en realidad'."⁴ Y el yo aquí nunca es un nosotros, no hay nada más personal y único que la razón o el deseo de un fotógrafo por fotografiar, así también el que mira la fotografía tiene su razón e imaginación puestas ahí. Esa es la virtud de la fotografía. Codificarla, sea cual sea el paradigma -- formal, estructural, realista, etc. --, es insistir en darle un sentido, hacerla unívoca, intentar que todos compartamos lo que vemos en ella. Lograr esto -- sería controlarla, el totalitarismo del sentido. Afortunadamente esto no es posible. De ahí que fotos desaparezcan, se censuren, se prohíban, se mutilen, se truquen, se les de veracidad o se les quite, se les considere artísticas o remedos de las artes, suceda que una misma fotografía se utilice para acusar a alguien y para defenderlo, o que el poder le de crédito o no, se--

4. Sontag, Susan, "La fotografía, un fin en si misma", en Revista de la UNAM, No. 9, 1977.

gún le plazca. De ahí que la imagen fotográfica pueda ser un yelmo de mambrino sin que los fotógrafos, los críticos, los periódicos, las editoriales, las galerías y los museos puedan hacer algo por evitarlo.

Fotografías

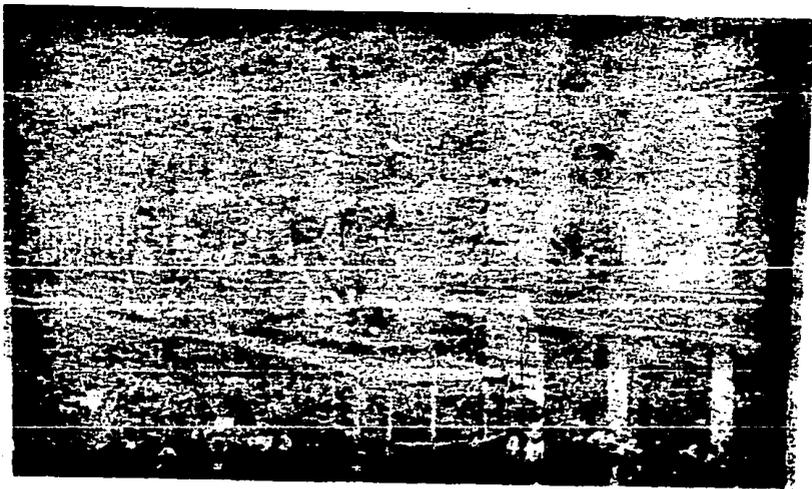
1. Anónimo. La Comuna en la Plaza Vendôme, 1871. (Fuente: Macdonald, Gus. Camera Victorian Eyewitness.)



2. Anónimo. Puesta en escena de niños "asesinados" por la Comuna, 1871. (Fuente: Macdonald, Gus)



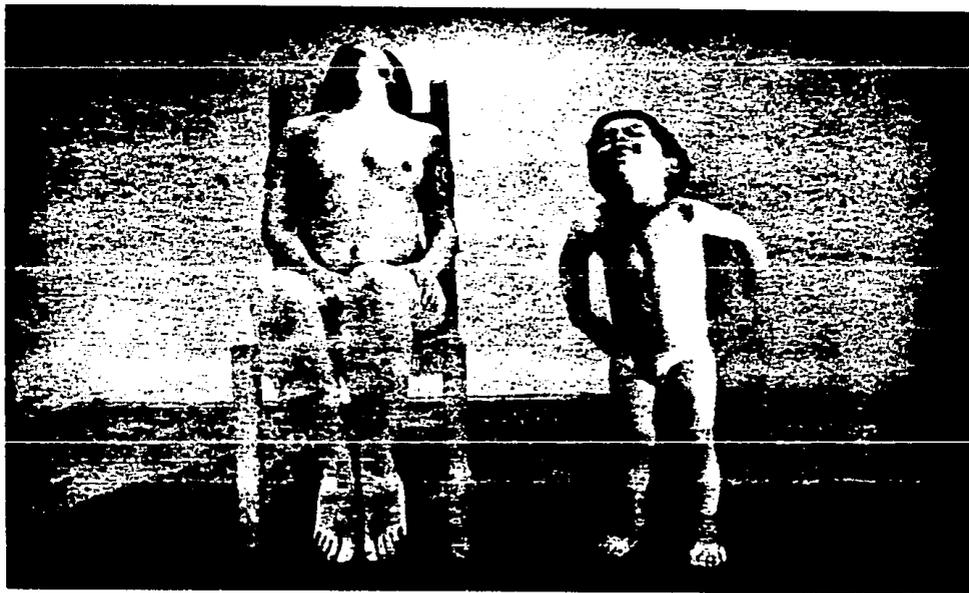
3. Hugu Brehme. Calles de Arquillo y Mecateros (Avenida 5 de Mayo), hacia 1910 (Fuente: Así era México)



4. Hugo Brehme. Quema de judas en la calle Tacuba, --
hacia 1900. (Fuente: Así era México).



5. Robert Capa, Francia 1944 o Liberación de Chartes, 1944. (Fuente: Beceyro, Raúl Ensayos sobre fotografía.)



6. Víctor R. Ayala. Desnudo sin título, 1984 (Fotografía proporcionada por el autor).



7. Pedro Meyer. Boda en Coyoacán, 1984 (Fuente: Espejo de espinas, Fondo de Cultura Económica).

Bibliografía

Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual (nueva versión). Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

_____, _____. Elementos de semiología. Madrid: Alberto Corazón, 1971.

_____, _____. "Retórica de la imagen" y "El mensaje fotográfico" en Revista Communications No. 4. Buenos Aires: 1975.

Baudrillard, J. Crítica de la economía política del signo. México: Siglo XXI, 1977.

Beceyro, Raúl. Ensayos sobre fotografía. México: Arte y Libros, 1978.

Berger, John. (et al.) Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Berenson, Bernard. Estética e historia de las artes visuales. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bourdieu, Pierre. (et al.) La fotografía: un arte in termedio. México: Nueva Imagen, 1979.

Brehme, Hugo. fotografías de. Así era México. México: Larrouse, 1978.

Chaurand, Susana I. La fotografía un fin en sí misma. Tesis Profesional. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 1980.

Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Ducrot, O. y T. Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, 1972.

Eco, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1978.

_____, _____. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen, 1977.

Escarpit, Robert. Teoría general de la información y la comunicación. Barcelona: Icaria, 1977.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1982.

Freund, Gisele. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Ivins, W. M. Jr. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Livingston, K. "Prez apes for photogs" en American Photographer, New York: CBS Publications, August 1983, Vol. XI No. 2.

López Veneroni, Felipe. "¿Hacia una epistemología de la comunicación?" en Fátima Fernández C. y Margarita Yépez H. (Comp.) Comunicación y teoría social. México: UNAM, 1984.

Macdonald, Gus. Camera Victorian Eyewitness, a history of photography: 1926-1913. New York: Viking Press, 1980

Marchán Fiz, Simón. La estética en la cultura moderna, de la ilustración a la crisis del estructuralismo. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Marx, Karl y F. Engels. La ideología alemana. México: Ediciones de cultura popular, 1977.

Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Seix Barral, 1972.

Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Ramírez Suárez, Jorge. "Manuel Alvarez Bravo, fotógrafo mexicano" en Memorias del primer Coloquio Nacional de Fotografía. Pachuca, Hidalgo: Consejo Mexicano de Fotografía/INBA, 1984.

Sontag, Susan. On Photography. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

_____, _____. "La fotografía como un fin en sí misma" en Revista de la UNAM No. 9, México: UNAM, 1977.

Stelzer, Otto. Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Varios autores. Memorias del primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamerica. México: Consejo Mexicano de Fotografía/INBA, 1978.

Varios autores. Memorias del segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamerica II. -- México: Consejo Mexicano de Fotografía/INBA, 1982.