



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"LA SECUENCIA FOTOGRAFICA"
ENSAYO SOBRE NARRATIVA Y LENGUAJE FOTOGRAFICO

Tesis

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

Presenta

JUAN PABLO HERNANDEZ GAZQUEZ

281720

Director de Tesis: GALE LYNN GLYNN

México, D. F.

2000



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Al Chanchito

Agradezco a Gale, por el seguimiento continuo y a todos los sinodales por su paciencia y disposición.

A mis jefes, por todo (que se han pasao, de verdad) y a la torp, por su nube metadimensional.

A los dos Erics, a Katia, a Gustavo y a Marín.

A Juan Antonio, por cuya culpa agarré la cámara.

ÍNDICE

pag.

- 1 - **Introducción**
- 4 - **Las cosas no son lo que parecen (*referente y simulacro*)**
- 19 - **Hipnosis fotográfica (*fotografía y magia*)**
- 33 - **El regreso de la hija pródiga (*fotografía y pintura*)**
- 43 - **Dialectos de la lente (*lenguaje fotográfico*)**

II

- 58 - **Palabrafías (*fotografía y palabra*)**
- 67 - **El puzzle fotográfico (*contexto, secuencia y fotografía*)**
- 102 - **Un breve panorama**
- 116 - **Conclusiones**
- 117 - **Bibliografía.**

Introducción

Pitágoras y Euclides creían que el ojo emitía un haz de rayos que chocaba con los objetos; como el ciego avanza extendiendo el bastón (...). Demócrito creía que de las cosas se separaban imágenes inmateriales que entraban en la pupila; para Lucrecio en cambio eran minúsculos fragmentos de materia, que él llamaba átomos (y nosotros fotones). Para Platón había rayos que partían del ojo y rayos que partían del sol (...). Para Galeno había un espíritu visual que se originaba en el cerebro y se movía dentro del ojo, (...) los árabes (...) rechazaban decididamente la idea de los rayos proyectados por los ojos (...), ahora la visión viene de fuera, no de adentro.

CALVINO, *La luz de los ojos*.

El mundo occidental es el mundo de la visión. Cada vez más y más lenguajes incorporan imágenes a su discurso. Cuando vemos una foto no se nos ocurre ponernos a pensar todo lo que ha ocurrido para que ése pedazo de papel impreso llegue a nuestras manos. Aún menos si se trata de una secuencia.

Quise hablar de secuencia porque desde un comienzo me cautivaron los juegos narrativos de Duane Michals y Jan Saudek. El gancho estaba en el método de narrar (la disposición de la imágenes, la sinopsis, los saltos de tiempo, los clímax...), y creí que podría ser interesante especificar. La secuencia no es considerada como un *medio* narrativo independiente. Y yo creo que es lo suficientemente discernible como para serlo. No digo que no sea fotografía, todo lo contrario. Pero también en un sentido el cine y la televisión son fotografía. La secuencia, me parecía, tenía un modo particular de narración. y valía la pena buscar el *porqué*. No encontré mucha literatura relacionada específicamente con el asunto, así que emprendí la búsqueda yo mismo. Lo primero que se me ocurrió fue plantear el discurso utilizando únicamente citas ajenas, de modo que fueran ellas las que construyeran el discurso. De esta manera, las citas se convertían en posibles imágenes y el resultado sería una alegoría de la secuencia. Sin embargo, pude intuir el desorden en que podía incurrir un método como éste (sin hablar de las posibles malas interpretaciones) y decidí buscar otro.

Puede decirse que este ensayo sigue un método cronológico. Aunque en realidad el en realidad, el criterio de orden no siga a la Historia, ni al hilo deductivo, ni tampoco a la sucesión clásica de cualquier discurso (*principio, medio, fin*). Es cronológico en tanto he organizado los temas: Quiero hablar de *Secuencia fotográfica*, ¿Qué necesito para construir una? Necesito fotos; hablaré pues de fotos. Necesito después grupos de fotos; junto las fotos necesarias y ya está: una secuencia. Por supuesto, cuando conocí la secuencia conocía ya antes las fotografías sueltas. Pero eran pocas las que funcionaban igual que en la secuencia, que explotaban en un boom narrativo por sí mismas. Era entonces, precisamente ese comportamiento (sutilmente *distinto*) de las fotos aisladas *dentro* de la

secuencia lo que me atraía. Debía pues situarme en las *Interacciones* de las imágenes, entre ellas y ellas, entre ellas y yo, ellas y el fotógrafo (y su contexto, y su mensaje...). Llegaba entonces a un punto que me devolvía al principio: en las interacciones debía incluir (por fuerza, si quería identificar alguna independencia de la secuencia frente a otros medios) el enfrentamiento entre la *pieza* de la secuencia, y su condición fotográfica. No únicamente de imagen, sino siempre de imagen fotográfica. Y encontraba que los puntos que me parecían fundamentales, que parecían ser cruciales para el funcionamiento de la narración secuencial, se resumían (o se oponían del todo: de ahí también su importancia) en las interacciones de la foto individual, no sólo con las otras fotos (vistas ya en este plan:) individuales con las que dialogaba, sino con las que ella sola mantenía con el espectador, el fotógrafo, el contexto... Así que debía retroceder hasta la imagen única para ahondar un poco estos puntos de contacto, las consecuencias desprendidas de ellos para reconocer los que desempeñaban un rol significativo en la secuencia. El resultado (y por ello es que lo llamo *cronológico*) es un desmembramiento de este enfrentamiento, de este choque con la fotografía (manteniendo exclusivamente las perspectivas que interesan a la secuencia) en el que se desemboca a la secuencia casi como una conclusión. Es decir, mi interés se mantuvo en el *comportamiento* y las relaciones de los elementos de la secuencia (las fotos) limitado a los aspectos requeridos (o mantenidos) para (conformar) la propia secuencia.

La primera parte se refiere al *interior* de la imagen. El primer capítulo trata sobre el enfrentamiento del espectador con las fotos. De la relación entre referente e imagen dentro de nuestra percepción. De los ejemplos citados, he concluido que ese choque, ese enfrentamiento se efectúa siempre a partir de una (digamos) *actitud*, de una situación preexistente en el encuentro: *El simulacro*: por parte de la imagen fotográfica de ser *ilusión, apariencia, mentira*; por parte del espectador, de *confiar, de creer*. Al ser el simulacro inherente a toda fotografía, es fundamental para juzgar el comportamiento de las imágenes en la secuencia.

El segundo capítulo incursiona brevemente en las concepciones mágicas (que se han tenido o se tienen hoy) sobre la fotografía, que desprenden directamente del simulacro. Este capítulo no sólo es importante para el estudio del *funcionamiento* de la secuencia; sino que aporta a esa muchos de sus argumentos y de su relación con la Literatura.

En el tercero es una breve comparación con algunos mecanismos de la pintura, ya que casi todo el lenguaje visual que emplea y manipula la fotografía, tiene su antecedente e influencia en la pintura. Las coincidencias y desencuentros extraídos de este pequeño recorrido, me llevan al siguiente capítulo.

En éste, se analizan por fin el diálogo entre los propios elementos y personajes que actúan dentro del *lenguaje fotográfico*. Quizás este último, sea el que más cosas me revele acerca del papel de la foto solitaria dentro del hilo secuencial.

La segunda parte se vuelca a las relaciones con lo exterior, con el contexto en que se inscriben las fotografías. El primero de este bloque es al mismo tiempo una especie de parte aguas y de paréntesis. Se trata no tanto de la relación, formal o conceptual entre palabra(Lenguaje) e imagen fotográfica, sino de las consecuencias (para ellos, para nosotros) de la *postura* a la que hemos llegado para con ellas. Este capítulo es importante en cuanto que *trae* al discurso algunas premisas necesarias para entrar de lleno en el capítulo de la secuencia.

El siguiente es el capítulo donde por fin pretende combinarse todo lo dicho anteriormente para la consecución (o el armado, a través de 'as partes), y el encauce del ensayo hacia la Secuencia.

Finalmente, en un brevísimo capítulo, y continuando con las relaciones, y los encuentros, intentaré situar el presente (y acaso un poco del futuro) estado de la secuencia frente a la literatura, el cine y el arte conceptual. Todo ello a manera de Epílogo.

En cada uno de estos capítulos se rozan temas que podrían constituir en sí mismos, tesis enteras. Yo, insisto, me limitaré a mencionar aquello que me parezca pertinente o de interés únicamente hacia la secuencia. No sea que me pierda, aún más.

1. Las cosas no son lo que parecen.

La aversión del siglo XIX por el Realismo es la rabia de Calibán al ver su propia faz en un espejo.

La aversión del siglo XIX por el Romanticismo es la rabia de Calibán al no ver su propia faz en un espejo.

Oscar Wilde, prefacio a El retrato de Dorian Gray.

Cuando pienso en el cuadro de *El Retrato de Dorian Gray*, la imagen que me salta a la mente es la de una fotografía y no la de una pintura. Una de esas fotografías viejas que se cuelgan de una pared por largo tiempo y que de un momento a otro gobiernan el espacio periférico de una habitación, atestiguando todo lo que sucede dentro de sus límites, emparedadas en un pedestal bidimensional, en la inmovilidad y en el silencio. Esas imágenes terroríficas que parecen ser capaces de mutar, de animarse dentro de su marco y revelarse a su estaticidad en cuanto uno se ha dado vuelta. Veo los ojos siempre abiertos del retrato (en gelatina y no en aceite de linaza), atentos, siguiendo a Dorian Gray en su recorrido por la suntuosa habitación decimonónica; veo la tensión en la inmovilidad de ambos, el miedo del protagonista a que esa petrificación se resquebraje, a que el cuadro se manifieste viviente, despierto. Y lo está. En el relato la relación del modelo y su imagen se ha dislocado, se ha tornado mágica:

El guapo Dorian desea preservar para siempre su afortunada fisonomía y ofrece a cambio su alma si el tiempo vuelca sobre su retrato toda la devastación que le espera a él en la vejez. La pintura sufre los castigos de la corrupción de su modelo y se marchita. Sólo al final, cuando Gray muere, le es restituida la apariencia que correspondía a su alma descompuesta.

El gesto que condena a D.G. es el ofrecimiento de su alma. El deseo de perpetuarse a partir de una imagen, de trascender al tiempo que nos ha sido designado, es antiguo e inherente al hombre. El protagonista, por más canalla, no incurría en ningún exceso al hacerse retratar para la posteridad. Es pues, la formulación de ese anhelo, la soberbia, lo que invoca a la trasgresión de las normas, y causa un cisma en el equilibrio entre imagen y referente. Y la condición para que este conflicto estalle, es que el retrato se parece asombrosamente a Dorian Gray; la imagen es idéntica, él no ve una pintura; se ve a sí mismo y se reconoce bello, de ahí que estalle el ansia de preservarse. La narración encaja perfectamente en la leyenda mágica de la fotografía; el retrato, en principio, no podría haber sido abstracto sin cambiar las relaciones mágicas posteriores entre la imagen y el modelo; es importante que Gray se reconozca, que vea cómo son sus rasgos los que se transforman en el cuadro. ¡Qué mejor que una foto para captar cada ínfimo detalle! Desde que en 1939

François Arago anunció el descubrimiento del Daguerrotipo a La Academia de Ciencias de París, el asombro ante la exactitud de la reproducción, ante ese reflejo ha cobrado más y más adeptos. La cámara parece clonar el mundo real y prensarlo en dos dimensiones. Lo que veo en el papel parece tan real como el referente, reconozco cada elemento del modelo, puedo incluso encontrar en mi retrato un lunar no descubierto antes, ir al espejo, comprobar que efectivamente está ahí.

Por otro lado, el cuadro de Wilde mantiene presa a su alma siniestra.

En una fotografía es la mano de la luz y no la de un hombre la que traza, la que traslada el semblante del referente a la placa (el detalle minucioso no depende del talento), es la naturaleza de las cosas; los fotones que reflejan los objetos y entran en la cámara a chocar contra la superficie sensible del negativo. La no-intervención, y el registro fiel (aunados al rasgo mecánico de toda fotografía), degeneraron en el mito del hurto del alma. Muchas culturas se resisten a ser fotografiadas por esta u otra creencia similar. Es bien fácil, por tanto, en esta otra situación trasladar el pincel a una cámara, para que sea ella la que capture la emanación de Gray, la que secuestre (literalmente) su alma a través de su orificio.

Desde estos dos puntos (la semejanza y la no-intervención) las fotografías desembocan, además, en una ilusión que, curiosamente, se inscribe también (y con acierto) en el libro de Wilde: la apariencia de congelar el tiempo, de fijar la juventud; en otras palabras, la posibilidad de sobrevivir a la propia época. Y de hacerlo en un objeto ligero, coleccionable. De ahí que el retrato haya alcanzado su cumbre con la fotografía: La clase alta que desde hacía más de dos siglos posaba para la pintura, lo hacía ahora para la cámara. Y la gente sin grandes recursos no tendría que esperar demasiado: la continua economización de la actividad fotográfica permitió pronto a muchos acudir al llamado de la lente. Todos querían trascender y los retratistas no tardaron en notarlo. Años después, la eternidad se ponía a la vuelta de la esquina con la invención de la *Brownie* (cámara portátil, de una sola lente; un dolar incluido el revelado), el retratista amateur salía por primera vez de caza.

El mismo Wilde se sometió a la mirada de la cámara en diversas ocasiones. En la inmensa mayoría de las fotografías que se le conocen, su pose guarda la pauta que dictaban los cánones retratistas de la época (copiados por entero de la pintura barroca y rococó). Sin embargo, en las tomadas por Napoleón Sarony (Fig 1, y 2), en Nueva York, el escritor parece sublevarse y posa con una soltura despreocupada, femenina, casi agresiva, como si se le escapase un asomo de burla hacia los escándalos que su bisexualidad expuesta desató. Al contemplarlo me asalta una sospecha: Él está pensando en Dorian Gray. Quiere volcarse en una imagen que inspire su genio, que revele la excelente idea que tenía de sí mismo. Desea su propio *retrato vivo*, planea experimentar en carne propia el diabólico juego de uno y la imagen.



Fig.1 Napoleón Sarony, *Oscar Wilde*, 1882



Fig.2 Napoleón Sarony, *Oscar Wilde*, 1882

En un principio, este estudio se derivó de la incertidumbre en que me sumergían las distintas opiniones sobre los enlaces entre imagen y referencia (claro está, en el discurso fotográfico). Descubrí en *El retrato de Dorian Gray* una alegoría de esos enlaces y he aquí el porqué de su cita. ¿La fotografía se separa o no de su objeto? Esta era la pregunta que perseguía con afán, y las respuestas hacían eco en extremos opuestos. ¿Por qué esta relación se presentaba confusa en fotografía? ¿No era acaso sencillo de comprender que una foto y aquello fotografiado existían cada cual por su feliz cuenta? ¿Cuáles eran los motivos que me impedían deslindar la imagen fotográfica de su referente?

Las respuestas, sin importar su dirección, parecen subrayar siempre dos aspectos, dos culpables (ambos mencionados ya en este texto), si no exclusivos, sí enfatizados en el ámbito fotográfico: se trata de la **semejanza** y la **no-intervención**. La primera pertenece al rango de lo empírico, de la evidencia, la segunda al concreto mundo de la ciencia. Juntas han conseguido, a lo largo de la historia, que las fotos ostenten una atmósfera de certeza, que sean consideradas, sin más, instrumentos de verdad.

Tanto la pintura como la literatura, son meras interpretaciones de realidades aisladas. Mientras más meticulosa sea una descripción física en prosa, más vías de traducción se abrirán a la mente del lector. Por su parte, el pintor (figurativo) filtra la realidad a partir de sus intenciones y aptitudes. En fotografía, en cambio, parece no haber distancia entre referente e imagen, el disparo no ejerce

ninguna acción aparente sobre lo real, el obturador se abre y captura la imagen. La fotografía comprueba la realidad, la realidad la foto. La cámara se vuelve entonces una aspiradora de conocimiento y las imágenes producidas por ella una garantía indiscutible de que algo existe, de que es real. Jamás he visto al natural un ornitorrinco, y sin embargo tengo la certeza de que existe porque *creo* en las fotos, sé que la luz conectó momentáneamente, por un instante, a la emulsión y al monotrema. Algo increíble se torna al punto posible al contemplarlo en una fotografía no intervenida (y la descripción de un ornitorrinco puede sin dificultad pasar por inverosímil; de hecho, el primer ornitorrinco llevado a Europa fue considerado un fraude, un castorcillo cualquiera al que se había pegado un pico de pato). De ahí que la fotografía sea considerada como prueba y constatación de la realidad de un evento.

El fotoperiodismo asume esta identidad de la fotografía. El aura de veracidad de una noticia se incrementa proporcionalmente al número de fotografías que la sustenta.

Cuando el proceso del Fotograbado se desarrolló por completo (alrededores de 1880), las fotografías pudieron ser impresas directamente, y comenzaron a utilizarse con propósitos informativos. Las cámaras ligeras permitieron a los *foto-reporteros* tomas cada vez más íntimas y complejas. Siempre bajo la lupa de la objetividad. Ejemplos célebres, como Robert Frank o Dorothea Lange, reconocían la categoría de documento como inherente a cualquier actividad fotográfica.

Sin embargo, el más poderoso de los dos aspectos es la **semejanza**. La temática se impone siempre a la **no-intervención**, el aspecto técnico no hace sino dar más importancia a la réplica, a la calca: en las fotografías viejas lo que llama en seguida nuestra atención es el antepasado que se ha hecho retratar, las facciones reconocibles insertas en aquellos ambientes y ropajes que nos son extraños; no el papel vetusto, no la presencia de la máquina. Es verdaderamente la mimesis la que me empuja a creer en la imagen del ornitorrinco; sé que los pelos son así, que ese grado de detalle en la textura, en la luz, sólo puedo encontrarlo en la referencia real: las imágenes fotográficas se han adherido al código de la visión directa, qué mejor que creer en lo que dicen los ojos, en el chip de la retina a través del cual medimos las distancias del mundo. Ahí es donde la cámara, como un arácnido de un sólo ojo, pone su tela; es a partir de la semejanza que las fotos pueden constituirse en artefactos para socorrer a la fallida memoria; y muchas veces en su remplazo definitivo.

A partir de Kandinski la pintura se deslinda de la necesidad referencial. La fotografía en cambio, parece no tener escapatoria, su apariencia apunta al ámbito de lo real, para existir requiere de la presencia de algo concreto, o aunque sea, de un rayo de luz. La conclusión que parece derivarse es que efectivamente, hay un grillete tendido entre ella y el mundo. Conclusión: la foto parece no

separarse de su referente, y ya está. Y sin embargo, sé que una foto es un objeto, un trozo de papel, y su contenido, un recuadro en dos dimensiones repleto de gelatina y plata. El sujeto al cual se pretendió enjaular entre las laminillas del obturador ha sido eliminado, filtrado, reducido, aislado. Su sentido es otro, se ha vuelto apilable, múltiple, diverso. Sé que por más parecido, por más no-intervención, la foto no es más que una imagen, y funciona del mismo modo que todas las otras imágenes.

En *La llave de los sueños*, de Magritte, se ven cuatro dibujos con pie de texto. Bajo el dibujo de un caballo se lee: "La puerta", debajo de un jarro blanco: "El pájaro"; de un reloj: "El viento", sólo el último, el de una esquina inferior, parece variar; una maleta sobre las palabras: "La maleta". ¿Pero realmente existe variación? A primera vista, tengo la impresión de haber entrado un juego mental. De verme apurado a encontrar el error, aquello que evidentemente no encaja con el resto. En apariencia, el único subtítulo que no miente es el de la maleta. ¿Pero no es acaso la palabra más rara, la que más resalta bajo su dibujo precisamente la de: *maleta*? ¿No es ella la que rompe el juego, el orden absurdo propuesto por Magritte?

No. La relación entre los subtítulos y la imagen sobre ellos es la misma. Magritte ha hecho lo mismo que Kandinski: romper viejas cadenas.

La vieja equivalencia entre semejanza y afirmación ha sido expulsada por Kandinski con un gesto soberano y único; ha liberado a la pintura de una y otra. Magritte, por su parte, procede por disociación: romper sus vínculos, establecer su desigualdad, hacer actuar una de ellas sin la otra, mantener la que depende de la pintura y excluir la que está más cerca del discurso (...) Pintura de lo «Mismo», liberada del «como si»¹

En su pequeño y bello ensayo "*Esto no es una pipa*", Michel Foucault analiza a fondo las consecuencias de las propuestas magrittianas y pone en claro la caída del vínculo entre palabra e imagen, entre lo que es y lo que parece ser. En la primera parte, se ha basado en el cuadro que da nombre al libro y que propone precisamente los mismos entrecruzamientos que *La llave de los sueños*.

Una pipa dibujada sobre el texto: *Ceci n'est pas une pipe*. En primera instancia no hay asomo de contradicción: para Foucault, la paradoja aparente entre enunciado e imagen no constituye otra cosa que un caligrama, uno de esos dibujos hechos de letras que representan lo que las palabras que lo constituyen afirman. Pero un caligrama (y esto es lo realmente importante) roto, deshilachado por la negativa.

1. FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 63.

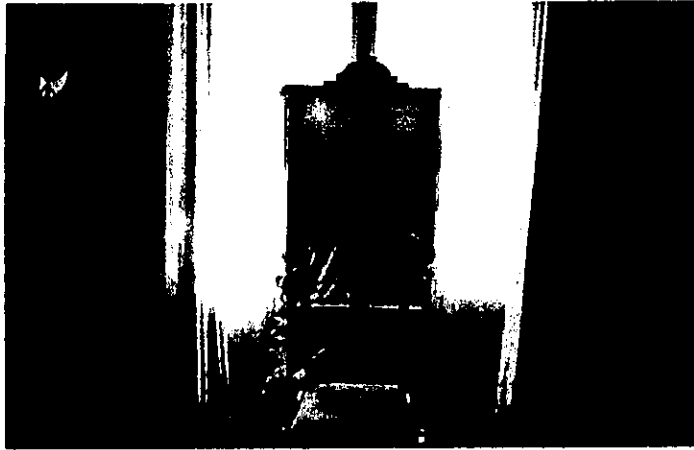


Fig.3 Duane Michals, *Magritte*.

Foucault se sumerge divertido en el juego entre palabra e imagen: El sentido de las palabras y la posición que ocupan con respecto al dibujo lo apartan de la de la pipa, pero esta también niega al texto. La palabra *Esto* podría referirse indistintamente, a sí misma (como palabra), al enunciado entero o al dibujo que no es la palabra pipa, o al cuadro entero (o incluso al mundo, excluyendo su parte de pipa) que no son de ninguna forma una pipa. Al no someterse ni el texto al dibujo ni viceversa la tensión crece y los dos elementos parecen volverse la misma cosa. Foucault resuelve el dilema de manera admirable: «...*en ninguna parte hay pipa alguna*»;

Con ello se infiere que la ruptura del ligamento entre palabra e imagen se ha extendido en canal hasta aquél tendido entre realidad y representación, entre realidad y palabra. Descubrimos la mentira de los trazos que asemejan una pipa, el juego del cuadro que revela y se burla a un mismo tiempo. Así, el dibujo de una pipa deja de ser una pipa (porque nunca lo ha sido), lo mismo que la palabra pipa ha dejado de lado al dibujo de la pipa y a la pipa en sí.

En toda fotografía pasa lo mismo (aunque la telaraña de la imagen fotográfica es más engañosa). Por un lado sabemos que una foto no es lo fotografiado, tenemos plena conciencia de ello, pero el truco de los sentidos y de la razón a primera vista nos confunden. Tendemos a decir sin más: es una pipa, una mano, una farola. La foto puede en efecto identificarse fácilmente con una tautología. La imagen es tan certera que confirma lo que vemos, lo que conocemos. Sin embargo, la piedra tirada por Kandinski, por Magritte se extiende a todos los sistemas de imagen, cada uno vuelve a su función y revela su mentira. La foto es en este sentido, parecido al caligrama de Foucault:

“Para el que lo contempla, el caligrama no dice, todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un aguacero: todavía está demasiado preso en la forma, demasiado sujeto a la representación por semejanza, para formular esa afirmación. Y cuando lo leemos, la frase que desciframos (esto es una paloma, eso es un aguacero), no es un pájaro, ya no es un aguacero.”²



Ceci n'est pas une pipe.

Fig.4 Magritte, *Ceci n'est pas un pipe*

Y aunque una pipa esté tan precisamente dicha por su fotografía, nada puede garantizarnos que efectivamente se haya utilizado una verdadera pipa y no un modelo en plástico hábilmente pintado, o un juguete o un encendedor camuflado...Y aún si el modelo original hubiese sido en verdad una pipa; lo que de ella tengo en la palma de la mano es sólo un cartón, una simple imagen, y la forma como he decodificado su información puede ser totalmente errada. La fotografía me muestra una apariencia de realidad que puede desviarse notablemente de aquella que le dio génesis. Joan Fontcuberta es un ferviente entusiasta de la fotografía como mentira. “*La fotografía -dice- es una ficción que se presenta como verdadera (...) miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa*”.³ Para él, el engaño es inminente, y lo que cuenta en verdad es la manipulación que sobre ella ejerce el fotógrafo. En *El beso de Judas* (1997), se enumeran uno tras otro, ejemplos de este espejismo fotográfico. El más sugerente sea quizás el que se menciona al principio del libro, no sólo porque no intervienen manipulaciones en la imagen, sino porque le sucede a él en carne propia:

Cuenta que cuando su hija nació tuvo que ser aislada varios días en una sala de maternidad, lejos de él y su madre. Movidio por la ansiedad, Fontcuberta entregó su cámara a la enfermera, pidiéndole que tomara todo el rollo a la pequeña. Cuando la enfermera hubo cumplido con la tarea, Fontcuberta corrió a su laboratorio a procesar la película. Luego, con profunda emoción, llevó al hospital los contactos para que la madre pudiera admirar a *su pequeña*.

²Op cit., p. 37

³-FONTCUBERTA, Joan, *El Beso de Judas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 15.

No obstante no podía evitar que una sospecha rondase por mi cabeza. ¿Qué hubiese pasado si la enfermera se hubiera confundido de incubadora y por error hubiera fotografiado otro bebé? (...) Pues bien, nada en las fotografías podía garantizarnos lo más importante: que fuese el nuestro.⁴

Otro ejemplo divertido es el de *La tribu que nunca existió*. Se trata de un reportaje presentado en *National Geographic* acerca del descubrimiento de “los tasaday”, una primitiva tribu que habitaba en lo profundo de las cavernas, en una de las islas Filipinas y que, al parecer, no había sido tocada jamás por la civilización. Supuestamente, esta tribu revelaría por fin grandes misterios antropológicos sobre la forma de vida del hombre en la época prehistórica, y las fotografías que acompañaban el texto así parecían corroborarlo: “*El milagro del fuego*”, presenta a un aborigen incado, sosteniendo una tablilla de madera sobre la que se ha efectuado un orificio, mientras otro frota con una rama dentro del agujero para obtener el preciado fuego. Una postal de nuestra idea de la vida cavernaria. Fontcuberta narra con la risa entre los dientes cómo un periodista y un antropólogo suizo desenmascararon el teatro cuando penetraron en la reserva de la tribu sin el permiso reglamentario, y se encontraron con que los supuestos aborígenes vivían en casas actuales, cercanas a las cuevas y que la ropa que vestían era igualmente moderna. Viéndose descubiertos, los tasaday confesaron que habían sido obligados a representar ese montaje.

Pedro Meyer expone también algunos “*secretos públicos*” cuando analiza la pérdida de credibilidad de la fotografía en su papel documental ante el inevitable futuro de la digitalización. Meyer quiere probar que aún antes de la nueva tecnología, la fotografía podía ser engañosa, falsa y para probarlo, cita la famosa imagen de Doisneau, *El beso del palacio Municipal*:

Para defenderse de un juicio adverso elevado en su contra por quienes sustentan ser la pareja captada en esa imagen Doisneau alega que los fotografiados no son en realidad esas personas que ahora lo demandan, sino un par de actores que contrató para producir esa fotografía. Con singular ironía asegura tener los negativos que así lo prueban, sin darse cuenta de que con ello también confirma que no hubo tal “momento decisivo”⁵

⁴ *Ibidem*.

⁵ MEYER, Pedro, “La Revolución Digital”, en, *Luna Córnea* (no. 2), México D.F., 1993, p. 44.

Meyer también alude a una fotografía premiada de la guerra del Golfo Pérsico que fue montada por el fotógrafo y su chofer y a las imágenes “documentales de Eugene Smith, producidas en el laboratorio a partir de múltiples negativos. Para Meyer, sin embargo, la solución a la incertidumbre se halla en «dejar en claro cuando una fotografía es un documento testimonial y cuando no lo es.»⁶ Pero incluso el fotógrafo cotidiano, aquél que saca la cámara del armario sólo en los cumpleaños y en las bodas participa de esta red de apariencias. En su círculo (y en todos los otros, por más redondos), la definición de la mentira está presente de igual manera: No sólo es el ser *fotogénico*, y retratar mejor que en la realidad, es la suplantación de la memoria, el archivo del tiempo, el vivir para la cámara. Si la fotografía no existiera, no existirían tampoco las imágenes de grupos amontonados tras un pastel de cumpleaños; todos y cada uno empujando para entrar en el límite del visor, apretujándose para crear un momento fotografiable. Para Borges, el recuerdo de una cosa se va recubriendo con capas sucesivas, como si fuese el centro de una cebolla. De esta forma, el recuerdo que surge de esa cosa a través de la percepción de los sentidos se suplanta, en el segundo recuerdo, con la primera versión, en la tercera con la segunda, y así sucesivamente; de manera que el recuerdo original queda prácticamente borrado a la sexta o a la décima vuelta. La fotografía traslada de un golpe el recuerdo original al papel, cada vez que quiera *re-vivirse* el momento, la imagen fotográfica se apoderará más de la memoria, y la ahogará en su apariencia.

Uno de los casos más típicos del cambio de sentido de las imágenes fotográficas es la falta de contexto. Diariamente, en los periódicos se dan casos que ofrecen una multiplicidad de interpretaciones. Una fotografía cuyo texto se ha cambiado por otro o un texto al que se le ha endosado una imagen equívoca. Las imágenes pueden ser irónicas, aliadas, pero nunca imparciales. La misma fotografía deportiva, vendida a periódicos distintos puede ser colocada bajo la exclamación ¡ganamos! o la opuesta: ¡perdimos! En ella reconoceremos, dependiendo del caso la alegría del triunfo o la inmensa tristeza del fracaso. La fotografía parte de un recorte, y en ella sólo podemos encontrar lo que ha sido incluido en su rectángulo. Al ver el todo mediante la parte, el contexto original queda deslindado, relegado al nuevo contexto que explota de *todo aquello que la foto no dice* (a partir de lo que sí muestra).

En un pasaje del Nocturno hindú, Antonio Tabuchi, describe una fotografía:

“...reproducía a un joven negro, únicamente el busto, una camiseta con un

⁶Op cit., p. 47.

letrero publicitario, un cuerpo atlético, en el rostro la expresión de un gran esfuerzo, las manos levantadas como en señal de victoria: está evidentemente llegando a la meta, por ejemplo de los cien metros.” (...) “La segunda fotografía”. dijo ella. “Era la fotografía de cuerpo entero. A la izquierda se ve a un policía vestido de marciano, lleva un casco de plexiglás sobre la cara, botas altas, empuña un fusil y muestra una mirada feroz bajo su visera. Está disparando al negro. y el negro está huyendo con los brazos en alto, pero ya está muerto: un segundo después de que yo hiciese clic ya estaba muerto” (...) tenía una única leyenda bajo la primera fotografía (...) “La leyenda decía: *Méfiez-vous des morceaux choisis*”⁷

Puede argumentarse sin embargo que aunque la lectura de todas esas fotografías haya sido falseada ya desde su manufactura, ya desde su lectura, los sujetos que aparecen en ella, los objetos (sin importar si son verdaderamente lo que parecen ser) estaban presentes, existían al momento del disparo. La verdad es que ni siquiera de eso puedo estar seguro. Delacroix escribe:

Ya que la luz de la estrella cuyo daguerrotipo se obtuvo tardó veinte años en atravesar el espacio que la separa de la tierra, el rayo que se fijó en la placa por lo tanto había abandonado la esfera celeste mucho antes que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual acabamos de ganar el control de esa luz.⁸

Un ejemplo diametralmente opuesto: Hiroshi Sugimoto fotografiaba la pantalla de viejos cines durante la duración entera de la película. El tiempo que durase el largometraje era el mismo que el obturador permanecía abierto y cada escena proyectada se había registrado en la película. El resultado, era el vacío: las fotos mostraban invariablemente las butacas abandonadas, y ahí donde habían fluctuado, en la pantalla, no había más que un rectángulo totalmente en blanco, como si las imágenes nunca hubiesen existido.

⁷ TABUCHI, Antonio, *Nocturno hindú*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 53

⁸-SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 167.

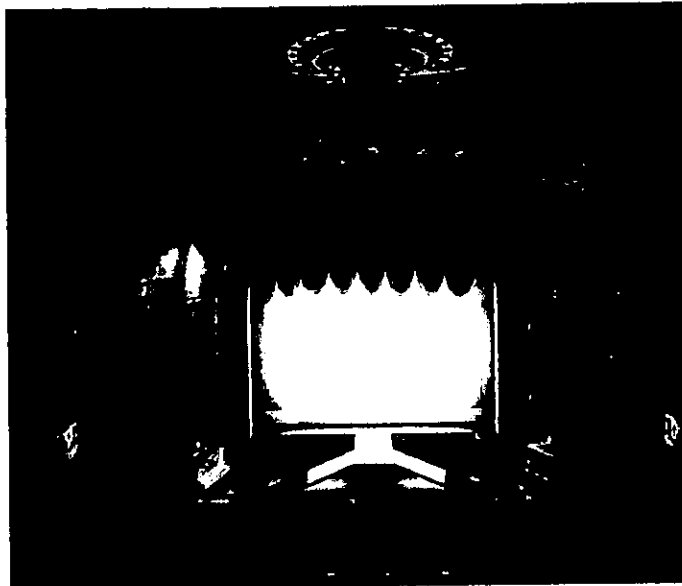


Fig.5 Hiroshi Sugimoto. *Cabott Street cinema*.

No obstante, aunque sé que las cosas no son sus fotografías, y que su categoría de documento puede tambalearse desde múltiples puntos, debo estar demasiado atento para no caer en su embuste. Ante la foto soy dos personas, quien *sabe* y quien *ve*; y en cuanto me descuido un poco, la vista me juega una broma y me descubro inmerso en la *veracidad* de las fotografías, creyendo en ellas, coleccionándolas por lo que aparentan ser. Me doy cuenta que opera sobre mí cierta postura de convencimiento. Aunque lo que la foto muestra habría podido montarse de la misma manera que los ejemplos de Meyer y Fontcuberta, lo que veo me conmueve, mi reacción es mecánica y parte directamente de los ojos. Y comprendo que esto me sucede con todas las otras fotografías, yo también profeso (al igual que todos, nadie puede salvarse) la idea de que el mundo es más pequeño sin la fotografía. Hemos tomado a la semejanza por afirmación; también yo he caído en la trampa, no tanto de la mentira, sino del olvido de lo cierto, o mejor, del creer en el truco, como sucede en el teatro, como cuando un mago parte en dos a la chica y quedamos boquiabiertos. Las fotos son sólo papel, pero creemos, confiamos, experimentamos. Esa es la esencia que hallo en toda la acción fotográfica: por ello la foto es para mí **simulacro** más que mentira, porque en esencia su efectividad no reside en que sea o no falsa, sino en que confiemos en ella. Su veracidad depende únicamente del espectador, de la elección que tome después de enfrentarse al fantasma de la imagen.

Aunque hoy en día estemos regidos por un lado racional-tecnológico del que no podemos librarnos, es cierto que la fotografía ha despertado mucho del sentido mágico *primitivo* de las imágenes. El simulacro de la mimesis, por ejemplo, ha otorgado, a la cámara el rol de un instrumento de posesión. Cuánta gente no lleva consigo, en nombre del amor o del odio, fotografías casi pegadas a la piel, en los bolsillos o en la cartera, como si se tratase de retazos de la figura retratada. Lo mismo sucede con el firmamento de celebridades recluidos en posters, en recortes, amontonados en los cajones más íntimos. ¿Quién no se ha decidido a comprar una revista tan sólo porque unas pocas de sus páginas son fotografías de tal o cual personalidad. O cuando el simple ciudadano, aquél al que la fama se le ha vedado llega a aparecer en una pequeña viñeta del periódico o en un brevísimo espacio televisivo, ¿No corren los familiares a adquirir esa particular edición, no apuran el video para grabar en punto el programa? Incluso en el reducto más familiar, una fotografía constituye a la vez una confirmación, un recuerdo materializado y una garantía del pasado. Y si a la cámara se le atribuye la ilusión de la posesión, a su operador, se le ha convertido nada menos que en un cazador de momentos: Al hombre que sale de vacaciones se lo distingue del oriundo por la cámara colgando del cuello como una prótesis cuya función es cazar instantes memorables. El vacacionista se esfuerza para no perder ningún detalle fotografiable, vive un momento para recordarlo en la fotografía. Se lamenta si acaso no tiene la cámara al alcance de la mano cuando *algo bueno* se le planta delante de los ojos. De vuelta a casa, conforma un álbum con las instantáneas tomadas, y las impresiones se convierten en el recuerdo del viaje, en el viaje mismo.

(...) sólo entonces el torrente alpino, el gesto del nene con el cubo, el reflejo del sol en la pierna de la esposa adquieren la irrevocabilidad de lo que ha sido y ya no puede ser puesto en duda. Lo demás puede ahogarse decididamente en la sombra insegura del recuerdo⁹

Ya desde un principio, los primeros fotógrafos se lanzaron con vehemencia a capturar el mundo, la ciudad, los jardines públicos y privados, los *chateaux* de los nobles y sus colecciones de mariposas (Tan sólo un año después de la patente, el científico americano John William Draper tomó las primeras imágenes de la Luna); el criterio de elección estaba fácilmente determinado por lo que no había sido fotografiado hasta entonces. Sólo cuando todo el inventario de lo visible fue tragado por un diafragma, el fotógrafo pudo por fin descansar. Pero no, pronto se vio montado en un globo aerostático, en un cohete, detrás de un mando a distancia, controlando un zoom electrónico. Las cosas escaparon de su estaticidad cotidiana a través de las zanjias que abría la fotografía: los nuevos

⁹ CALVINO, Italo, *Los Amores Difíciles*, Tusquets, Barcelona, 1990, p 69

ángulos, los nuevos planos de realidad, y pronto también, el movimiento (el tiempo , el desplazamiento), mostraron al espectador una multiplicidad de caras del mundo antes ocultas, ignoradas. Y las fotos se archivaban como si fueran momentos apresados dentro de una pecera.

La contemplación de fotografías acaba por identificarse con la contemplación de ventanas, más que con la de objetos. No vemos la fotografía, sino lo que está *dentro*, no vivimos el momento presente, sino aquél congelado a la temperatura del papel, y la emoción producida en nosotros no se queda únicamente en la contemplación de sus elementos, sino que se extiende hasta la evocación desgastada del segundo en que se presionó el disparador. Las fotos, en efecto, parecen no existir, siempre se refieren a otra cosa: a su tema; nunca a ellas mismas. No tiene importancia qué número de copia sea la que tengamos delante, siempre vamos al tema; nos da igual si el negativo surgió directamente del modelo o está impreso en un libro (siempre y cuando esté *bien* impreso). Todos conocemos a La Monalisa gracias a la fotografía, aún para los parisinos, es más factible conocerla antes por fotografías, que ir al museo a verla. Para nosotros la Monalisa siempre es la misma, aunque la veamos reproducida en un libro, o entachuelada al muro, no escuchamos a Magritte y decimos: *Es la Monalisa*. La mayor parte de la información visual que nos rodea, llega a través de imágenes, la globalización mundial funciona no sólo a través del despliegue de la red de comunicaciones, sino del intercambio de imágenes. La idea que tenemos de todo el casting celestial, proviene de fotografías de la pintura de Bizancio, de la Edad Media y el Renacimiento. Los ángeles son gráciles, delgados y de cabellos largos (y con alas blancas, largas y lustrosas), el diablo es cornudo, rojo, barbado. Nuestro conocimiento de todo lo lejano, de todo aquello que no es inmediato y cercano, circula a través de las imágenes, de las fotografías, cuya ventosa es capaz de adherirse a cualquier contexto. A partir de ellas, lo ajeno y lo extranjero pasa a formar parte de lo cotidiano, de lo más cercano y lo propio, y su significado original se diluye, se vuelve a su vez, familiar.

En nuestros primeros viajes nos sentimos inquietos cuando en nuestro descubrimiento de la torre Eiffel, el Big Ben o la estatua de la Libertad percibimos diferencias con las imágenes que nos habíamos prefigurado a través de postales y películas. En realidad no buscamos la visión, sino el *dejà-vu*.¹⁰

En 1936, Walter Benjamin publicó el ahora celebrísimo “ *The work of art in the time of mechanical reproduction*” donde nombra como *aura* a aquella esencia perdida en el tránsito del original a su reproducción técnica situándose principalmente en el terreno de la fotografía y de la

10-FONTCUBERTA, Joan, *El Beso de Judas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 71.

grabación del sonido.¹¹ El aura pertenece a la obra auténtica, al ser real, por decirlo así, a la carne misma; no así a su copia. El aura no es en sí el objeto, sino todo lo que anida en su cualidad de ser, y de ser único; única su presencia en el tiempo y en el espacio:

La autenticidad de una cosa es la esencia de todo aquello que es transmisible desde su génesis, desde su duración sustancial hasta su testimonio para la historia que ella ha presenciado. Dado que el testimonio histórico reside en la autenticidad, la anterior es, también, puesta en riesgo por la reproducción cuando la duración sustancial deja de importar. Y lo que en realidad es puesto en riesgo cuando el testimonio histórico es atacado es la autoridad del objeto.

Se puede asumir el elemento eliminado bajo el término de "aura" ...¹²

Frente a la copia manual, el original conserva toda su autoridad, sin embargo, a partir de la fotografía, la reproducción parece absorber por completo al original; el aura parece ser el único rasgo que permanece fuera del alcance de la reproducción mecánica.

Benjamin considera que las obras artísticas son valoradas con respecto a su *valor de culto* y a su *valor de exhibición*.¹³ El valor de culto yace en la existencia misma del objeto, el de exhibición en la posibilidad de contemplarlo. Con la fotografía, el valor de culto queda totalmente disminuido frente al valor de exhibición. La copia mecánica extrae a la obra reproducida del ámbito de la tradición y lo ritual de lo auténtico, revertiendo así la función total que poseía el arte y tornándola en una creación con funciones radicalmente distintas.

La efervescencia de reproducciones sustituye a una multitud de copias por una existencia única que como un calamar extiende sus múltiples tentáculos hacia el observador, hacia el escucha y hacia sus propios mundos privados. En ese encuentro, el objeto reproducido se reactiva: casi todo el mundo sabe cuál y cómo es La Monalisa, y tan sólo una mínima cantidad la ha contemplado en vivo, en París; es ella quien ha viajado hasta nuestro hogar, nuestro televisor, nuestra Biblioteca. Cuando la obra se copia, cuando esa copia sale del núcleo que la contenía en un principio y acaba en un departamento, rodeada por objetos domésticos, la imagen de la reproducción cambia, y se

11- BENJAMIN, Walter, *The Work of art in the Age of Mechanical Reproduction*, en - <http://pixels.filmtv.ucla.edu/community/julian-scaff/benjamin/benjamin.html>

12 -*Op cit* , p. 513.

13 -BENJAMIN, Walter, *The work of art in the Age of mechanical reproduction*. <http://pixels.filmtv.ucla.edu/community/julian-scaff/benjamin/benjamin.html>

convierte en un objeto de culto, de posesión, coleccionable y desechable.

La pornografía pone de manifiesto esta idea. La fotografía (y su extensión al video) es el medio ideal para su distribución y su consumo: un medio impersonal que parece no estar presente, que brinda la máxima fidelidad realista y que es casi el sinónimo de mirar por la cerradura. Su éxito se apoya totalmente en *el simulacro fotográfico*, su juego erótico no precisa del referente para cumplir su cometido, es la imagen sola la que actúa sobre el receptor. Sobre el espectador de porno, una vez más, se permite el engaño; lo que ve en su monitor, en la tele, no es una fría pantalla a colores; son pechos y lenguas barriendo labios, es puro vello púbico del sexo más candente. Aquí también el original ha perdido su aura, quizás aún más que en otros ámbitos, el sexo se ha vuelto una costumbre y las imágenes se han homogeneizado. Cada imagen porno parece idéntica a cualquier otra, no obstante a la variación de sus protagonistas, de los escenarios y las posiciones. Incluso escenas dignas de la mejor microfotografía, close ups casi fisiológicos, se uniforman en una sola lectura. El trabajo de los fotorreporteros tiene resultados similares: la tarea heroica de traer el mundo al hogar del individuo, deviene en homogeneidad. La fotografía de un soldado es la fotografía de *todos* los soldados posibles, las imágenes escandalosas están atenuadas por miles de fotografías escandalosas anteriores.

Así, la desintegración del aura original hace más sencilla la posesión de los objetos fotográficos. La generalización las vuelve más accesibles, pero no menos verosímiles. Son siempre, irremediamente, *Trompe l'oeil*, y su desciframiento, lo veo ahora, no es más que otro acto de fe. Nos acechan desde todos los puntos posibles y no las juzgamos, las hemos incorporado a nuestros más personales reductos, formamos ya parte de su ávido ciclo alimenticio, nos hemos transformado en una especie fotográfica, nos hemos vuelto *fotópteros*.

Hipnosis fotográfica

Por ejemplo, ahora todos los adultos pueden saber exactamente qué aspecto tenían ellos y sus padres y abuelos cuando eran niños, algo que nadie podía saber antes de la invención de las cámaras.

Roland Barthes, *La cámara Lucida*.

Puede negarse la existencia de Dios, pero la existencia de la religión es innegable. Años de avance técnico, de mecanización, de digitalización, el siglo de las comunicaciones, de los viajes al espacio, no han conseguido derrocar el sentido mágico del ser humano; siempre ha sabido dejar espacio para mantenerse firme como un ser místico.¹

Desde su invención hasta la actualidad, la relación del hombre con la imagen fotográfica es una relación mágica. Y esa magia emerge porque esa interacción sucede a través del acto del simulacro. El advenimiento de la fotografía volvió a poner a flor de piel las fibras mágicas del ser humano moderno. De la propia técnica, de sus aparatos y sus operadores, surgió ese impulso oculto. Y se volvió aún más punzante, pues oscilaba entre, el conocimiento (el darse cuenta de las cosas) y la fe. Hasta que de pronto fue difícil distinguir dónde comenzaban las simulaciones y dónde acababa la certeza. Algo parecido a lo que sucede en el primer álbum de Lucky Luke (Gosciny-Morris), en donde el demente emperador Smith, rico hacendado, cree ser Napoleón y paga a un grupo de cowboys para que sea su ejército. Los soldados fingen ser lo que el emperador quiere que sean, y se mantienen bien pagados. Smith quiere probar que va en serio y se pasa de la raya: conquista un pueblo con su ejército. Los soldados, los habitantes del pueblo (Y hasta el propio emperador) empiezan a perderse en la duda de la simulación y la certeza. El final es sugerente: derrotado, Smith se resigna a volver a ser un ranchero. Parece haber estado siempre consciente de la situación, quizás el único que lo estuvo siempre.

El *simulacro* nos hace oscilar, dudar de nuestra noción de realidad; es notablemente difícil

¹ «La más hermosa y profunda emoción que podemos experimentar es la sensación de lo místico. Es ella la semilla de toda ciencia verdadera. Aquél para quien esta emoción es extraña, a quien no puede maravillar más y permanecer cautivado por el asombro, se halla prácticamente muerto. Saber que aquello impenetrable para nosotros, existe de verdad, manifestándose como la máxima sabiduría y la más radiante belleza, aquello que nuestras torpes facultades pueden entender sólo en sus más primitivas formas - este conocimiento, este sentimiento, se encuentra en el centro de toda religión verdadera» (EINSTEIN, Albert, en: *Artseen Soho*, <http://www.artseensoho.com/life/readings.html#2>.)

mantenerse en una sola postura, por lo general, saltamos de la confianza a la incredulidad sin permanecer demasiado tiempo en ninguna. Ante el sujeto de una foto, *el parece ser* se traslada con frecuencia al *Esto es*, o como extremo al: *¿Es esto?* De ahí pueden tomarse varios caminos, se puede retornar directamente al *parece ser*, alguno más escéptico puede quedarse en un punto intermedio: el *podría ser*, otro correr una cortina y dramatizar el *no es* (incluso con el *de ninguna manera*). El paso siguiente es igualmente difícil: si uno se ha distraído, todas las opciones vuelven sin remedio al *Esto es*, pero si se ha mantenido alerta, el espectador puede hacer durar el *no es* hasta casi lograrlo. Una foto virtual de un desnudo (cuyo modelo podría ser por ejemplo, el propio espectador) es capaz de hacer tambalear su firmeza. Emociones erotizantes, artísticas o vergonzosas, pueden ocasionar una nueva distracción y la vuelta al *Esto es* (incluso al *¡Esto es!* o al irremediable *Esto nunca debió haber sido*).

De cualquier forma, el espectador de fotografías nunca ha de considerarse totalmente a salvo. Su enfrentamiento a la fotografía está tapizado de trampas, de actitudes mágicas que el *simulacro* arroja al suelo delante nuestro como un puño de municiones. En cual red caer, en qué pie tropezar, depende de qué hilos se tensen, de con qué ojo se mire el asunto.

En un principio, las imágenes significaban las cosas, luego, las cosas y las ideas significaron las imágenes. Los ángeles son gráciles, delgados y de cabellos largos (y con alas blancas, largas y lustrosas), el diablo es cornudo, rojo y con cola en punta de flecha. Cuando las imágenes cobraron poder por sí mismas, las cosas que representaban comenzaron a comportarse en función de ellas: algunos mecenas se hacían representar en las pinturas de sus protegidos junto a santos, ángeles y mártires. Incluso, las propias imágenes debían hacerse en función de otras imágenes. (el rumor del escándalo que desató Caravaggio al utilizar como modelo de *La muerte de la virgen* a una prostituta ahogada). Hoy que la imagen reina por completo, la fotografía vuelve a encarnar muchas de las pugnas filosóficas y de las leyendas mágicas de nuestros antepasados. Y al mismo tiempo, sigue determinando nuestro comportamiento, nuestra noción de belleza, nuestros recuerdos y la conciencia de lo que debemos o no ver. La idea de los ojos como *espejos del alma* define a la vez el culto a la visión de la civilización occidental y la autoridad terrible del quehacer fotográfico.

Los primeros espectadores de una película, huyeron de pánico al ver frente a ellos *La entrada del tren a la estación*. Imaginemos a los primeros testigos del éxito de la fotografía, contemplando algo que nunca habían visto más que en óleo o en reflejos: su propio rostro (aunque en el fondo no fuese más que otro reflejo...). La patente del Daguerrotipo colocó al fotógrafo en un punto indefinido entre el charlatán, el artista, el mago y el científico. Sólo el paso del tiempo estabilizó la posición del fotógrafo como fotógrafo y la de la fotografía como fotografía.

En una ocasión, al dibujar un artista europeo los animales en un poblado de África

los nativos se alarmaron: «su usted se los lleva consigo ¿de qué viviremos nosotros?»

Esta relación del hombre “primitivo” con las imágenes resurgió en el hombre actual con la aparición de la fotografía más de lo que uno llega a creer. Gombrich invita a meditar este asunto: «Supongamos que tomamos un retrato de nuestro jugador de fútbol favorito o de la estrella de cine que preferimos (...) ¿Disfrutaríamos pinchándoles los ojos con una aguja? ¿nos sentiríamos tan indiferentes como si hiciéramos un agujero en otro lugar cualquiera del papel?»² Susan Sontag pone en evidencia una situación similar: nos sentimos mal al romper y tirar viejas fotografías. Los álbumes empolvados de generaciones atrás, guardados en lo más profundo del closet, existen en cualquier *buena familia* y dan prueba de ello. Detrás subyace la vieja creencia del hurto del alma a partir de una imagen. Las creencias del vudú y la magia negra han ampliado la imaginería fotográfica en cuya concepción, mi fotografía parece ser una extensión mía; yo la emano y nunca parece dejarme atrás. Se vuelve entonces mi fantasma. (¿O acaso en verdad una parte de mí se ha ido con ella?) Sontag refiere que Balzac tenía la idea de que el alma humana estaba dispuesta en una suerte de capas de cebolla y que cada nuevo paso frente al objetivo disminuía una capa³. La conclusión de esta teoría es la misma de siempre: nuestro destino es desaparecer.

La cámara es en toda perspectiva un ojo mecánico, y como tal nos expone a todos a su mirada. En *El ojo sin párpado*, de Philarète Chasles, un hombre cuyos celos han provocado la muerte de su mujer, es atormentado por un ojo siempre abierto que se planta detrás suyo y lo vigila constantemente. Así, la máquina fotográfica mira y graba. Nos expone a todos a la posibilidad de *ser mirados*, y nosotros mismos nos vigilamos bajo esa mirada. La cámara es un objeto agresivo. El portador de ésta sabe de sobra y debe por ello sobreponerse al fastidio que ocasiona, a ser notado por la gente, para la cual (en su gran mayoría) su aparato es poco menos que un arma de fuego. Robert Capa argumentaba que el buen fotógrafo debía acercarse a su modelo lo más posible para obtener de éste el efecto deseado. Cartier Bresson esperaba horas en la calle, hasta que sucedía algo interesante. Cada pescador utiliza un cebo distinto. Lo cierto es que aunque la cámara pida permiso, el espectro de lo fotografiable en el intervalo de esa concesión es tan amplio que no hay modo de reprimir al chasquido del obturador los vistazos íntimos que no quieren ser retratados. Entre una serie de fotografías de Marilyn Monroe tomadas por Richard Avedon (todas en clásica situación de movie star, sonriendo) se distingue una imagen de la misma sesión (cuando aparentemente Avedon dijo: “hemos terminado”) en la que se ve a una mujer cansada, triste, con

² -GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*. Alianza Forma, Madrid, 1992, p. 20.

³ -BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 46.

los ojos fijos en el suelo, los hombros vencidos (Fig 1). La Fotografía. que creó la máscara reluciente de la pin up girl, también devela su desmoronamiento, su próximo fin.



Fig.1 Richard Avedon, *Marilyn Monroe*

Para los fotógrafos no hay, en definitiva, ninguna diferencia -ninguna decisión estética importante- entre el esfuerzo por embellecer el mundo y el esfuerzo por arrancarle la máscara (...) La cámara puede ser benigna; también es experta en crueldad.⁴

Para el operador de una cámara, es casi imposible no agredir. Las fotografías manifiestan lo oculto y acentúan momentos, lo que su ojo ha visto es ya difícilmente olvidado. Y si lo hace, si olvida, ahí está la imagen para refrescarle la memoria. Al afrontar una cámara, suele imponerse la sensación de que uno va a ser capturado y que ese reflejo va a permanecer en el tiempo. Y la idea de que algo tan definitivo en su estatismo como una foto, pueda orientar tal o cual opinión de cada quien, definimos en la historia, puede ser atemorizador. El miedo a la omnipresencia de la cámara, de ser retratado sin que uno lo sepa es similar al terror que produce el Hidebehind:

El Hidebehind siempre está detrás de algo. Por más vueltas que diera un hombre, siempre lo tenía detrás y por eso nadie lo ha visto, aunque ha matado y devorado a muchos leñadores.⁵

⁴ -SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 114

⁵ BORGES, Jorge Luis, *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires, 1990, p.98.

El sentimiento de posesión va incluido al acto de fotografiar. El culto al retrato tiene su base en la esperanza de que la imagen va a ser una representación bella, honrosa, o distinguida del retratado. Es decir, que uno va a salir *bien*, y por ende dejará una buena impresión al futuro; esta es la idea básica, incluso en el caso de la fotografía cotidiana, la que se efectúa en las graduaciones y en los cumpleaños: la gente suele destruir o esconder las imágenes en las que sale mal. Pocas son las personas que permiten ser fotografiados cuando rompen en llanto o manifiestan algún estado fuera de lo normal: las fotografías de estos momentos (un tesoro para muchos, que logran por fin una instantánea poco convencional) son consideradas una intromisión, y es considerada una gentileza (o un gesto de educación) del fotógrafo si se abstiene registrar ese evento. La cámara humilla: lo que puede ser la delicia de los padres al mostrar a los amigos la foto del niño orinando, chupándose el dedo, puede ser terriblemente ofensivo para el hijo. Una fotografía de Diane Arbus muestra a una mujer sosteniendo a un pequeño frente a la cámara mientras éste llora desconsoladamente (Fig 2). Si aislamos la imagen de su contexto, fácilmente podemos dibujar un gesto malvado en el gesto de la madre, que parece gozar con la situación.



Fig.2 Diane Arbus, *Bebé llorando*

La discusión sobre a quién pertenecen las imágenes desata el conflicto entre fotógrafos y fotografiados. Uno alega que es su imagen la que pretende aprehenderse, el otro afirma que la luz no pertenece a nadie, que si algo puede mirarse, también puede ser fotografiado (y se está dispuesto a pagar por ello). En una fotografía casera, que un amigo ha traído desde Egipto, veo un beduino anciano que se apoya en un tronco seco enterrado en la arena, en la mano izquierda una cuerda que sirve de correa y bozal para un camello que está echado en el suelo. La dueña de la foto me cuenta

que después de tomar la fotografía, el viejo se incorporó como una catapulta y le exigió a gritos que le pagara la imagen. El hombre se disfrazaba, posaba junto al camello y cobraba a los incautos que osaban capturar su imagen.

Fotografiar es la hipérbola del ver, la acción mecánica de la desmesura de mirar. Una vez que la lente ha visto algo, no puede dar marcha atrás. Aunque se trate de algo oculto o prohibido. No hay pocas historias sobre el exceso del mirar. En las Mil y una noches, se repite con distintos nombres la anécdotas de la muchacha de belleza prodigiosa (hija de gran visir, o querida de algún efrít), cuya contemplación está vedada a los hombres vulgares, so pena de muerte. En *El Paciente Inglés* (Michael Ondaatje, 1992), Katherine Clifton lee en el libro de Herodoto la historia del rey Candaules y su esposa: Candaules loco de orgullo por la belleza de su esposa, ofrece a su siervo Gyges contemplar escondido tras la puerta a la magnífica criatura, mientras ésta procede a desvestirse para dormir. Solo así podrá darle razón de que es el más feliz de los maridos. Gyges se esconde, pues, tras la puerta abierta de la alcoba de los reyes y contempla a la reina desnuda. Ella se percata de su presencia, pero guarda silencio. El día próximo, es requerido ante su presencia y conminado a elegir entre dos caminos: asesinar a Candaules y tomarla a ella y al reino de Lidya, o ser si no ejecutado en el acto por haber visto lo que no debía ser visto por ojos vulgares. El rey, claro, es asesinado y Gyges reina en Lydia por veintiocho años.

Todo aquello que el mundo intenta esconder, es material de caza, presa del fotógrafo. Este es, en la mayoría de los aspectos, un ser desagradable porque participa de la realidad como testigo de hechos secretos. Pero la vista es un sentido peligroso. El ver demasiado puede conducir a situaciones peligrosas e incluso fatales. Otras narraciones, como *La caja de Pandora* y *Barbazul* son ejemplos de esas transgresiones del mirar que acarrear consigo desgracias. La historia de Diane Arbus (su deseo de mirar, en nada parecido al del *voyeur*, que espía: sino al de aquél que ha ido a meterse demasiado hondo en un infierno ajeno, y ha entrado por la puerta principal, movido por la curiosidad), su suicidio después de su larga incursión en un mundo de inadaptados y freaks, podría interpretarse (aunque en ningún modo lo fuese) como un trágico ejemplo de ello. Y sin embargo, nos hemos convertido en consumidores de lo prohibido, y con ello hemos autorizado que los fotógrafos no se detengan ante nada. Ya no sólo lo hace con el arte; la fotografía también introduce lo prohibido, lo terrible al ambiente doméstico y lo vuelve coleccionable (y lo gasta, y lo desmitifica). El ojo fotográfico se ha llenado de miles de ojos, y todos formamos parte de Él.

Otra de las formas más potentes de la contemplación es el deseo. La visión del objeto deseado es un anhelo humano, el *voyeur* encarna su atracción únicamente en el gesto de ver; no interctúa con el blanco de su culto privado, no ejerce ninguna acción que modifique a la cosa espíada ni la

relación entre ambos; tan solo se esconde y abre los ojos hacia una dirección fija, hacia un hueco en la pared, una ventana. El voyeur no sólo se esconde detrás de una cortina o de una columna. Casi siempre lo hace detrás de un artefacto: un telescopio, una cámara, un espejo. Teme ser visto pues siente culpabilidad de su manera de actuar y emplea esos medios para acercar la imagen a él, para introducirla a su guarida y a su mundo. La distancia entre observador y observado mantiene el deseo a partir de la idealización del objeto, el conocimiento de momentos íntimos del ser que se vigila, y el morbo del espionaje y el secreto. Ejemplos de las consecuencias de esa ruptura de equilibrio se pueden encontrar en dos filmes sobre voyeuristas: *Monsieur Hire*, de Patrice Leconte, y *No Amarás*, de Kieslowski. En ambos, el contacto con las mujeres observadas (y amadas) en secreto por los fisgones, desemboca en tragedia. La cámara por sí sola otorga derecho de ver, y escenifica el acto de la posesión a través del atisbo del objeto de deseo, los ojos se agazapan tras el visor, la película actúa como vehículo del deseo, como una red de pesca. Otra acción de deseo visual es la que pretende transformar el objeto deseado. La que enfoca su afección en un sujeto y una otredad que podría ser ese sujeto. Cuando Lewis Carroll fotografiaba profesores de Oxford, escritores, actrices o compañeros religiosos, no era más que un purista, cuidadoso de la composición y la luz. No así cuando fotografiaba niñas: Sus retratos se tornaban en un derroche de técnica a menos que participara el deseo y la emoción de la presencia de una de sus niñas-amigas. A través de la fotografía, parecía querer cuajar dos deseos esenciales: adquirir la imagen y el carácter angelical de la criaturita, e impedir, por medio de la instantánea, que la niña creciera, que se despojara del aura infantil que el tanto amaba.



Fig. 3 Lewis Carroll, Alicia Lidell



Fig. 4 Lewis Carroll, Alicia Lidell

Aunque adorara a la niñita de turno que posara para él, Carroll detestaba la idea de que esa criatura fuera a crecer algún día, e intentaba por todos los medios crear una atmósfera de nostalgia por la preservación de la niñez. Brassai revela, en un hermoso ensayo sobre Carroll, algunos fragmentos de cartas y diarios en donde expone claramente su disgusto hacia el mundo adulto.

Nueve de cada diez de mis amistades infantiles naufragan en el momento en que se unen los caudales de los dos ríos y estas amigas-niñas tan afectuosas se convierten en amistades sin interés que yo no quiero volver a ver.⁶

Brassai expresa que Carroll tuvo que resistir la irremediable marea del crecimiento que iba apoderándose de las pequeñas y buscar nuevas candidatas para sustituir aquellas que se perdían en la madurez. Después de Alicia Liddell, su primera musa en la fotografía y para quien escribió Alicia en el país de las maravillas, el reverendo Dodgson adoptó definitivamente el seudónimo con el que será conocido mundialmente y se lanzó a la caza de nuevas amigas-niñas. Brincando de Connie Gilchrist a Xie Kitchin, y de ella a Mary Ellis, y a un centenar más cuyos nombres registró en una lista. Disfraza a sus pequeñas, las envuelve en un aura mágica (su estudio bulle de juguetes y trajes exóticos) y las retrata. Ellas adoran ser retratadas. Las cartas que se conocen de la troupé de las niñas una vez mayores, relatan cuánto disfrutaban las sesiones de pose. La atracción de Lewis Carroll se limita a las niñas. En una ocasión, se negó a llevar a cabo el retrato de el hijo de un colega de Oxford argumentando que se encontraba enfermo. En su diario, argumenta que la desnudez de los niños varones exige ser cubierta, mientras que uno se pregunta por qué las encantadoras formas de las niñas tienen siempre que ser disimuladas.

Piensan que estoy loco por todos los niños. Pero no soy omnívoro, como un cerdo, sino que selecciono.⁷

Precisamente, esa fascinación por las niñas desemboca irremediablemente en el deseo del retrato desnudo. Algunos padres aceptan que sus hijas posen para el reverendo, para el cual no existe nada más puro y encantador que una niña descalza. La fotografía es el espacio en el que se eliminan las barreras de lo posible, donde Carroll alcanza un punto de contacto prohibido por el tiempo, la realidad, y la interpretación victoriana.

La foto de Alice como mendigo (Fig. 5) refleja el deseo no solo de un objeto, sino de un estado o momento ideal y la tristeza (ninguna de las niñas aparece sonriendo) de su fugacidad. Brassai insinúa que posiblemente estaba enamorado de su modelo favorita, que llegó a pedirla en matrimonio y esto llevó a una pelea con los Liddell, y a la destrucción de la correspondencia que el

⁶ CARROLL, Lewis, *Niñas* (prólogo de Brassai), Lumen, Barcelona, 1998, p. 25

⁷ *Ibidem*.

escritor y la pequeña intercambiaban.

Lewis Carroll abandonó la fotografía poco después de que Alice se casó



Fig.5 Lewis Carroll, *Beggar Child* (Alice Liddell)

En Carroll también descubrimos el acto de fotografiar como rito: antes de la extrema rapidez del clic, las poses eran largas, contenidas; para congelar el tiempo, era preciso mantener la respiración suspendida, la sesión parecía algo sagrada, y los disfraces, los escenarios, acababan de traer la magia. No es extraño que las niñas se sorprendieran bajo la luz roja del cuarto oscuro (aún hoy es fantástico) al ver aparecer su imagen en las placas como por arte de magia.



Fig.6 Lewis Carroll, Xie Kitchi



Fig.7 Lewis Carroll, Agnes Hughes

Puedo decir que la foto cumple simultáneamente muchísimos propósitos y representa miles de papeles: es a un tiempo documento, interpretación, ausencia, verdad, engaño, deseo. Cada vida es un álbum fotográfico. Todos somos fotógrafos y todos hemos sido fotografiados (poseer o ser poseídos). Ante una cámara es inevitable posar, los rasgos del rostro caen en los mismos lugares, se tensan los músculos y salen a la superficie caras practicadas frente al espejo. Si no es así, la pose es sustituida por una actitud de fastidio, de repudio hacia el operador. Acerca del evento de ser fotografiado a sabiendas, Roland Barthes reflexiona:

Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. (...) siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (...) una imagen -mi imagen- va a nacer (...) no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel (...) es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen (...) Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.⁸

En el acto de posar interviene una variante de aquel viejo miedo, emerge otra vez el ser humano primitivo que nunca ha dejado de habitarnos. Sentimos que no es del todo fácil ceder nuestra imagen. Y aunque no estemos pensando en nuestra alma cuando escuchamos el chasquido del aparato, aunque no temamos directamente que nuestra imagen capturada pueda ser sometida a la brujería, no podemos evitar el choque, la confrontación al vernos en el papel, transformados en objetos inmóviles bajo un halo de aparente eternidad. El miedo al desencuentro. La cámara marca momentos y los lanza al futuro sin discriminación. La pose es nuestro intento de seleccionar nuestra presencia-objeto, aquella que verán dentro de muchos años los hijos, los nietos, y que ligarán inevitablemente a un nombre, a nuestro nombre. Tratamos de crear una imagen adecuada a nosotros y al hacerlo, mentimos.

(...)me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas) (...) ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte.⁹

⁸. BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 43-44

⁹ *Ibidem*

La fijeza de la imagen es la muerte, por ello la resistencia interna a dejarnos fotografiar, a incluirnos al poder uniformador de la fotografía, similar al de la expiración. Cada foto a la que nos sometemos puede ser la última, la muerte está ahí, en cualquier recodo; y esa última imagen marcará el recuerdo que de nosotros persista, y ese cartón estará a merced de los otros. Las fotos de la niñez, de cualquier momento previo a aquella toma, irán quedando atrás como secundarias y esa imagen nuestra se convertirá en una especie de presente ulterior (aunque en verdad hable del pasado) que permanecerá fija y nos reemplazará irremediamente ante ojos nuevos.

Inventada por el electricista ruso Semyon Kirlian en 1937, la fotografía Kirlian es una técnica que utiliza ciertas propiedades de la electricidad para crear resultados visuales espectaculares. «Un objeto colocado en una placa de película fotográfica es conectada a un generador de alta frecuencia y de alto voltaje, cuya toma de tierra es una placa metálica debajo de la película expuesta. El fenómeno natural de la descarga en corona causa que un halo colorido se registre en el film, marcando la silueta del objeto.»¹⁰

Aunque nada parece haber de sobrenatural acerca de este proceso, la fotografía Kirlian convenció a muchos de ser una especie de retrato del aura o del alma y una prueba de su existencia. La garantía de verdad que ofrecía la fotografía vencía la confianza en la pura visión directa y dejaba libre el más apto terreno de cultivo para la leyenda: la imaginación mágica, y los rumores.

...puedes tomar una fotografía Kirlian de una planta a la que se le acabe de arrancar una hoja, y el contorno fantasmal de la hoja aparecerá justo en el lugar de donde fue separada...¹¹

Ya algunos antes se habían lanzado a la tarea de fotografiar espíritus, e incluso fueron apoyados y nombrados por alguna celebridades, que como Conan Doyle se interesaron de sobremanera por el asunto. Las fotografías de fantasmas parecían surgir de dos maneras posibles: la primera es resultado de «...registrar, en la placa fotográfica, la aparición del espectro en la sesión espiritista...» y la segunda «es la que convoca (...), sin más espectro que el surgido de la revelación fotográfica, (...) al fantasma en el misterio del cuarto oscuro.»¹² Ninguna señalización como charlatanería, ningún intento de desprestigio lograron arrebatar al escritor de su pasión por el registro de fuerzas psíquicas, pasión que lo llevó a escribir numerosos textos sobre el

¹⁰ Kirlian photography, en: <http://www.parascope.com/articles/0397/ghost12.htm>

¹¹ *Ibidem*.

¹² FLORES, Enrique, *prefacio a: "El fotomédium y la fotografía de espíritus"* de Arthur Conan Doyle, en: *Luna Córnea* no. 10, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp. (10-18).

tema, entre ellos, en 1923 el *Alegato en favor de la fotografía espiritista*, donde defiende a fotógrafos espiritistas como William Hope.

Los métodos de Hope, se reveló, incluían quitarle el sello a la placa, hacer una exposición y luego raspar uno de los bordes de la misma, antes de volverla a sellar. Esto le permitía insertar la placa en una cámara antes de la pose, de manera que el "extra" aparecía en el lugar apropiado una vez acabada la imagen.¹³

Otro papel de la fotografía es el del retorno de lo muerto. Al fallecer su madre, Roland Barthes emprendió una persecución imposible de su presencia perdida; y fue a partir de una imagen de cuando ella tenía cinco años que cree reconocer a la mujer que el amor filial le representaba. La impresión es causada por una imagen de ella que él nunca conoció, fue tal vez el verla fuera del estatuto de la madre o tan lejos del pensamiento: ella va a ser madre lo que llevó a R.B. a verla sin su presencia (la de él) y reconocerla (¿por primera vez?), reencontrarla por fin. En las fotografías viejas convive con el presente no sólo aquél momento congelado sino todo el pasado, toda la historia (y a la vez lo frágil de su información). Esto resulta evidente si vemos algunas de las primeras fotografías japonesas. Nos parecen mucho más antiguas a la época (o a la idea de ella) en que se inventó la fotografía.

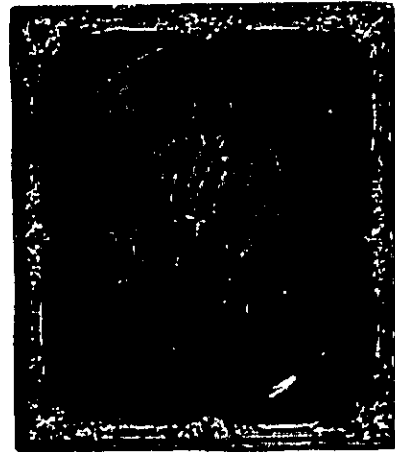


Fig.8 Fredriks, *Retrato de Nonomura Tadazane*

La fotografía acoge también la idea del Doble, del retrato como extensión de la presencia a la eternidad (ya tocado en el capítulo anterior a través de Wilde y su *Retrato*, antes por Stevenson en *Ticonderoga* y *El Doctor Jekyll y Mr Hide*):

¹³ RYAN, Paul, "Fantasmas en la Máquina", en: *Luna Córnea no. 10*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp. (19-21).



Duane Michals,
The Mirror



Fig.9

Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas y los hermanos gemelos, el concepto del doble es común a muchas naciones. (...) En Alemania lo llamaron el Doppel-gaenger, en Escocia el Fetch, porque viene a buscar a los hombres para llevarlos a la muerte (...) En la poesía de Yeats, el Doble es nuestro anverso, nuestro contrario, el que nos complementa, el que no somos ni seremos.¹⁴

Parezco multiplicarme en todas las imágenes que de mí se han hecho (imagino en cuantos álbumes turistas no aparezco detrás del tío y la abuela), junto a una pirámide en Teotihuacán, entre la multitud que aplaude a los clavadistas de la Quebrada...). La reproducción de nuestra imagen es ahora cosa de todos los días. Sin embargo pensemos en grabar el tacto. En reproducir en un medio la sensación experimentada unos segundos atrás al introducir la mano en un balde de agua. Cómo lo haríamos, en qué superficie. La visión y el sonido (ojos y oído) pueden registrarse y

14- BORGES, Jorge Luis, "El Doble", en *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Barcelona, 1990, p. 76

(aparentemente) repetirse en el tiempo nos parecen procesos comprensibles, sin embargo en su inicio eran situaciones que pertenecían a la ciencia ficción o a la magia. La fotografía es un fantasma, como se dijo antes, un simulacro, su lazo con la verdad, con la realidad del hombre parte (con más énfasis que el aspecto cuasirreligioso de la no-intervención) de la connotación mítica de su mimetismo.

La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares, acoge muchos de estos papeles que se le han adjudicado a la fotografía: Un hombre que huye llega a una isla que cree desierta. En ella descubre un grupo de personas, de alta sociedad que parece habitar la ínsula. Descubre, entonces que, como creía en un principio, se halla solo: Los eventos del grupo se repiten con exactitud, llevan años repitiéndose. Las personas que ve no son más que imágenes tridimensionales grabadas por medio de un prodigioso invento (construido por Morel, uno más entre el grupo de imágenes) parecido a una cámara, y capaz de captar además sonidos, sensación de tacto y de olor, lo que consigue una representación total de la persona grabada. Pero ya es muy tarde: se ha enamorado ya de una de las imágenes. Abandonada la posibilidad de volver a la civilización, decide filmarse él también. Ha estudiado cada movimiento de la imagen de la mujer, se registra entonces simulando ser el amante de la mujer, fingiendo conversar largas horas, mirar juntos el atardecer.

El objeto de deseo del personaje principal es una ilusión y decide volverse él también una ilusión y representar la cálida farsa al infinito. Como si el voyeur se transportara a la ventana de la amada; no, más bien al reflejo de la ventana, donde cada momento conservará la levedad de la imagen, fuera de las complicaciones del mundo real, al que ha renunciado. Pero, despojados del alma, de su esencia vital los objetos grabados mueren. Las flores se marchitan, la tierra se seca, él envejece repentinamente.

El recuerdo parece inmortalizarse en ella. La imagen en una fotografía de la primera fotografía (Nicephore Niepce, 1826) ¿tiene también ciento cincuenta años o sólo los minutos que la separan de la toma? Los grandes temas: la muerte, el tiempo, el alma, la eternidad, son parte de su repertorio ontológico. La fotografía miente, y miente bien. Pero conviene meter un poco el freno si quiero de algún modo detenerme. Los ejemplos mágicos siguen acechando. El juego del *simulacro* sitúa en una fotografía (en cualquiera) la potencia de ser narradora no solo de nuestra historia externa, sino de nuestra más oscura literatura interior.

El regreso de la hija pródiga.



Fig.1 Andy Warhol, *Autorretrato*

Un objeto que comenta la pérdida, destrucción, desaparición de objetos. No habla de sí mismo. Comenta sobre los demás. ¿Los incluirá?

JASPER JOHNS, *Breve Antología de citas* (en, *Sobre la Fotografía*).

Para Baudelaire, la aparición del artilugio fotográfico fue poco menos que una desgracia para el arte. En uno de los primeros textos que establecían las relaciones entre fotografía y pintura, descalificaba a la fotografía y sobre todo, al público que la acogió¹. Intuía en los medios de la creación una invasión de los mecanismos industriales, de la conciencia de *mecanización* de los procesos y condenó al público fácil por su afición a la novedad del daguerrotipo. El asombro, creía, era un medio barato para crear la ilusión de arte, y de eso precisamente, observaba, se apuntalaba el oficio que comenzaba a establecerse. El arte, el sólido edificio que había tomado tanto tiempo y tantas contradicciones, se inscribía para él en un meandro muy lejano al de la técnica pura y la inmediatez, era un país que participaba de toda la historia del hombre (aunque fuera para escupirla), del talento, del *dandismo*, y de la inspiración de unos cuantos elegidos. Es este mismo suelo sobre el que se planta Oscar Wilde cuando elige un cuadro, un óleo, para contener el retrato del magnífico Dorian Gray. La proyección del alma y no únicamente el físico, era lo que buscaba Wilde para reflejar los estallidos de Dorian Gray, y precisa de un medio lleno de tradición, de sentido de lo sagrado. Más allá del proceso químico por cuyo medio cualquiera pudo haber conseguido igual semejanza. La pugna entre pintores y fotógrafos inició un debate sobre la validez del medio como arte, que continúa hasta nuestros días. Para los amantes de la pintura que transcribía fielmente la realidad, el realismo, para las clases debilitadas que no podían solventar un retrato, el artefacto era un milagro. Incluso, grandes artistas vislumbraron el alcance y la utilidad de la fotografía, como apoyo para su propia creatividad, y como medio propio. Para otros, como Baudelaire, la industria, la mecanización, la incapacidad directa para imaginar, el acceso a las masas, no cabían en el mundo del arte. Se declaró por vez primera la muerte de la pintura (digo por vez primera por que la pintura ha frustrado ya múltiples intentos de asesinato, algunos de ellos planeados por ella misma) y la fotografía, dolida, se dedicó en gran medida a probarse que se pertenecía al mundo del arte copiando los canones academicistas de la pintura (que ya casi no

1-TRACHTENBERG, Alan, *Classic essays on Photography*, Leete's Island Books, 1980, p. 83-90.

interesaban a los pintores), intentando aparecer un poco menos fotográfica y vencer así prejuicios. Los pintores menores, retratistas, miniaturistas, vieron cancelado de golpe su *modus vivendi* y compraron equipo para montar talleres fotográficos. Querían demostrar que siguiendo reglas compositivas y esquemas lumínicos, podían lograr resultados *artísticos*, e incluso, buscaban efectos *pictóricos* que dejaban de lado la perfecta reproducción de los detalles. El retoque es un interesante resultado de este fenómeno. En un álbum viejo, descubrí una foto de un bebé (el cual resultó ser mi padre) pintada al óleo. La piel grisácea amantillada por un rosa pálido, chapas rojas y ojos azulados. El deseo de color (en 1943), había creado tiempo atrás una escuela de "retoquistas" que seguía una pauta, una receta ideal y tenía ya muy claro de qué forma debía colorearse una fotografía. Los *Puristas*, rechazaban el retoque o intentaban disfrazarlo, hundirlo en la misma sustancia de la emulsión o en el negativo. En sus dos facetas, oculto o denotado, suponía un truco para alterar la *veracidad* o la integridad de la imagen fotográfica.

El caso es, que la fotografía aclaró el papel de la pintura y se tiró de cabeza en una confusión ontológica que persiste y persistirá siempre. Gombrich hace bien en utilizar el calificativo de cómplice cuando se refiere al rol de la fotografía en la toma de conciencia de la pintura, en vez del término *liberadora*, usado por otros como Weston, o Diego Rivera².

A partir de Niepce la pintura puede dejar de lado la función de copiar al mundo y volcarse sobre sí misma, sobre su proceso de construcción; olvidarse de la perspectiva, incluso del tema y apuntar hacia el abstracto. Me pregunto, ¿existe el abstracto en fotografía? Por supuesto que existen imágenes impresas en las que no tenemos idea del referente, que el motivo, el aspecto a destacar en la imagen es el compositivo, el geometrismo, los tonos, la luz y la sombra; sin embargo, en su origen la imagen partió de una «realidad», lo que parecería no encajar con al menos una de las ideas de lo abstracto: aquello que no tiene referencia en la realidad.

La pintura es materia y como tal debe pensar tan sólo en su transformación. En su tangibilidad: el papel, la tela, las herramientas, lo espeso del color, los planos. En la interpretación del mundo, no en su descripción.

Las manchas de los impresionistas intentaban captar el flujo de la visión sobre el mundo y el flujo del mundo, renovado siempre, ante los ojos. De ese modo traducían sus percepciones ópticas individuales, interpretando cada uno el espectáculo circundante bajo su particular y exclusiva dioptría. Y estos mismos rebeldes que rechazaban el mimetismo, tenían una innegable relación con la fotografía. Y no sólo daban cuenta de ella como instrumento. Casi todos ellos utilizaron fotografías para algunos aspectos de sus cuadros, y también las tomaron. No es nada raro,

² Ver: GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*. Alianza Forma, Madrid, 1992, p 416

Delacroix fotografiaba a algunos de sus modelos para luego dibujarlos ³, es una práctica que se sigue usando del mismo modo que se usaba la *camera oscura*. Sino que empezaban a echar mano de las innovaciones surgidas de la cámara. El descubrimiento de las tomas casuales y los puntos de vista inesperados o nunca vistos que trajo consigo el tiempo cada vez más corto de exposición, se vio reflejado en la pintura ipso facto: Degas (aficionado a la fotografía), pintaba a sus famosas bailarinas desde ángulos inesperados y encuadraba las figuras de forma poco convencional, haciendo cortes bruscos, en los que se observan, por ejemplo, únicamente las piernas de las bailarinas del fondo. Otro ejemplo es Renoir: En *Le Moulin de La Gallette* (Fig. 3), se puede ver en picada una fiesta en la plaza, las figuras del primer plano recortadas súbitamente y aparecen varios hombres de espaldas a los que sólo se ve el cogote.



Fig.2 Degas, *Bailarinas*



Fig.3 Renoir, *Le Moulin de La Gallette*

Una relación más cautivadora con la fotografía es la de Manet. Sus ambiciones pictóricas eran prácticamente realistas, y se apartó del movimiento Impresionista (del cual él mismo era gran influencia) porque buscaba exponer en *Le Salon*, donde exhibían los artistas oficialmente reconocidos. Sin embargo, no pudo evitar ser un innovador. Al dejar de hacer obras por encargo, la complicación de la subsistencia se vio recompensada por la libertad de elegir qué pintar. Manet buscó llevar a sus cuadros el problema de su relación con la realidad y la conciencia de sí mismo en ella. Manet está en sus cuadros. Pero no de la misma forma en que *todos* los pintores están presentes en sus cuadros: sino como un personaje. En una fotografía siempre se intuye la presencia del fotógrafo. Si se trata de un paisaje pensamos, ella o él vio *ésto*, si veo la mirada de alguien pienso, me están mirando, o, lo vieron a él. Esto último es lo que reconozco en Manet. Desde *Olimpia*, al *Desayuno en la hierba*, del *Guitarrista*, a *El balcón...*, me doy cuenta de que a quien

³Ver: SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Penguin Books, USA, 1986, p. 120

miran los modelos tras la capa de pintura es a Manet. No es un testigo, lo están viendo a él, y al verlo proyectan esa conciencia de sí mismo (de él, no de los personajes). En *Un Bar en Las Folies Bergere* (Fig. 4), el juego se amplía: Detrás de una barra, hay como siempre, alguien mirándonos (no, mirando a Manet): una muchacha. Pero esta vez hay más: Detrás de ella hay un espejo, todo el interior del bar se refleja en su interior. También se ve ella de espaldas, dirigiéndose hacia un dandy apoyado en la barra: Nosotros (él).



Fig.4 Manet, *Un Bar en Las Folies Bergere* (fragmento)

Otros juegos de reflejos: en *Los esposos Arnolfini*, de Van Eycke, el espejito cóncavo del fondo refleja la silueta del pintor, y debajo de él se lee la inscripción, «Jan Van Eycke estuvo presente». Un testigo. En *Las meninas*, Velázquez coloca el reflejo de los reyes en un espejo al fondo al parecer acaban de irrumpir en la habitación y el propio pintor se ha vuelto a mirarlos. (Nos ve a nosotros). La cabeza de la Medusa, aterrada por verse reflejada, es la representación de Caravaggio, el soporte de la pintura supone ser el escudo de Perseo sobre el cual el monstruo se ha contemplado.

Un caso especial en la relación con la fotografía es el de Frans Hals (al que Manet profesaba gran admiración). Y lo especial es que no hay relación alguna. Hacia medio siglo diecisiete, Hals pintaba retratos de grupo y gente pobre cuyas expresiones parecían congelarse como entre las laminillas del

obturador. Las imágenes de pescadores, con la sonrisa capturada al vuelo son ejemplos del manejo espontáneo de los rasgos que distinguía a Hals.



Frans Hals, *Pescadores*

Fig.5

Actualmente, la fotografía se ha colado de lleno en el universo de la pintura (y lo sigue haciendo). Las imágenes de Muybridge y Etienne-Jules Marey, el uso de la tecnología, inspiraron a Los futuristas italianos, el surrealismo y el Cubismo la incorporaron a través del collage, en el Pop, Egon Schiele investigó en el autorretrato, Warholl retomó las imágenes (fotográficas) públicas, Hockney desintegró la visión unitaria a través del polaroid, y la lista puede seguir, hacia adelante o hacia atrás.

Sin embargo, es la pintura la que ha marcado siempre (con algunas rarísimas excepciones) la pauta de toda *corriente* en la fotografía artística. La cámara emerge de su utilización en la pintura. Sabemos bien que la *cámara oscura* era un instrumento para dibujar desde antes del renacimiento, pero es algo más difícil concebir que el funcionamiento de cualquier cámara reflex moderna (a excepción de circuitos, claro está), haya sido ideado y aplicado desde principios del siglo XVII. También el lenguaje que se usa para analizar y criticar pinturas también ha sido el elegido siempre para hablar de imágenes fotográficas. Sólo con la tendencia al *abstracto*, la fotografía se olvidó un poco el pictorialismo y comenzó la búsqueda de su propia sintaxis (aunque nunca le perdió la pista a la pintura). Es también la pintura, al revelarse contra su propia tradición, al perder el puro interés en lo *representativo*, la que lleva de la mano a la fotografía a tomar conciencia de sí misma y a reconocerse como un medio significativamente distinto.

El más claro ejemplo sea quizás el apogeo del retrato fotográfico en el siglo pasado. Todos y cada uno de los aspectos formales en este tipo de fotografía eran determinados por el pasado de la pintura. Incluso los temas. Los pocos fotógrafos que prescindían de la dependencia a la *verdad* de la realidad, y que *construían* sus escenas; que no se interesaban tanto por sus modelos, sino por hacer de ellos *personajes*, de sus fondos, escenarios, se hallaban completamente atados a los

asuntos de la pintura, su imaginería se limitaba a la influencia de los temas que el pincel había tratado a través de la historia. La foto prerrafaelita es la más clara muestra de ello. Los pintores prerrafaelitas que comandaban Ruskin y Rosetti, optaban por la representación desidealizada de la naturaleza; trataban de ilustrar escenas bíblicas y literarias sin tener en cuenta gran parte de su formación histórica a través del arte (toda aquella posterior a Rafael). Se convirtieron, sin embargo en un grupo cuya pretensión de substraerse a su época no tuvo éxito: su pintura se convirtió en la casi total ilustración de la literatura a la que aludían y no tuvo la fuerza que comenzaban a cobrar otras corrientes de la época.



Fig.6

Julia Margaet Cameron,
Call, I follow, I follow, let me die.

Las fotografías prerrafaelitas funcionaban con respecto a los mismos preceptos, y se convirtieron en una ilustración no solo de las obras, sino de las pinturas prerrafaelitas que las ilustraban. Julia Margaret Cameron representa esta corriente, aunque con un acierto curioso: El ligero desenfoque que imponía a sus sesiones daba una apariencia etérea a los modelos y se hizo de un estilo propio en un momento en que pocos (Nadar, Carroll) lo conseguían. Además proponía la doble presencia del personaje que representaba y del modelo que retrataba. Es uno de los pocos ejemplos de la época que trascendieron ese nivel ilustrativo. A pesar de haber cambiado las intenciones y los usos, ha pasado un siglo desde el abandono del pictorialismo, y la pintura se sigue abordando. Las fotografías de Yasumasa Morimura, y los *History Portraits*, de Cindy Sherman, son una muestra más actual del acercamiento a los procesos creativos y formales en la tradición de la pintura. Morimura habla del poder de las imágenes famosas. Todas sus imágenes tienen un célebre *original*, pero esta vez él mismo se ha incluido en la composición, y también, a través de la magia de la mimesis, en su poder. Y al chocarnos, la tradición pictórica occidental es entonces pervertida, desuniversalizada, y de la forma más sutil: *si no puedes vencer...* En Sherman encuentro

nuevamente el acto de ser pintura, cuadro, pero no veo mimesis, veo referencia, alusión macabra y divertida: «Es como si uno supiese que son falsos y, no obstante, no poder evitar sino tener miedo de ellos⁴. Una vez más; el mundo que creíamos sólido se derrumba.



Fig.9 Yasumasa Morimura, *Selfportrait*
Rembrandt Saskja 1636



Fig.8 Yasumasa Morimura, *Self Portrait*
poppy



Fig. 9 Cindy Sherman, *Untitled*

⁴ DANTO C., Arthur, "Cindy Sherman's History Portraits", en: *History Portraits*, Schirmer, Leipzig, 1991, pp.

La lista de fotógrafos que han dado un nuevo uso a la relación con la pintura es enorme y seguirá creciendo. [Saudek y la utilización del óleo (vuelve un poco al papel de los pioneros de la cámara, para quienes foto y pintura no estaba del todo diferenciada). Maplethorpe y una especie de neoclásico aplicado al arquetipo del mundo *gay*. Bethina Rheims y la reinención de los íconos cristianos. Witkin y la referencia a los temas tradicionales. y etcétera, etcétera]. Y quizás sea hoy, en la era de las computadoras y los programas de manipulación de imagen, ante la creciente irreverencia frente a los originales, que foto y pintura han dado un paso más cerca.

En un sentido, Baudelaire no era poco juicioso: Los inventores de la fotografía fueron pintores perezosos que no tenían la paciencia para *Ver* con detenimiento y hacer aparecer lentamente las figuras que anhelaban capturar, aspirantes a pintores, (cultisitas del arte realista cuya habilidad para transcribir el mundo al papel era torpe).

Con este proceso, sin ninguna idea del dibujo, sin ninguna idea de química y física, será posible crear en unos pocos minutos las más detalladas vistas, los más pintorescos escenarios⁵

... me encontraba (...) en Italia, tomando esbozos con la Camera Lúcida de Wollaston, o debería decir, intentando tomarlos: pero con la mínima cantidad posible de éxito (...)

Después pensé intentar un método (...) tomar una Camera Obscura...⁶

La cámara, que aparenta el mayor triunfo de la visión, sin embargo nos hace prestar menos atención a la realidad *en directo*. Creo que aprender a *Ver* está mucho más próximo del dibujo que de la fotografía. El triunfo de la cámara significaba la reducción de un esfuerzo gracias a los avances tecnológicos, (culto que hoy es común a todo el mundo occidental: *La fotografía es un descubrimiento maravilloso, (...) un arte que estimula a las inteligencias más agudas, y que puede ser practicado por cualquier imbécil*⁷. Este facilismo, esta *inmediatez*, hace del sentido de las imágenes fotográficas algo múltiple y confuso. Antes de poder digerir la esencia este medio, han surgido otros en donde ella es columna vertebral, como la digitalización, el multimedia, (ya antes

⁵ DAGUERRE, Louis Jacques, "Daguerreotype", en, *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, Stony CreeK, 1980, p. 12.

⁶ TALBOT, William Henry F., "A Brief historical sketch of the invention of an Art", en, *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, Stony CreeK, 1980, p. 28

⁷ -BOORSTIN, J. Daniel, *Los Creadores*, Grijalbo, Barcelona, 1997, p. 485

había surgido el cine). Sus procedimientos y técnicas apuntan a un cambio radical, su soporte cambia, etcétera. Pero sobre todo, el significado de la fotografía nos rebasa porque se ha vuelto parte corriente de la vida de cada uno de nosotros. Nos cuesta imaginar el mundo sin fotografías. Son veloces, ligeras y son miles de millones, y en cada una, este mundo, se halla repetido (a su manera), modificado, *aislado*.

Curiosamente, Baudelaire considera que el único ventanuco que le queda a la cámara con vistas al arte, es el de la reproducción mecánica, el de hacer perdurar en el tiempo las obras de arte (textos, pinturas...) a sus inminentes corrupciones materiales:

Déjela salvar ruinas en destrucción del olvido, libros, grabados, y manuscritos, carnada del tiempo, todas aquellas maravillas, encaminadas a la disolución, que horadan un sitio en los archivos de nuestros recuerdos; en todas estas cosas, la fotografía merecerá nuestras gracias y aplausos.⁸

Precisamente el aspecto que Walter Benjamin considera más decisivo en la pérdida del *aura* de los originales. Aunque una pintura fuese transportable, siempre era *única*. Ahora su significado cambia porque depende del contexto en que contemplemos la reproducción. ¿Quizá este aspecto sea más macabro que aquél que clamaba en el siglo XIX la muerte de la pintura ante el resultado mimético de la placa daguerrotípica? Los detalles de pinturas se han convertido en retratos aislados que se imprimen en cuadernos, camisetas.

Arnheim dice: «*la escultura y la pintura van de dentro hacia afuera, la fotografía va de afuera hacia adentro (...) es un arte de particularidades más que de universalidades.*»⁹. Para él cualquier fotografía es mucho menos expresiva, contiene menos *tensiones visuales* que cualquier pintura: su relación con lo real la priva de esa *imaginación idealizante que responde a las imperfecciones de la realidad*, que considera, necesita una pintura. Por otro lado: una fotografía no puede liberarse del *accidente*: la cámara no puede alcanzar el control que puede ejercerse en el tamaño del lienzo, en los colores, en los tipos de pincel, en los trazos... Acentuado, además por el recorte de la imagen, el encuadre, del que no puede librarse y que la termina convirtiendo en un

⁸ BAUDELAIRE, Charles, "The Modern public and Photography", en, *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, Stony CreeK, 1980, p. 89

⁹ ARNHEIM, Rudolf, *On the nature of Photography*:
http://seamonkey.ed.asu.edu/~alex/photography/photo_essay/dynamic.html#RTFTtoC14

arte de particularidades.¹⁰



Fig.10 Egon Schiele,
Autorretrato



Fig.11 Remy Fenzy, *Sin título*

La pintura es un cúmulo de decisiones, la foto es *una* decisión. La pintura es carne y gesto: el tema (aislado) no importa más, la fotografía no existe: el tema, lo que vemos *en* ella es lo importante. El pintor posee el control de su medio. La cámara el del espectador. Para los habitantes del siglo diecinueve el enfrentamiento entre fotografía y pintura era una confusión entre el arte y las distintas formas del mirar. En nosotros el enfrentamiento se da entre imagen y realidad, entre saturación y desinformación. En la actualidad, los originales van perdiendo importancia (les queda el hecho de existir), lo sagrado muere o se traslada a nuevos círculos. La fotografía arrastra los fantasmas de la incertidumbre del arte, del rechazo y la aceptación dudosa, aunque mantiene en viva una chispa, que se ha encendido porque suena a añeja y forma ya una especie de tradición: El blanco y negro...

¹⁰ *Ibidem*

Dialectos de la lente.

Plotino de Alejandría, cuenta Porfirio, se negó a hacerse retratar, alegando que él era solamente la sombra de su prototipo platónico....

BORGES, *Atlas*.

He repasado el juego del referente y del simulacro, he recordado algunos de los juegos mágicos que se desprenden de éste, y por último, he intentado aislar ese simulacro del de un lenguaje anterior: la pintura. Pero para volver al cauce de este discurso, hace falta aterrizar. Veo que los temas son demasiado extensos y que cada uno se ramifica caprichosamente. Hace falta atar por algún sitio las ideas, fundir todo lo concluido en una sola sospecha (y de ser posible, una sola frase), en un solo concepto de identidad (aunque no dejará por único de ser un bosquejo) que inscriba e implique lo otro (o que lo otro lleve a él). Algo así como sucede dentro de esos juguetes decorativos donde pequeñas gotas de aceite azul o verde descienden en filas de tamaños variables por pendientes plásticas hasta fusionarse, en el fondo con una única capa de aceite teñido que parece indivisible. Lo que es el *noema*¹ de Barthes en su hermoso libro *La cámara lúcida*: aquello que *es* en sí en la fotografía. Vale la pena, pues, volver al problema del original mencionada de paso en el capítulo pasado. Cuando sostenemos una fotografía en la mano, sabemos que ese trozo de papel es parte de una cadena de copias ya efectuadas o por hacer.² Todas las copias nacen de un mismo sitio: el negativo. Materialmente hablando, el negativo podría ser el original de una foto, sin embargo algo me turba ¡Los tonos están invertidos! esta inversión de los tonos de luz y sombra me impide verlo como el original (si es, por otro lado, único e irrepetible). Entonces, ¿debo buscar en el papel, en una imagen que ha pasado ya por la transformación de los líquidos y se considera en todo aspecto terminada? Podría caber entonces el criterio de *la primera impresión* (nuevamente, sólo hay una), y sin embargo, la segunda no será una copia de la primera, será tan auténtica como la anterior, pues bien es un poco cierto que toda foto (obtenida del negativo) tiene algo más de legitimidad que una copia hecha de ésta. Parece entonces no existir original, si el negativo y las impresiones no lo contienen, ¿dónde está?. La respuesta no está en un soporte

1-BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 136

2 En el pasado, pudo ser más sencillo este dilema. El daguerrotipo y el ambrotipo proporcionaban placas únicas y *positivas* (por el fondo oscuro). A partir del negativo, la foto pasa del lado de otros procesos como el grabado. Ahora la complicación es buscar un original que pueda abarcar ambos procesos dentro de una misma disciplina. La importancia que puede desprenderse de la búsqueda del original, es en suma, para dejar de lado otros procesos como el retoque y la alteración de la imagen cuando se habla únicamente de *fotografía* en la persecución de un *noema*.

físico, sino en uno temporal. Percibo que lo único que puedo considerar como original es una acción: la acción de la toma. Del instante (o los minutos) que se capta la luz, que el encuadre no ha sido otro sino aquél, y se ha capturado (se confía en que se ha capturado algo) en la plata. En este nuevo sentido, podría resignificarse la máxima del *momento justo*,³ exhibida por Cartier Bresson para designar aquello (más precisamente, aquello en *ése* momento) que para él valía la pena fotografiar, y extenderlo a todas las fotografías: el momento justo existe en todas y cada una de ellas y se define como el período (instantáneo o no) en que el fotógrafo dispara (presente) y no se ha alterado químicamente la película. Y si me convenzo de esta condición de original, no puedo sino ver a la primera foto ya como una copia, como casi igual a la foto de una foto, y en este caso, el original, el momento justo, sería similar a aquél de las pinturas jamás contempladas en directo y conocidas a partir de imágenes. Para algunos intelectuales franceses, como Philippe Dubois, el noema de la fotografía se esconde precisamente en su cualidad de acción (aunque para él el original sí sea el negativo). Así, lo que para mí es el instante en que tiene lugar el original, para él es la ontología misma del medio. En *El acto fotográfico*⁴ establece como esencia definitoria de la imagen fotográfica, su carácter de *índex*⁵, de existencia únicamente «*en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él* (el objeto retratado)». Es entonces siempre huella, rastro de un otro, alude al objeto que representa porque «*está realmente afectado por ese objeto*». A diferencia del *ícono*, que se relaciona con respecto a las características que posee el objeto «*Ya sea que este objeto exista realmente o no*», y del *símbolo*, que marca una «*asociación de ideas generales (...)* o una ley.⁶ No es importante la mimesis, la similitud del sujeto, la foto se define por su nacimiento: en el automatismo de su producción, en el registro químico. Ni siquiera el artefacto es preciso. Para probarlo, cita el Fotograma⁷. La huella directa que crea el objeto puesto sobre la emulsión y expuesto a la luz. Una sombra que se acerca a la abstracción, en la que puede haber apenas reconocimiento y sin embargo, ¡ahí está el reloj, la moneda, delineada precisamente en su contorno. Pero en el espectro de las fotografías que conozco, los fotogramas ocupan un tímido

3-MORA, Gilles, *Photospeak*, Abbeville Press, Nueva York, 1998, p. 78

4 El término es introducido por Pierre Bourdieu en el libro *Un art moyen* (1965). Para estos teóricos, la particularidad de su génesis hace de las fotografías imágenes-actos.

5 Expresión que a su vez extrae de Charles Sanders Peirce, como una categoría de los signos (ver: DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, p 56-60.).

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 63.

rincón (no cualitativo, sino en cantidad), este ejemplo no me deja tranquilo. El fotograma ¿es una fotografía? ¿o una de tantas variantes del método luz-plata?. Si quito de enmedio el objeto, y expongo el papel con una linternilla en movimiento obtendré en la imagen final juegos de blancos y negros que, aunque sí pueden documentar como en un mapa la trayectoria de mi mano, no la registran, nada ha emanado de ella, la luz que se ha impreso ha partido de la linterna. ¿Es esta imagen índice de la luz o de mi mano? Y más allá, ¿es una fotografía? ¿qué diferencia hay entonces en que el fotograma utilice la plata como medio de retención y el fisionotrazo la mano, que *calca* la silueta proyectada? Philippe Dubois considera que Barthes ha caído en una trampa en su estudio de las imágenes. La del «referencialismo», la de «absolutizar el principio de la transferencia de la realidad»⁸ La sensación de certeza, de veracidad⁹ que se impone al contemplar fotografías es en Dubois producto del *conocimiento*, sé cómo se produce y no de la reproducción mimética. Pero para mí, el resultado mágico de las fotos no puede residir en este por decir *cientifismo*, en la sola intervención de la técnica. Para un ultrasonido podría utilizarse igualmente el término de huella, de emanación del referente, pero la disposición de la imagen, más abstracta, no alcanza en nunca mi mente (sí quizás en la de los padres) el cariz de una fotografía. Su poder radica (no puedo creer otra cosa) en el mimetismo. Creer en su mensaje es creer en los ojos y en su funcionamiento. Sin importar las alteraciones, el resultado confirma que el mundo es como dicen mis ojos, aunque me muestren rincones que jamás he contemplado, la nitidez del detalle que exhiben es reconocible, pienso: Yo veo así.

No vemos la foto, la foto no existe, vemos *aquello* en la foto. En este punto, me ubico más a favor de Susan Sontag, para quien, en fotografía, el tema *se impone siempre*:¹⁰. O a Barthes que compara la imagen y su referente con *el deseo y su objeto*¹¹. Y aunque coinciden en este breve punto, sus noemas son notablemente disímiles.

Gobernada por el misterio que le impone el quehacer fotográfico, del cuál se hallaba confesamente prendida, Sontag escribe una serie de ensayos y artículos que convergen finalmente

8 «Barthes está lejos de haber escapado a ese culto —a esa locura— de la referencia por la referencia.» (*Ibidem*, p. 47.)

9 «(...)la foto se va a convertir en reveladora de la verdad interior». Ver: *ibidem* p. 38

10-SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 145

11«(...) está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera.» (pag 32)

en el celebre libro *On photography* (1973) .¹² Para ella, toda imagen fotográfica implica siempre tres cosas fundamentales: una pluralidad de significados, una mentalidad adquisitiva (de posesión) y una relación estética inevitable.¹³ La primera queda descrita por la falta de contexto. Imágenes que cambian de intención según el lugar (o la nota) donde se las encuentre. El mejor ejemplo, el fotoperiodismo. La segunda, se refiere a dos aspectos: el afán de apoderarse de lo fotografiado y la coleccionabilidad inherente al formato fotográfico (nuevamente: *coleccionar fotografías es coleccionar el mundo*), y el último: la atribución de belleza, el código de belleza que ha impuesto (supliendo aquél de la pintura) tomar fotografías por el sólo hecho de tomarlas, la aglomeración visual y su explotación publicitaria. La nueva imagen del cuerpo y la moda. Los medios de imagen. En resumen, la fotografía establece una nueva forma de mirar que se deriva de su popularización, de su accesibilidad y de su *simpleza*. Pero esta novedad de la visión no reside en el descubrimiento, el *desnudamiento* de una nueva realidad, sino en el brote de un nuevo hábito en la visión

(...) intenso y desapasionado, solícito y distante a la vez; alerta al detalle insignificante, adicto a la incongruencia (...) para dar la impresión de infringir la visión ordinaria. (...) Lo que antes sólo veía un ojo muy inteligente, ahora lo puede ver cualquiera. ¹⁴(...) las fotografías nuevas cambian nuestra forma de mirar las fotografías viejas. ¹⁵ (...) Como un par de binoculares cuyos extremos pueden confundirse, la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares.¹⁶

que finalmente se vuelve contra el mundo

La noción primitiva de la eficacia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las

¹² El resultado guarda la misma tónica que aquél importante aunque un tanto frío *Photography and society*, de Gisele Freund: un análisis del rol de la fotografía en la sociedad occidental.

¹³-SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 110-112

¹⁴-SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p 109

¹⁵ *Ibidem*, p. 151

¹⁶ *ibidem*, p. 177.

cualidades de una imagen.¹⁷

y hace que Sontag culmine el libro un poco aterrada de sus conclusiones y clamando prudencia.

El noema de Barthes es: *Esto ha sido*. Siempre en búsqueda de una esencia, de un rasgo clasificatorio, se traslada a través de las fotos que *le gustan*, las que aprisionan su mirada sin que sepa muy bien porqué. Ese porqué es el motor de *La cámara Lúcida*. Lo único que a Barthes le resulta claro desde un comienzo es el vínculo de la imagen fotográfica con su referente¹⁸ y lo que le sorprende, no es tanto el carácter documental de la imagen, sino que éste funciona como una copresencia de tiempos (esto en gran medida parte del mimetismo).¹⁹ Y más allá aún, lo que lo asombra de verdad es la denotación de una ausencia, de que en la foto siempre sucede algo que ya no es, que fue pero ha dejado de serlo, aunque haya quedado de lastre este objeto que recuerda siempre que fue (y sobre todo, que ha cesado de existir²⁰). Es sobre todo este aspecto, además de la metamorfosis en objeto, en cosa fría, bidimensional, ligera y almacenable, lo que lleva a Barthes a hacer ese paralelismo entre muerte y fotografía. Las páginas sobre la cosificación del acto de ser fotografiado, del sentirse devenir objeto en carne propia y de los intentos por resultar más o menos fotogénico, en comparación a la noción que se tiene de sí mismo, están regidos por la presencia de la muerte. De hecho, el libro entero, toda *La cámara lúcida*, es un libro sobre la muerte²¹. En todas y cada una de las partes que Barthes reconoce involucradas en el quehacer fotográfico [a) *Operator* (el fotógrafo) , b) *Spectator* c) *Spectrum* (el blanco, el referente)²²] hay presente una pequeña dosis de muerte: a) «*el fotógrafo debe luchar para que la fotografía no sea la muerte*

¹⁷ *Ibidem*, p 168

¹⁸ -BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 33.

¹⁹ *Ibidem*, p. 133

²⁰ Y no quiero referirme pura y directamente a la muerte, más bien al aspecto presente, a la situación de aquél referente.

²¹ Incluso se refiere un largo capítulo sobre la muerte de su madre, que finalmente lo llevará al descubrimiento del noema. (Ver *ibidem*, p. 115-136)

²² -BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 38.

23...»; b) «..lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte misma 24 ; c) «...el retorno de lo muerto.» 25. En una foto, el *Spectator* percibe un mensaje que siempre es de alguna forma familiar, que depende de todas las fotos vistas antes, y de su propia cultura.. A esta lectura general («...ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial 26) , Barthes ha dado el nombre de *Studium*. Todas las fotos involucran un *studium*. Empero, algunas imágenes son duales: además del *studium*, se lee algo que «sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» 27, y que parece partir en dos el *studium*. Se trata del *punctum*. Un detalle de la imagen, algo generalmente oculto, que dispara la imagen y desborda el nivel de la primera lectura unidimensional. Las fotos sin *punctum* son planas, sólo aquellas que nos pellizcan trascienden la interpretación común. Barthes, vislumbra un *pin-hole* de luz en el *punctum*, por donde puede diluirse un poco de esa mortandad que envuelve al acto fotográfico.

En otro ensayo inteligente y emotivo²⁸, Italo Calvino, visiblemente acongojado por el trágico accidente que acabó con la vida del semiótico, narra como Barthes fue atropellado, cómo quedó tan desfigurado que tardaron mucho en identificarle. Inevitable la referencia a las frases del capítulo sobre la pose²⁹ (hablando de él mismo, del Barthes modelo), sobre la insistencia continua, el esfuerzo prolongado por parte del modelo y del fotógrafo para escapar de ese rito de muerte. Ahora desfigurado (aunque Calvino indica que en el velatorio el cadáver lucía normal= una nueva pose), sería recordado por todos aquellos que no lo conocieron a través de sus fotografías.

Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. (...) es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original de Teatro con el culto de los Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo (...) Y esta misma relación

23-BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 40-49

24 *Op. cit.*, p. 47.

25 *Op. cit.*, p. 39.

26 *Op. cit.*, p. 64

27 *Op. cit.*, p. 64.

28 -CALVINO, Italo, *Colección de arena*, Alianza Tres, Madrid, 1987, p. 77

29-BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 40.

es la que encuentro en la Foto: por viviente que nos esforcemos en concebirla...³⁰

En esta cita reconozco algo importante: la cara (siempre) falsa (y no), del acto fotográfico. Puede aclararme una frase más: «*lo que uno fotografía es el acto de fotografiar*»³¹ Pero no en el sentido de automatismo de Dubois; lo que sucede es que nunca puedo liberarme del peso de la acción fotográfica: Por más que lo intente, sea yo el fotógrafo o el fotografiado, e incluso como espectador, me es imposible detener el proceso que se dispara desde el obturador. El teatro. Desde la operación de los gestos del modelo, por parecer natural (otra vez Barthes), o por el simple hecho de ver con un propósito a la cámara, la detención, el quedarse fijo, clavado en el objetivo; hasta el fotógrafo, que persigue el instante, o que da el salto para prever cómo quedará la copia final; y el espectador que reconoce, que vocifera juicios sobre el referente, incluso (sobre todo) si se trata de uno mismo; sin tomar en cuenta que todos somos y hemos sido (o seremos) parte de una de las tres facetas. (occidente no puede pasarse sin la fotografía, son pruebas de identidad, de existencia, credenciales, cartillas, pasaportes), todos somos expertos en un sentido fotográfico, es curioso como aprenden los niños, desde muy pequeños, a sonreírle a la cámara. Nosotros actuamos, desempeñamos el papel que nos toque en el rol fotográfico, y el juego de lo idéntico actúa en nosotros. Jugamos cada quién nuestro papel para tomarnos el pelo. Y he aquí que casi sin darme cuenta he desembocado otra vez en el rol del *simulacro*.³² La trampa puesta a partir del espejismo de la temática, actúa como otra realidad que viste a la anterior. El mismo *punctum* del que habla Barthes (por más que haya sido reconocido y perseguido por el fotógrafo) funciona sólo como parte de la propia imagen, ya vuelta objeto. El *Operator* pudo o no darse cuenta de su *pinchazo* a la hora de disparar: el *punctum* que en la impresión, en el papel, se vuelve como todo lo otro, ilusión, *simulacro*.

Por más que intente pensar distinto, no puedo convencerme de que la carga de veracidad que parecen tener las fotografías, surja directamente de la no intervención y del automatismo (ya dije que para mí el *espejismo* va ligado a lo mimético). Si repaso las fotografías de la Capa, lo chocante es (cierto) el imaginar: “esto sucedió ante él, nada pudo hacer mas que apretar el disparador; él estaba ahí, él registró esto”. Pero las fotografías —aún las documentales— precisan de un contexto.

30 -BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 72

31 ROCHE, Denis, “Photographic Act”, en MORA, Gilles, *Photospeak*, Abbeville Press, Nueva York, 1998, p. 145.

32 Ver primer capítulo.

Si exilio una de estas fotografías a un ambiente extraño, puede volverse una pegatina, un poster, y cambiar su mensaje³³, su sentido. Toda imagen es susceptible de modificarse. Cuento una anécdota. Compré un libro de Ansel Adams cuya fotografía de portada me había gustado. Lo ojeé sin leer nada. Era, creía yo, un ensayo fotográfico de Japón o de la China maoísta. Cuando en casa lo revisé con más detenimiento descubrí que era un libro sobre los campos de concentración americanos, en Manzanar, Texas.³⁴ Torpemente (la ingenuidad y la ignorancia son excelentes generadoras de contextos) asumí, al ver que la acción sucedía en lo que parecía un pequeño pueblo con unas pocas banderas japonesas, habitado por gente de rasgos orientales, que las fotos habían sido tomadas en el lejano oriente.

John Berger cree que una fotografía puede llegar a funcionar como arte, pero ontológicamente, se encuentra más cerca de un *cardiograma* que de una pintura. Su razonamiento es nítido: Si *todo* lo existente fuese continuamente fotografiado, toda fotografía perdería sentido. Una fotografía no exalta ni el evento en sí, ni la propia facultad de ver. Es de por sí un mensaje del evento que registra. La urgencia de este mensaje no es por completo dependiente de la urgencia del evento, pero tampoco puede ser completamente independiente de él. Para Berger lo que una fotografía dice, u noema es: «*He decidido que ver (el acto de mirar, el momento de estar contemplando) esto merece ser registrado*»³⁵: La fotografía es el proceso de hacer consciente la observación. Los eventos retratados son tan sólo misteriosos o explicables en ellos mismos de acuerdo al conocimiento del espectador antes de ver la imagen (*Studium*); el verdadero contenido de una fotografía es invisible, pues se desprende de un juego, no formal, sino temporal. No se trata de fotografiar esto o aquello, sino en la decisión de fotografiarlo en éste u otro momento. No hay ninguna diferencia entre los objetos registrados (en cuanto a *peso*, a *convicción* se refiere); lo que varía es la intensidad con la que nos son revelados los polos de ausencia y presencia. Es entre ellos que la fotografía encuentra su propio significado. Una fotografía, entonces, al registrar lo que ha sido visto, no puede sino por naturaleza referirse a lo que no es visto. Aísla un instante tomado de la duración de un momento *continuo*. El fotógrafo no puede sino elegir qué instante es ése.

Una fotografía es efectiva, cuando el momento elegido contiene un *quantum* de verdad que

³³ Ver Walter Benjamin en capítulo I

³⁴ ARMOR, John, y Peter Wright, *Manzanar*, Times Books, New York 1988, 168 pp.

³⁵ - BERGER, John, en: *Classic essays on Photography*, by TRACHTENBERG, Alan, Leete's Island Books, 1980, p. 292

es aplicable y revelador tanto para lo ausente de la fotografía como para lo que está presente en ella.³⁶

La tan mencionada pose, el acto de encuadrar, de recortar el mundo. el mismo formato del encuadre, todos estos factores producen un tipo de información, pero también omiten otros. Lo que la foto no dice (dentro de lo que dice) es el aspecto que me parece más peligroso de información porque es sustituido de inmediato por nuestro código cultural, nuestras intuiciones y suposiciones. En resumidas cuentas, por nuestro propio lenguaje. La foto es siempre muda, pero en algunos aspectos es más muda que en otros, y con eso se da a leer. Un *close up* de la piel humana puede mostrar lo más hondo de los poros bajo las grietas de la dermis y la insectoide maleza del vello, pero nada me dice de si esa persona está muerta o viva.

Y comprendo: todo está en la lectura de la imagen; el espectador es la principal fuente del *simulacro*. El propio fotógrafo es también espectador, y como tal confía en las imágenes; si no en las que produce como artista, sí en las cotidianas, en los álbumes. Y puede creer que por fin ha capturado en verdad algo, puede sentir que el chasquido ha encerrado *aquello* que le ha saltado delante. Pero irremediamente, el modelo se ha convertido en objeto.

Los autores anteriores, se refieren siempre a la fotografía *directa o documental*; La fotografía *construida* es mencionada apenas de pasada (en la teatralidad de Barthes, en las primeras citas visuales de Dubois; para Berger es simplemente *absurda...*) y creo que vale la pena mencionar algunos aspectos que surgen directamente de ella, o de al menos una parte de ella (un retrato convencional, por ejemplo, a pesar de ser susceptible a fijar una pose, a elegir una iluminación, no encajaría en este sector, a menos que contara con ciertas características *imaginarias*, o que pudiesen al menos hacer trastabillar al espectador acerca de lo cierto y lo falso): La foto construida a la que voy a referirme pues, se reduce a aquella en la que se recrea *otra* imagen, y/o una realidad se *inventa* (desde la escenografía, la luz y los modelos), consciente del teatro y de la pose, donde el referente fotográfico se confunde: ¿es aquél de la escena fotografiada, la realidad *aparente*, posible ante nuestros ojos? ¿o acaso la de la escena montada, la del teatro, la de la captación de la pose? La primera fotografía construida que se conoce es, curiosamente, un autorretrato (Fig. 1). Al reverso de ella, el fotógrafo ha escrito: «*El cuerpo del caballero que usted aprecia al otro lado, es aquél de M. Bayard, el inventor de el proceso cuyos magníficos resultados usted ha visto ya, o va a ver. (...)el gobierno, que había dado tantísimo a M. Daguerre, dijo no poder hacer nada por M.*

36 - BERGER, John, en: *Classic essays on Photography*, by TRACHTENBERG, Alan, Leete's Island Books, 1980, p. 291-94.

Bayard, y el pobre hombre decidió ahogarse.³⁷»



Fig.1 Hippolyte Bayard, *Autorretrato como hombre ahogado*

Las fotos construidas podrían clasificarse en dos grupos básicos: aquellos en los que *revela* el teatro y se hace evidente el montaje, y aquellos en los que se *invita* a creer en lo que dice la fotografía. En ambas, aunque de maneras casi opuestas, el *simulacro fotográfico* queda expuesto. Un ejemplo del primero podrían ser algunas imágenes de Pierre et Gilles, o Jan Saudek. En éste caso, lo retratado es precisamente el acto de *simular*, de aparentar, el acto de revelar el disfraz. El otro, se trata simplemente de una escenificación dirigida (un montaje fingiendo una situación, un momento) y puede ser tan creíble como esas fotografías *mentirosas* que aparentan ser *verdaderas* sin serlo³⁸. En *Vacío Perfecto* (1988), Stanislaw Lem se interna en una práctica ya antes ejercida por Borges: la crítica de libros inexistentes. Un grupo de catorce ensayos sobre libros y autores totalmente falsos, en donde el revelador prólogo («¿Cuál fue su propósito? El de sistematizar la pedantería o la broma?») escrito por el propio Lem acerca de su libro (y que refiere a una introducción igualmente ausente) es la única pista para darnos cuenta del engaño, del *simulacro*.

37 -FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Koenemann, Milan, 1998, p. 30.

38 Ver también el capítulo 1

«Al escribir una novela se pierde en cierta forma la libertad creativa. (...) El escritor pierde la libertad en su propio libro; el crítico, en el ajeno.»

No es el truco de la «seudocrítica» lo que dio origen a esos escritos, (...) sino éstos los que, buscando -en vano- la manera de ser expresados, se sirvieron del truco, hallando en él la excusa y el pretexto.(...) en este caso, *Vacío perfecto* es una narración sobre las cosas deseadas, pero imposibles de obtener. Es un libro sobre sueños que jamás se cumplen.³⁹

De este mismo modo funcionan estas últimas fotografías: son una ampliación de lo posible dentro del espectáculo de lo real. Son parte del juego de la semejanza, de la simulación.

Podría discernirse una última categoría: aquella que oscila entre el primer y el segundo caso. De esta forma opera la obra del norteamericano, Joel Peter Witkin. En ella, la manipulación de la imagen combinada con el empleo de modelos mutilados, deformes o incluso, cadáveres, nos enturbia la elección entre lo que es montaje y lo que no (a pesar de saber que se trata de una foto hecha). Que una foto construida caiga en una u otra clase depende de la *intención de la fotografía*. Si dejamos de lado las *intenciones* del fotógrafo, si nos centramos en la parte que descifra, en el espectador, el mensaje de una fotografía construida puede ser doblemente confuso y engañoso que en cualquiera de los casos anteriores. Si veo esta fotografía:



Fig.2 Cristina García Rodero, *La mujer desnuda*

³⁹ -LEM, Stanislaw, *Vacío Perfecto*, Grupo Zeta, Barcelona, 1988, pp. (7, 8, 12)

lo primero que se me viene a la cabeza es que se trata de una imagen que pretende exaltar su falsedad. El disfraz exagerado, los niños, las actitudes divertidas, todo se reúne para que crea en ello. Sin embargo, esta fotografía fue tomada en un carnaval, en España. Descubro entonces que el hombre no se ha disfrazado para la fotografía, que quizás hasta la aparición posada de los niños haya sido espontánea. Se trata de una fotografía que pretendía *registrar*, y mi lectura fue la opuesta. Aunque sí se trataba de un montaje, no lo era para la cámara, la situación es, por tanto *real*, y yo he ido a situarla, a primera vista, dentro del mundo de la ficción. Algunas imágenes de Nacho López, o de Manuel Álvarez Bravo, así como ciertos registros de performances o happenings, pueden resultar en imágenes similares. La información extra que tenemos de una foto construida (en apariencia o no) del tipo *Vacío Perfecto*, determinará pues el lugar donde decidamos situarla. Si no se conociese el texto de la imagen de Bayard, podría encasillarse como: *retrato de un hombre con el torso desnudo*, y ubicarse como un registro (sin tener que ser un hombre ahogado) que se mantiene dentro del reino de lo *real*.

Uno de los ejemplos más recurrentes cuando se ponen cara a cara *fotografía documental* y *fotografía construida*, es el enfrentamiento *Arbus vs. Sherman*. Ambas tratan planos muy distintos



Fig.3 Diane Arbus, *Hermaphrodite*

del retrato, ambas han impuesto su estilo y han cambiado la dirección de la fotografía estadounidense. A través de ellas, podemos también comparar brevemente dos actitudes del *fotógrafo*, fundamentalmente opuestas. Para Diane Arbus, la fotografía se vincula a los hechos, todo lo que tiene lugar en el mundo de la ficción está fuera de su dominio. En plenos años sesenta, Arbus aborda en la calle a la gente que quiere fotografiar y hace una cita para ir a la propia casa del modelo elegido. Su obsesión es retratar esa gente que le parece *rara*, en la que los *flaws* destacan más que ninguna otra cosa, desde los *freaks* hasta los detalles *Kitsch* o

lastimeros, desde desde lo que ha intentado esconderse en vano hasta el descubrimiento de algo

oculto⁴⁰. En los ochenta Sherman, inventa personajes. patéticos o macabros o denunciantes (curiosamente, parecidos en apariencia a los de Arbus, pero sin historia). Cada imagen implica un nuevo disfraz, un nuevo maquillaje, una nueva faz. Y su modelo es siempre ella misma. Siempre autorretratos, donde el fotógrafo experimenta en carne propia todos los papeles del acto fotográfico (*Operator,...*) y todas las opciones de la muerte. Para Arbus es indispensable que el modelo que se ha metido entre ceja y ceja no sea un conocido suyo, Sherman, en cambio, siempre está disponible, dispuesto a cada nueva transformación, cada nueva locura. Sin embargo, al tomar la fotografía, Arbus experimenta el deseo de penetrar en la historia de su personaje, para Sherman importa tan sólo el disfraz. Para lograrlo, D.A. cambia su forma de comportarse, se vuelve *encantadora*, finge interesarse (y en cierta forma, se interesa en verdad) en todo aquello que sus « aristócratas del trauma »⁴¹ puedan relatarle. La



Fig.4 Cindy Sherman, *Untitled*

personalidad de Sherman (como fotógrafa) aparenta permanecer inmutable, pero como modelo sufre mil transformaciones. Paradójicamente (aunque no retrate más que a otros) las imágenes de D.A. nos hablan más de quién es ella misma (como *Operator*, *Spectator* y ser humano), que las de C.S. (que la muestran invariablemente). La obra de Sherman habla de la propia fotografía, Arbus da máxima importancia al tema: registra todo lo que le es *ajeno*, sus imágenes le confirman *no ser* todo lo que *ellas son*. Y a final de cuentas todos acaban siendo *freaks* (me hubiera dado pánico que a Arbus le apeteciera tomarme una instantánea, ¡quién sabría que nuevo *flaw* hubiera descubierto!), los espectadores no pueden evitar adoptar esta postura porque la intención misma de descubrir lo otro y lo extraño determina que casi cualquier foto se vuelva igual de extraño. Incluso en algunas de sus imágenes de moda y celebridades, sus retratados nos parecen mayor o menormente *raros*. Algo ha revelado, algo ha descubierto Arbus en ellos. O Tal vez sólo haya encontrado una pequeña parte de eso *extraño* que hay en todos nosotros.

En cambio, si recorro brevemente la historia de la obra de Cindy Sherman desde los primeros *Film Stills*, parece elaborarse cronológicamente y a propósito una revelación progresiva del simulacro a

40 «...de verdad creo que hay cosas que nadie vería de no ser que yo las fotografara (ARBUS, Diane, en: *Diane Arbus: an Aperture Monograph*, Aperture, New York, 1997, p. 15.

41-ARBUS, Diane, en: *Diane Arbus: an Aperture Monograph*, Aperture, New York, 1997, p. 3.

partir del tránsito de uno a otro tipo de fotografía construida: Las primeras fotos se encuadran más en el ámbito cotidiano, alguien no familiarizado con su trabajo podría fácilmente pensar que se trata efectivamente de un ama de casa desplomada que fuma con el cenicero en la mano, una pobre muchacha misteriosa, esperando con una maleta a la mitad de una carretera desierta. A medida que madura la obra, se evidencia el engaño, el teatro. Comienzan a aparecer (en un principio, sutilmente) prótesis del cuerpo que sustituyen brazos, piernas, senos, traseros enormes; el color se agrega a los artefactos. Finalmente, las prótesis y los maniqués acaban sustituyendola ocasionalmente como modelos. Otra vez, vuelve a repetirse como un estribillo fastidioso: *esta no es una chica en la ventana, este no es Baco, esta no es Cindy*.



Fig.5 Cindy Sherman, *Untitled film still*



Fig.6 Cindy Sherman, *History portrait*

Podría seguir comparándolas durante páginas y páginas (D.A odia la composición, C.S la incluye como parte de su teatro y de la actitud del mismo personaje), pero me interesa en realidad más hablar de un punto que creo poseen en común y que tiene continuidad con todo lo que se ha dicho en este capítulo: Las fotos de ambas hablan del *acto de ser fotografiado*. En ambas los modelos se enfrentan a la mirada, al juicio y la opinión de la cámara y tienen *noción* de ser retratados. En ambas está siempre presente, como un ojo que mira a la vez hacia dentro y fuera del papel: La pose.

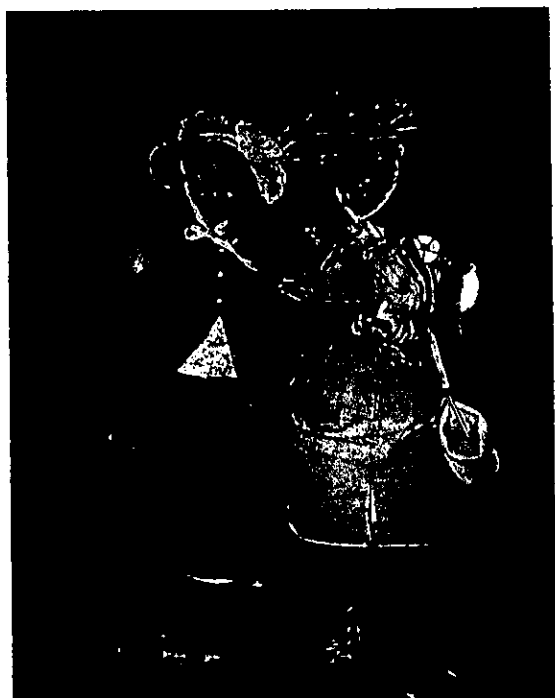


Fig.7

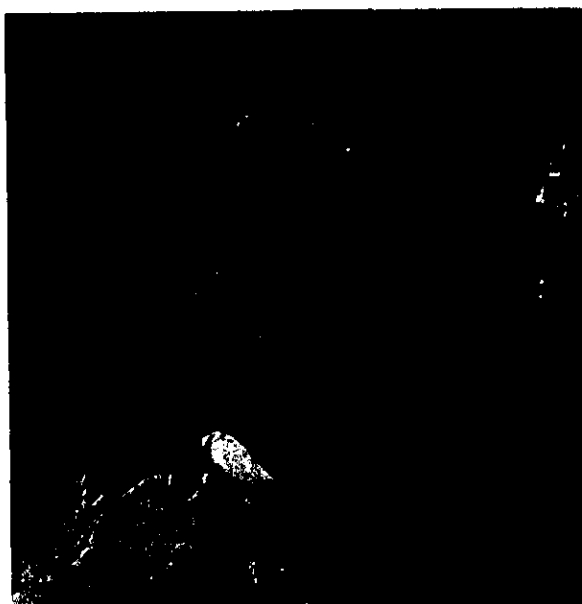


Fig.8

Diane Arbus, *Untitled* y *Mexican Dwarf*.

Cualquiera que sea la forma como las veamos. Cualquiera que creamos es su mensaje (*Esto ha sido*, como Barthes, un *Index*, cual Dubois, una decisión, el acto de rebanar, como Berger, una creadora de estereotipos y formas de vida, en Sontag), no tiene hoy importancia. Nuestra atención está en otros ámbitos. La explosión visual del presente, nos hace centrar la vista en su diálogo externo, en su relación con el mundo, y olvidarnos de lo que una fotografía puede entrañar. Hoy, lo que importa es no perdernos nosotros mismos dentro del imparable juego de reflejos. Las fotografías han extendido una mano fuera de sí mismas. Cubren el mundo y lo van supliendo lentamente. Nosotros mismos nos hemos ido convirtiendo en imágenes

Las cámaras consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta.⁴²

Como en una obra en la que todos (incluido el público) saben que están actuando pero nadie acierta a abandonar su papel, como el rey tonto que creía tener un traje, nos vestimos de imágenes.

42 -SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 189.

Palabrafías.

*Este es un perro.
Una criatura que se ignora.
No sabe
que pertenece a una clase
-de cosa o bestia-, ignora
que la palabra perro
no lo designa a él en especial:
cree que se llama perro
cree que se llama hombre,
cree que se llama "ven",
cree que se llama "mierde".*

Enrique Lizalde, Antología impersonal.

To see is to forget the name of the thing one sees.

Paul Valery

En realidad, nombrar y fotografiar se parecen bastante. Nombrar también es apropiarse de las cosas, del vasto mundo que nos circunda como un ilimitado Ula-ula. Con el nombre incluimos *La cosa* en nuestra propia individualidad y nos identificamos como parte de un grupo, a través del nombre un *algo extraño* pasa a ser familiar, a ocupar un lugar único dentro de nuestra realidad, y nos deja saber por fin de *qué* estamos hablando. No es raro pues, que la primera tarea de Adán sea nombrar las cosas, bautizar cada nueva vista del mundo con palabras: cada minúsculo elemento del vasto ecosistema paradisiaco debe ser bautizado antes de ser reconocido; debe Adán llamar frío al frío de la noche helada, piedra a la piedra, Dios al que dentro de poco le va a hincar la mano en el costado para extraerle un hueso. Con el nombre cada cosa cae en su sitio, nace como si no hubiera existido antes: con el nombre puede Adán distinguir una entre quince especies de ranas o clasificar las salamandras según la forma de sus patas; podría si quisiera diferenciar cada nueva propuesta del mundo, tan sólo poniéndole un nombre. Y si lo primero que hace el hombre es nombrar algo, lo que sigue de inmediato es fotografiarlo. Ante el mundo la cámara y las palabras funcionan con el mismo criterio de aprehensión. Si Adán hubiese tenido a su disposición una cámara fotográfica seguramente pasaría del mismo modo los días, tomando distintas vistas de los paisajes del Edén y registrándolo todo entre flashazos. Sólo por el placer (y la necesidad) de retratar lo no retratado, no podría detenerse Adán en el close-up de Eva, en Eva cubriéndose con una hoja de plátano, en Eva encuerada, en el primer asomo de la serpiente. Incluso antes de morder la manzana, a

fotografiarla. Entonces sí, con textos y álbumes fotográficos, tendría Adán la ilusión de haber alcanzado el mundo.

Pero ¿dónde surge el nombre? Ese momento en que (como en una instantánea), una cosa dejará de ser cualquier cosa posible para convertirse precisamente en *ésta*. Lo primero que se me ocurre es que el origen se localiza en la memoria. El mundo viaja hasta mí por los canales de costumbre: siento, percibo el mundo. Pero no lo he nombrado todavía, lo veo por primera vez. De pronto, a la vuelta de eso que aún no llamo esquina, veo algo que recuerdo haber visto, que hace que la imagen registrada en mi memoria se agite y mueva la cola; se reconozca. Mi mente, en su empeño clasificatorio, piensa, esto ya lo he visto antes: *ésto* -lo que observo- es *ésto* (lo que está dentro de mi cabeza): En mi interior se forma algo parecido a una imagen, algo que es el embrión de un nombre, del que tengo la completa certeza de que es *éso* y sólo *éso*; entonces puedo llamarlo de alguna forma. Veo y reconozco, entonces nombro. Creo, entonces, que el principio del nombre está en la memoria, y una vez que nombro, que otorgo rótulos, es que puedo comenzar a balbucear, a decir a mencionar. Y en esa descripción azarosa del mundo es donde comienza a fraguarse el lenguaje: el lenguaje surge como un instrumento para describir el mundo, para poseerlo, para atarlo. Quizás sea lo opuesto: que en el nombre esté el principio de la memoria, sin embargo el origen de todo esto me es tan remoto que de ninguna forma puedo concebirlo así.

El nombre yace en la memoria, el lenguaje en el gesto, en el sonido. Para que el lenguaje se ponga en marcha hace falta la atención del otro: un grito, un gruñido, son semillas de primeras interacciones de lenguaje. Así el lenguaje parece inscribir a un mismo tiempo lo que veo, lo que sé en lo que trato de expresar. Como parecen ser los dibujos rupestres de las cavernas, las primeras palabras significaron también quizás lo mismo que la cosa que designaban. ¿Se dio entonces el lenguaje como una conciliación humana de la visión y el sonido de una misma cosa, el perro y su ladrido, el viento y su aullar? ¿se halla el principio en la onomatopeya? Si la meta que persigue el lenguaje es alcanzar la otredad, el entendimiento, trascender la vida en común, si como he dicho, el primer paso en este proceso es el de designar, el de convenir un nombre para un estímulo sensorial, para la mutua percepción de una misma cosa, el primer paso, el origen, debió residir, entonces, en ponerse de acuerdo, en la aceptación por parte de la comunidad de una designación arbitraria, como válida. Dejo de lado a Adán e invento pasajes paleolíticos, surgen episodios, personajes cavernarios y escenarios posibles para ubicarlos, para situar en la mente esos entonces nuevos sonidos (esos gestos, esa *intención*); Imagino a una pareja que se aleja de la horda, a ella que señala con el dedo el bosquejo apuntando a un sólo individuo en el conjunto, que gruñe algo que quiere decir "árbol". La veo cambiar de dirección, apuntar a la espesura en la colina incitando a su compañero a mirar, a repetir "árbol". Sólo a partir del lenguaje se confirma la mutua percepción de una misma cosa.

Sin embargo, el origen del nombre como hecho no es por el momento lo que interesa, sino su cualidad ya de lenguaje, ya de palabra coherente en su lugar. Sólo así puede funcionar esta extrapolación a la fotografía y mostrar sus alcances. La fotografía y el nombre son equiparables sólo si los damos por hecho como parte actual e inseparable de lo humano, sólo así podemos medir con buena escala sus consecuencias. No debo pues, naufragar en los porqués sino en los cómo. (Los mismos teóricos riñen al querer establecer el nacimiento del lenguaje) Y entonces sí, con la meta más fija, puedo ir un poco más adelante, donde el nombre ha dejado de ser un *descubrimiento* y se emplea ya en una combinación, en una frase organizada. El punto en que se intercambiaban ya sonidos articulados entre los miembros de la tribu, sólo unas pocas proposiciones combinadas, refiriéndose a la necesidad práctica de la vida, en donde cada palabra servía para designar muchas cosas. Donde existía ya el diálogo y las reglas que debía seguir. Donde la escasez de palabras se enfrentaba al mundo bajo distintas combinaciones, bajo distintas agrupaciones de gestos, de comportamientos. El lenguaje siempre dispuesto a complicar sus reglas conforme aumentaba la variedad de situaciones; *a la extrema pobreza de conceptos de los que los hombres disponían para pensar el mundo, correspondía una reglamentación minuciosa y omnicompreensiva.*¹

Es a partir de esta complicación que el lenguaje adquiere todo su poder, donde se desarrolla como un sistema total y humano. He nombrado todo. Ya cada cosa en el universo circundante tiene bien puesto su título, cada acción de mi cuerpo, cada sensación está sellada y clasificada, ahora vuelvo a casa. Y ahí recuerdo, pienso. Soy capaz de describirme cada paso del día, cada hora hasta el momento en que estoy aquí sentado, pensando. Puedo incluso inventarme situaciones no vividas, pero posibles en cada trayecto, cambiar de lugar los elementos, los apelativos. Ahora me falta transmitirlo, contarle a alguien lo interesante de mi día, lo que vi, lo que pudo suceder. Cuando el símbolo que me he hecho en la mente de una cosa percibida busca salir, escapar por algún resquicio del cuerpo para transmitirse a otro, cuando se hace audible, sensible, visible. Entonces puede comenzar a funcionar la diversidad del lenguaje.

La gran complejidad no subyace, entonces, en la capacidad de nombrar directamente de cara al referente, sino el ser capaz de abstraer a otros niveles su codificación, la posibilidad de aislar su significado y trasladarlo fuera de contexto o multiplicarlo. En ese otro nivel de abstracción reside en verdad todo su poder (y su peligro) . A partir de él se dispara, se torna en una reacción en cadena: una palabra es capaz de recrearse en una cadena intrínseca de significados (cabeza es la cabeza, es inteligencia, es el primero...); y todos los que han convenido en aquellas palabras originales estarán conformes porque su razonamiento funciona con y desde el lenguaje. La memoria colectiva se regodea con su nuevo juguete: descubre nuevas combinaciones, pasos lógicos y poéticos, inventa nuevas palabras allí donde había un hueco.

¹-CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*, Arnoldo Mondadori, Milan, 1995, p. 199.

El narrador comenzó a proferir palabras no porque los otros le respondiesen otras palabras previsibles, sino para experimentar hasta que punto las palabras podían combinarse unas con las otras, generarse una de la otra: para deducir una explicación del mundo del hilo de cada discurso-relato posible, del arabesco que nombres y verbos, sujeto y predicado, dibujaban derivándose los unos de los otros. (...) El narrador exploraba las posibilidades implícitas del propio lenguaje combinando y permutando las figuras y las acciones y los objetos sobre los que estas acciones se podían ejercer...²

Las palabras usadas para abstraer al mundo se desdoblan para volcarse sobre sí mismas, se incrustan en el pensamiento, en la comprensión y conforman una entidad indivisible. La abstracción alcanza cada vez niveles máximos, de los conceptos surgen otros conceptos sin referencia en el mundo, triunfa el razonamiento matemático. Palabras como infinito, no pueden ser realmente concebidas sino a partir del lenguaje, la noción de lo que nunca se acaba sólo es comprensible en el término de las palabras (o los números, que son lenguaje al fin y al cabo, signos que contienen amplios y diversos conceptos) porque la mente y la vida en sí son limitadas.

Esta progresiva abstracción del lenguaje en la historia es similar al desarrollo del lenguaje en la infancia. El niño que ha nacido (al igual que el primer hombre) es ajeno al lenguaje. Con los ojos recién abiertos el niño aspira el mundo, absorbe el exterior como una esponja: la realidad es su relación inmediata. Los padres, naturales del mundo de los parlantes, escuchan hipnotizados palabras claras en los balbuceos, respuestas coherentes a las muecas mostradas al pequeño. Entre el bebé y los padres hay una barrera que no comienza a ceder hasta que el niño empieza a comprender la manipulación del llanto. Esta primera fase comunicativa desembocará luego en el desarrollo de signos lingüísticos. Para el niño, como para el hombre primitivo, la realidad seguirá siendo tremendamente extensa y dominante, a pesar de haberse forjado ya estos primeros eslabones del lenguaje. En ambos, el desarrollo conducirá hasta otro punto: la realidad y el lenguaje son de igual magnitud e importancia. Con el tiempo, el lenguaje irá creciendo, desplegándose frente a una realidad disminuida, replegada, y finalmente, la reemplazará del todo.

El poder del lenguaje es un sistema al que remiten todos los miembros del propio lenguaje.(...)El lenguaje, por tanto, no es proceso, ni estado, ni algo ya dado, es justamente el sistema de un poder institucionalizado. Dado que el lenguaje es un poder institucionalizado, el hombre posee la

²Op cit. p.200.

capacidad de expresar cualquier sentido en el sistema que ya está ahí, de decir algo nuevo.³

Para Wittgenstein el lenguaje es inherente al hombre, incluso antes del nombre. Así, el significado de las palabras reposa en el lenguaje mismo y no en las cosas que el lenguaje designa porque este significado depende del papel que desempeñe la palabra dentro el sistema, y de nuestra previa comprensión de éste (en este sentido, el árbol que señalaba mi cavernario podía haberse interpretado como todo el bosque, o como el acto mismo de señalar). El nombre sólo *explica* la cosa que nombra si se tiene una idea previa de cómo usar la palabra, es decir, de usarla como nombre. De acuerdo a esto, al nombrar estoy ya inmerso en un sistema: el sistema del lenguaje. Fuera de él, el nombre es sólo una palabra, una multiplicidad de posibilidades, Sólo al dejar caer las palabras en el lugar correcto, en el juego correcto, comienzan los nombres a definirse. Se asoma el dilema del huevo y la gallina, qué surgió antes: ¿la palabra o la idea de como usarla?. La respuesta para Wittgenstein se deriva de que la noción misma del lenguaje reside en el «*concepto de forma común de vida*»⁴ y en ella ubica su origen. Así aprendemos los significados de las palabras sólo al incorporarla a nuestro lenguaje. El origen del nombre, por tanto, quizás se halle en la praxis, en el acontecer diario.

(...) para que tenga sentido el simple denominar, ha de haber ya muchas cosas dispuestas en el lenguaje. (...) una definición ostensiva presupone ya el lenguaje.⁵

el significado de una palabra no es el objeto que nombra o designa, sino el papel que desempeña en el lenguaje. El significado de una palabra está en cómo se usa, cómo se utiliza en el lenguaje.(...)

El niño no aprende que hay libros, que hay sillas, etcétera, etcétera, sino a traer libros, a sentarse en la silla⁶

Lo cierto es que el lenguaje, sin importar su origen, se desarrolla, crece (y muere) siempre sobre sí mismo. El pensamiento funciona a partir del lenguaje. La razón y la lógica sólo hallan su sentido dentro del campo del lenguaje. Pero el lenguaje no es objetivo. Sus estructuras alcanzan muros y avenidas; para cada nuevo evento surge una nueva ruta en el lenguaje. Pero al mismo tiempo el

3-BRAND, Gerd, *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 72.

4-BRAND, Gerd, *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 73.

5-BRAND, Gerd, *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 117

6-BRAND, Gerd, *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 119-20

laberinto que construye se va cerrando sobre nosotros, encerrándonos.

Al principio de sus *Seis Propuestas para el próximo Milenio*, Italo Calvino proponía la *levedad* del lenguaje como una condición importantísima para la supervivencia de la literatura del (*éste*) próximo milenio. Y hablando del lenguaje como juego, como cadencia, además del hecho de estar constituido por elementos minúsculos que pueden sugerir a la vez la nada y el infinito; es bien claro que podría a todas luces dársele la cualidad de la levedad. Sin mencionar que si es manejado por una inteligencia vivaz y movediza, el lenguaje puede tornarse sutilísimo en su método. Su estructura como gobernada por una red de imanes, siempre variante, creciente y decreciente, tejerá, siempre que sea bien llevado, una delgadísima pero firme filigrana.

Sin embargo, la mayoría de las ocasiones, cuando olvidamos que el lenguaje no es inocente, que mira con sus propios ojos al mundo, y nosotros a través de los suyos, cuando en vez de ser intermediario se convierte en casi la única referencia a la realidad, y el mensajero se vuelve el mensaje; cuando deja de lado la tarea de describir al mundo y se describe sólo a sí mismo, y suplanta al mundo. Queda únicamente, como breve resquicio de su origen convencional, la diversidad de la lengua, aunque esta se halle ya truncada por la globalización. En vez de traducir el mundo traducimos otras lenguas para convertirlas en la nuestra.

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificamos en sí y no, en positivo y negativo (...)
Lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario.(...)sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas...

Al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo menos respecto a la totalidad de lo experimentable⁷

Cuando el lenguaje es insuficiente para decir al mundo, el retorno a su sistema aparece como algo pequeño, reducido; en vez de sustraer peso, se vuelve un contenedor de pesadez.

Cuando el lenguaje no muestra su faz ligera, Calvino reconoce su opaco, denso tonelaje.

A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez,

7-CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, México, 1992, p. 440

como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa de brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias.⁸

El lenguaje se adelgaza de tal modo en su complejidad que parece volverse invisible y el mundo que vemos a través de él parece no ser filtrado en lo absoluto por palabras. Lenguaje y objeto se confunden con frecuencia. Octavio Paz cita: "*tuve a la belleza en mis rodillas y era amarga*"⁹ Ante tal sentencia, se pregunta: ¿La belleza o la palabra? La trama del lenguaje se ha ido cerrando y ha ahogado el mundo circundante: ahora, al contemplar el mundo, lo revestimos de palabras, nuestra visión se ha vuelto menos firme porque necesita siempre la reiteración de imágenes o de oraciones. Pasa exactamente lo mismo que con las imágenes fotográficas. No sabemos distinguir más el referente del signo, la flor, de *la flor, la pipa, de la pipa, de la foto de la pipa*. El proceso que opera en nosotros cuando actúa en nosotros el lenguaje, es el mismo acto de fe que se activa al contemplar fotografías, el **simulacro**. Esa transformación en que con nuestra complicidad, las imágenes (y en este caso, las palabras), acaban tomando el lugar de aquello que designan. La peste que aqueja al lenguaje, aqueja por igual a las imágenes. El engaño funciona porque los dos sistemas se han sublevado a su origen: La realidad.

(...) Quisiera añadir que no sólo el lenguaje parece afectado por esta peste. También las imágenes. Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los *media* más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos.¹⁰

La confrontación entre las palabras y las imágenes es tema común. Las palabras surgen después de que hemos captado y recreado imágenes del exterior, soñamos, luego hablamos. Sin embargo, con el desarrollo del lenguaje, y la proliferación de las imágenes, ambas se confunden. Las imágenes que

8-CALVINO, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Siruela, Madrid, 1989, p. 72

9-PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, F. C. E., México, 1993, p. 29

10-CALVINO, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Siruela, Madrid, 1989, p. 72-73

vemos van ligadas a la interpretación y a la muda pronunciación de nombres.

Jamás como hoy se han ubicado tan cercanas y tan alejadas a un tiempo la una de la otra. El bombardeo de imágenes que nos aplasta va a su vez bombardeado de textos que afirman o contradicen a las imágenes. Los significados se cimientan o se diluyen según se combinan, según se nos ofrecen a la vista. Pero el significado *real* ha perdido validez, su certeza en el mundo es irrelevante frente a su certeza en la historia, es decir en imágenes y palabras que sobrevivirán a los hechos. El mundo es el que entra en el lenguaje a ocupar su lugar correcto, su sentido.

Vilem Flusser distingue dos categorías ontológicas de imágenes¹¹: las *tradicionales*, que significan fenómenos, y las *técnicas*, que significan conceptos. Las fotografías pertenecen a esta última. Y en este caso, su posible comparación al lenguaje no sería ya, como dije en un principio, únicamente con los nombres; sino con cualquier palabra. Y aunque se diferencian en el rasgo representativo, ya que las palabras no son representaciones de la realidad, y las fotografías sí, ambas funcionan del mismo modo. Ambas parten (al menos de algún modo de la realidad), proliferan en su lenguaje, y efectúan una suerte de sustitución del mundo. Y tampoco son suficientes para abarcarlo. Ni la foto de una pipa es una pipa ni la palabra pipa es una pipa, aunque no nos percatemos, aunque nos saltamos el paso de volver la vista al mundo para enlazarlo una vez más a nuestros sentidos.

Como única solución a la peste del lenguaje, Calvino nombra a la literatura ¿Donde se hallará, a su vez, el escape de la peste fotográfica? Si extendiendo la comparación con el lenguaje, la solución tendría que encontrarse en la fotografía construida, la cual, con todas sus armas de apariencia: semejanza y certeza, habla no del *Esto es*, sino del *podría haber sido*. Y con ello la realidad a la que refiere la imagen se halla a salvo y la fotografía cesa de ser, como la otra, la documental, en apariencia, transparente.

Palabrafías, cómplices de este abandono del mundo que nos aqueja. Decíamos que el lenguaje y las fotos surgieron para tender un puente entre el mundo y nosotros, entre nosotros y nosotros. Ahora, a partir de sus propias redes y autopistas, han hecho prescindible la rectificación perceptual pues han elaborado una pantalla que la recrea.

El poder de evocar imágenes *en ausencia* ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas? Hubo un tiempo en que la memoria visual de un individuo se limitaba al patrimonio de sus experiencias directas y a un reducido repertorio de imágenes reflejadas por la

11-FLUSSER, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990, p. 17.

cultura...¹²

La finalidad de la escritura es mediar entre el hombre y sus imágenes; explicarlas: al hacerlo, los textos se interponen entre el hombre y la imagen: le ocultan el mundo en vez de hacérselo más inteligible. Cuando esto sucede, el hombre no puede descifrar sus textos ni reconstruir las ideas que ellos significan. Los textos se vuelven inimaginables y el hombre vive e función de sus textos...¹³

Hemos creado otro mundo del mundo: un sustituto hecho de palabras, de signos que han engullido su reflejo en su vasta significación. Y los cimientos del lenguaje no son ya frágiles como en un comienzo: el tiempo ha solidificado su sistema; lo ha vuelto indestructible, y por otro lado, irremediable.

Ambos son genios que se han escapado de la lámpara y la han lanzado muy lejos, aunque en algún momento se acuerden de ello. Al igual que las fotografías, las palabras nos han envuelto en un espejo de realidades y reflejos. Y lo cierto es que no hay escapatoria: nuestro destino es convertirnos un día en alguna de ellas dos.

12. CALVINO, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Siruela, Madrid, 1989, p. 107.

13 *Op. cit.* p. 14.

1.

El puzzle fotográfico.

Una pieza de puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza...

GEORGES PEREC, *La vida instrucciones de uso*.

Quizás más que a una palabra, una fotografía sea comparable a la pieza de un rompecabezas, de uno de esos *puzzle*, en donde cada pieza es idéntica a la otra y cualquiera puede ocupar (por cuestión de tamaño) el lugar que sea. La similitud con las palabras cesa de funcionar con precisión si pienso en lo que significan para mí las palabras en un idioma extranjero: *nada*. Siempre y cuando no vaya acompañada de gestos delatores, cada frase desconocida me resulta idéntica a la otra; puede gustarme más o menos el sonido de su pronunciación, pero su sentido carecerá de trascendencia hasta que yo lo *aprenda*. Lo que se infiere de las palabras con Wittgenstein, es que ellas son el mero ropaje, la investidura del lenguaje; que para cualquier hombre El Lenguaje es el mismo simplemente porque las reglas básicas de convivencia son similares entre los hombres y porque se refieren a situaciones similares de vida en conjunto. Y quizás el que el trasfondo del lenguaje sea esencialmente el mismo vacía de alguna forma a las palabras. Es por esta razón que las fotografías dejan de parecerme tan cercanas a las palabras, porque al mirarlas no veo jamás (o casi nunca) un algo totalmente extraño o incomprensible. Y lo que veo está conformado por muchos elementos y no sólo por una palabra. Es como si estuviesen ya desde un comienzo dentro de un lenguaje, y en este sentido se acercan más a los nombres¹, pero nombres compuestos, *supernombres*, algo así como títulos: La niña que arde en llamas, el salto de charco... Pero con menos precisión: Algo así, ya lo he dicho, como una pieza de un *puzzle*.

La fotografía no tiene un lenguaje propio. («*El lenguaje que la fotografía maneja es el lenguaje de los eventos. Todas sus referencias son externas a ella.*»²) Siempre está incompleta, siempre es un cabo sin atar. Con el recorte del obturador, la cámara crea significados para las cosas que ha fotografiado, pero en la misma medida, oculta otros. Siempre cuenta su historia a medias. Es como

¹ Ver capítulo anterior

² - BERGER, John, en: *Classic essays on Photography*, by TRACHTENBERG, Alan, Leete's Island Books, 1980, p. 293

si dejase de ser tan sólo la invisible *imagen latente* de un negativo sin revelar. Diane Arbus decía que una fotografía es un secreto acerca de un secreto. En una pintura, los elementos del cuadro han sido colocados por el pintor, nos muestra las figuras que quiere que veamos. En una foto, en cambio, la elección del fotógrafo está determinada por todo lo que no eligió incluir en el visor antes de decidirse a apretar el botón. (sin hablar de que al incluir algo tuvo que amoldarse a cierto previo acomodo del escenario, los objetos, los espacios). La espera al *momento justo*, la elección del punto de vista, se engloban en un conjunto de posibles disparos tirados a la basura. El significado de una foto aislada está abierto (aunque no lo parezca) y es múltiple. Cada imagen parece tener un sentido interno, propio, pero en un segundo ésta puede tomar una infinidad de explicaciones distintas. Su lectura esta determinada no sólo por lo que abarca, sino (y quizás en mucha mayor medida) por aquello que no contiene. De esta forma la fotografía puede ocupar diversos contextos y funcionar correctamente con cada uno de ellos. Veo la foto de un hombre que ha perdido las piernas por la explosión de una mina. Si aísla la imagen del contexto que me revela lo sucedido puedo trasladar esa imagen al contexto de un accidente de fábrica, al ataque de un tiburón. La foto, lo mismo que la pieza del rompecabezas, se dice, se habla, pero cada vez olvida decir algo, es tan sólo una afirmación (que puede ser falsa), y su aislamiento la priva de un contexto exclusivo. Necesita de las piezas alrededor de ella, de la coherencia entre sus partes mutuas para completarse. Sólo a partir de los elementos contiguos puede descifrarse del todo; sólo dependiendo de un contexto externo, de su inclusión en uno, puede finalmente adquirir su significado.

(...)esa fotografía no es terrible en sí y que el horror proviene del hecho de que nosotros la miramos desde el seno de nuestra libertad; (...) *sobreconstruyó* el horror que nos propone añadiendo al hecho por contrastes o aproximaciones, el lenguaje intencional del horror. (...)alguien se ha estremecido por nosotros.³

Y al igual que estas piezas de puzzle, esta esencia de fragmento de un mundo, de pedazo, hace que las fotos parezcan empujadas a completarse, a evolucionar de fragmento a fragmento de *algo*, a restituir eso otro que ha robado la frontera de la lente y que ha permanecido oculto. Cuando una foto desconocida se nos presenta aislada, los espectadores deducimos casi al instante un contexto. Los elementos, las pistas que vemos se entremezclan con lo que sabemos y con lo que no muestra la imagen. En esa ausencia depositamos nosotros todas nuestras conjeturas y completamos el puzzle. Al parecer entonces, la fe que origina en nosotros el simulacro fotográfico, es una fe al juego del lenguaje. En donde «no basta que el árbol se asemeje claramente a un árbol, y la hoja a una hoja; sino que la hoja del árbol se parecerá al propio árbol y éste tendrá la forma de su hoja

3 -BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988, p. 107

(...); *el barco sobre el mar no se parecerá tan sólo a un barco, sino también al mar...»*.⁴

Por otro lado, si pensamos de nuevo en la pérdida del aura de los originales con la llegada de la reproducción mecánica, nos daremos cuenta que *todas* las fotografías sufren esa carencia. Aunque el original se halla contenido en ellas, y cada una *sea* un original, su sentido puede cambiar tan sólo por el espacio que ocupen, por la pared donde sean colgadas o el álbum en que se traspapelen por años. Todas las copias son *originales*, y sin embargo cada una enfrentará una atmósfera distinta que cambiará la manera en que pueda ser interpretada por los también distintos espectadores de esos distintos y quizás remotos lugares. No sólo influyen el resto de las piezas del puzzle, también importan la caja, la mesa en que va a armarse, la luz con que se distinguen las piezas, la música que se escucha al acertar la primera pareja de piezas.

Quizás por tratarse de significados abiertos, las foto tienen casi siempre una función ilustrativa. Se utilizan para acompañar artículos de prensa, anuncios, biografías; su silencio otorga todos los resquicios posibles para que se cuele cualquier texto y vuelque su contenido a la imagen. En ellas también, *el significado es el uso*⁵. Con la reproducción mecánica el sentido de las imágenes (y de las obras) no sólo cambia por su traslado a un nuevo ámbito, también lo hace por la accesibilidad de las palabras que acompañan a estas. Un texto bajo una imagen pasa a ocupar el lugar del contexto perdido, pasa a otorgarle una significación.



Fig.1 Sally Mann, *Untitled*

4 -FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 50.

5 Ver capítulo anterior

Algunos meses después, su madre le disparó en la cara con una .22. Testificó que mientras ella trabajaba por las noches en una estación local de camiones, él estaba "en casa, divirtiéndose y acosando a mi hija" (...) Ahora veo esta fotografía con un escalofrío de comprensión.⁶

Después de haber leído el texto, la imagen nos resulta, igual que a Sally Mann, obvia, reveladora. Pero ni la distancia entre los personajes ni las facciones duras de la chica bastarían bajo otro subtítulo. Una fotografía enuncia, pero su exclamación es tan sólo parcial, potencia de significado. Al presentarse junto a un texto, tiene siempre un papel subordinado, la imagen somete su significado a lo que diga un subtítulo. Las palabras son más creíbles que las imágenes. Es más poderosa la frase del *ver para creer* que la certeza de la visión. Los textos Pueden confirmar lo que las imágenes dicen (aunque en verdad sea al revés: las imágenes confirman lo que dice el discurso), pero también son capaces hacer parecer irónicas imágenes *serias*, sin que en estas últimas haya razón para ello, sin que puedan decir algo al respecto. Tal y como ha dicho Susan Sontag: « *La voz ausente es el texto, y se espera que diga la verdad.*⁷ Al menos a eso nos hemos habituado. Magritte considera que el "*signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez.*" No obstante, para él la subordinación puede venir tanto de la forma como del texto. Eso sí, reconoce que siempre impera un orden, una prioridad, ya sea de la palabra a la imagen o viceversa. La subordinación del texto a la imagen la explica Magritte con el ejemplo de esos cuadros en donde «*están representados un libro, una inscripción, una letra, el nombre de un personaje...*»⁸. Es decir, donde el texto *es* parte de la imagen misma y se ve involucrado en todo aquello que sucede entre los otros elementos internos de la imagen.

Este tipo de subordinación, sin embargo, no me parece adecuada para el caso de la fotografía. la lectura de una pintura no está abierta en el sentido en el que lo está la de una fotografía. Los textos o libros dentro de fotografías nunca han pasado a subordinarse a la imagen sólo por el hecho de estar contenidos en ella, más allá de que las letras puedan desdibujarse tras el oxido de la emulsión, bajo mi mirada siempre el discurso determina un sentido, un camino. Se completa tan sólo una de las mil caras posibles del rompecabezas.

Reitero: la foto por nacimiento es parte de algo. Sin embargo más que por sus vínculos a ese algo,

⁶ MANN, Sally, *At twelve*, Aperture, New York, 1988, p.54.

⁷ -SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 119

⁸ -FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 92.

más que por hallarse atada, su circunstancia de fragmento (de trozo, diría yo) se debe a la consecuencia irrevocable de estar incompleta. de no poder abarcar por completo aquello que describe: por más que la semejanza referencial sea abrumadora, su contenido, aparentemente tan preciso, es totalmente moldeable al contexto. La foto, dije, es potencia de significado, y precisa de un contexto atribuido porque el propio le ha sido arrancado al encuadrar, al *volver objeto* al modelo. Es un caligrama, pero no desecho, sino abierto: lo mismo que el agua, se adapta a casi cualquier contenedor; muta no sólo a través del texto, sino a partir de cualquier entorno físico donde se ubique; es el exterior el que determina su forma, sus funciones prácticas, o surrealistas.

Pongamos por ejemplo un grupo de radiografías. Su significado variará si permanecen ocultas, en los archivos de un hospital, a si las colocamos, en impresiones gigantescas, como la decoración de los muros de un restaurante. Su contenido, pasa de ser utilitario, a ser decorativo, irónico, surrealista.

En cada nuevo ambiente, la fotografía se redefine. En cada fotografía pasa algo parecido a lo del urinario de Marcel Duchamp. Al sacarlo de su contexto utilitario, el objeto se redefine, sus funciones cambian, dejamos de verlo como lo veíamos antes, se vuelve otra cara de sí mismo. Con ello se persigue el *extrañamiento del objeto*, la percepción del objeto por sí mismo, (la cual se ubica en un breve lapso entre los dos entornos dentro de los que se ha trasladado el objeto, ya que la nueva función que adquiera el objeto depende en su totalidad del nuevo contexto). Así, el urinario Duchampiano se llevó al ámbito museográfico, sus formas cobraron un sentido estético, y el gesto nos reveló un aletargamiento, una ceguera anterior y rutinaria. Las fotografías (y aquello *en ellas*, su tema) cambian permanentemente de entorno, y sobreviven en perpetua metamorfosis (De manera que la fotografía del urinario de Duchamp ha trasladado una vez más su sentido a través de una imagen y el juego se ha repetido en apariencia). Sin embargo, rara vez se desencadena en nosotros ese chispazo (intuitivo) que es el *extrañamiento del objeto*. Porque cuando nos volvemos hacia el mismo objeto fotográfico, penetramos en el papel y lo que terminamos mirando (por lo menos eso creemos) es el objeto mismo que se ha fotografiado, Descubrimos asombrados nuevas formas, nuevos aspectos de lo fotografiado, y no del objeto que es una foto.

Otra método común de armar el rompecabezas fotográfico, de completarlo como lo intentan en cierta perspectiva los textos y el contexto físico, son **otras** fotografías. A partir de Talbot, una imagen fotográfica es potencialmente múltiple, de cada negativo se pueden obtener una infinidad de copias, sin hablar de las variaciones que del mismo negativo pueden producirse, por las distintas posibilidades de proceso en el laboratorio, por la conservación, por la innumerable cantidad de escalas que pueden elegirse para la impresión sin hablar de que en el cuarto oscuro se puede decidir ampliar tan solo una sección del negativo. Si además pensamos que estas mismas fotografías son

reproducidas en revistas, libros, televisión, entenderemos lo que Susan Sontag quiso decir con aquello de: « *Una fotografía significa que habrá otras* ». ⁹ Es decir, las fotografías raramente están solas: cuando no están asociadas a palabras, casi siempre van acompañadas de otras fotografías. Al poner juntas dos imágenes se establece irremediamente un diálogo, me obligo a buscar en ellas relaciones, enlaces, contrastes y similitudes. ¿Cómo cambia nuestra lectura según hayan sido colocadas las fotos en un libro o en una revista? Incluso, la unión disparatada de contenidos fotográficos podría compararse a la escritura automática practicada durante el surrealismo, y buscar juegos irónicos, subconscientes, mágicos. Así, las fotografías pueden funcionar (y gran parte de las veces lo hacen) dentro de un contexto de fotografías. Pero aunque podamos conectarlas una con la otra, cada imagen permanece igual que al comienzo: fraccionaria, rota. Las otras imágenes no completarán lo que, entrecortadamente intenta pronunciar.

Para que una fotografía se vuelva *menos incompleta*, para que tienda a ser menos fragmentaria de lo que es, precisa que, a través de este contexto de imágenes fluya una *corriente de significado*. Es decir, que las piezas adyacentes del puzzle tengan las entrantes adecuadas a las salientes, que lo que se pueda distinguir del dibujo de una orilla coincida exactamente con el del extremo de otra pieza. Así, ubicamos el lugar de la fotografía (la pieza) en el puzzle (el contexto, las otras fotografías), sólo cuando damos una dirección a esa *corriente*, con respecto a las otras piezas. En ese momento, la imagen parece extenderse hacia sus vecinas, y ampliarse, complementarse. Cada una de las otras imágenes puede tender a completarse, a su vez, tan sólo en cercanía de las otras imágenes. Es como si la fotografía fuese el rompecabezas entero y cada pieza, a su vez, una fotografía, un detalle de esa fotografía mayor. Al juntar varias piezas significativas, nos aproximaremos más a esa imagen y a lo que cada fotografía (pieza) muestra. (y también de esta forma, a partir solo de haber localizado ciertas piezas, podremos concluir que otras son banales) Se comienza a trazar un esbozo, un discurso que define un poco más la fotografía unitaria. Algo de esto sucede en los montajes fotográficos de David Hockney. Cada imagen es un detalle de un todo, parte. Las fotografías están sujetas a su sitio por su relación con las otras imágenes, parecen haber vuelto a su sitio, haber restituido a la imagen general su sentido, pero existen pequeñas discordancias en cada imagen: un cambio ligero en el punto de vista, en lo que decidió encuadrarse, el resultado es paradójico: veo una mutación del modelo (la madre distorsionada), y no obstante, tengo clara la sensación de tener más información, más datos, de aproximarme más a ella; y me doy cuenta que el conjunto sólo es una insinuación, que podría seguir creciendo, abarcando cada vez más...

El discurso al que me refiero parte desde el interior a las imágenes y no de contextos impuestos en la unión de imágenes (como podrían ser el histórico, el geográfico, el cronológico, el surrealista o la simple repetición) o textos. Si lo pensamos bien, cualquier texto bajo una foto, aún cuando no

9. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pp. 217:

pretenda serlo, es una simple interpretación de esa imagen. Las imágenes pueden aterrizar, sí, a partir de los textos, pero quedan encerradas en lo que las palabras enuncian, y permanecerán así hasta que un otro nuevo grupo de palabras arrebatase la imagen para introducirla en otra jaula. (Ojo: con esto no quiero decir como Magritte, que a su vez, este texto se subordina a ella; sino que no puede abarcarla del todo, lo mismo que al resto del mundo, porque se trata al fin y al cabo, de lenguaje). El texto nunca podrá cubrir siquiera una pequeña parte de la pluralidad de significados que una sola fotografía posee porque las palabras no mantienen un lazo representativo con la realidad. No pueden dar un sentido *interno* a la imagen: la fotografía puede hacer el papel de una ventana a lo que el texto dice, pero las palabras no pueden ser puertas a lo que susurran las imágenes; a lo más podrán dialogar con ellas o ampliarlas. Nada más.

Lo mismo pasa con el contexto físico de las fotografías. Aunque las fotografías sean agrupadas bajo determinados criterios más allá de su contenido (como ciertas colecciones exhibidas, o las campañas publicitarias), las imágenes aisladas no alcanzan a *completarse*, a descubrirse a partir de las otras (quizás tan sólo en una situación aleatoria o en una unión afortunada). Sólo a partir de una corriente significativa interna, entre una imagen y otra, puede (y lo ha hecho, a través de la historia) cobrar sentido este discurso. Aisladas vuelven a convertirse en añicos.

Cada vez más fotógrafos conciben y presentan su trabajo en series, en las cuales las imágenes de un mismo tema se organizan en una secuencia y sintaxis particulares...

GILLES MORA, *Photospeak*.

Ts'ui Pen diría una vez: *Me retiro a construir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*

Cuando una foto pertenece a un grupo de otras fotos, cuando está ubicada dentro de un *todo* y tiene una función dentro de él, se da un paso en la integración del puzzle (y de la imagen misma). Ya Berger y Arnheim expresaron que el fotógrafo se hallaba «*limitado a seleccionar una solo fase momentánea de una secuencia*.» Para armarse, entonces, el rompecabezas debe ser un camino, un discurso único, común a todas las imágenes. Del tipo de discurso que se desprenda de la corriente significativa (entre cierto grupo de imágenes), depende el tipo de lazo entre éstas.

Algunos ejemplos de estos enlaces podrían agruparse en categorías, como por ejemplo: la descriptiva, la temática, la histórica, (englobadas todas ellas en el caso del *ensayo fotográfico*), la cronológica (un mismo tema a través del tiempo, como los álbumes fotográficos), la dinámica (como en la cronofotografía); etcétera. Cuando la corriente de significado que fluye de una imagen a otra es de carácter narrativo, el conjunto de fotografías puede ubicarse en el ámbito de lo que llamaré *secuencia fotográfica*. (A pesar de que otro tipo de asociaciones puedan considerarse igualmente "secuenciales", reservaré el término para éste tipo en particular para evitar confusiones), Sobre este tipo de discurso, es precisamente al que apuntará el capítulo.

Hablamos de grupos de imágenes, y la verdad es que algunas relaciones, ciertas fronteras entre uno u otro tipo de discurso no está siempre bien trazadas (sobre todo si, como suele hacerlo la secuencia, transitamos dentro del género de la ficción, el cual puede abarcar casi cualquier otra categoría). Por ello conviene hablar brevemente de algunos de estos grupos de imágenes a través del tiempo, antes de tirarnos de cabeza en el discurso secuencial.

La primera forma de fotografía en conjunto que involucra directamente a las fotos que la conforman, es la duplicación de una misma imagen. Tal vez sea en esta faceta donde sea más sencillo ubicar la sensación de *devenir en objeto* definida por Roland Barthes¹⁰. No bastando con la posibilidad de una sola reproducción, idéntica a mí, objeto de mí mismo, la fotografía ofrece la

¹⁰ Ver capítulo 2

opción de reproducir al infinito ésa imagen (¡ésa tan sólo, no otras nuevas!), restando con cada copia inédita un poco de mi esencia mágica a la imagen anterior. Y yo (en mi esencia mágica), me torno cada vez más irreal, me vuelvo un simulacro de la nada. La misma imagen se disuelve en miles de partículas de sí misma como lo hacía el *Ígramul, el múltiple*, de la *Historia interminable*. La idea de la duplicación, adherida hoy en día a la noción de cualquier actividad fotográfica, no existía en los comienzos. En el principio, la foto era única. Cada disparo suponía la aparición de una nueva placa de metal irrepetible, cada imagen era sólo *capturable* por una vez. Si a esto se añaden las dificultades técnicas, tediosas y lentísimas, que significaba la producción de cada fotografía, es fácil darse cuenta que las primeras fotografías, originales en todo el sentido, fueran apreciadas aún más por su individualidad. La noción que de ellas tenemos ahora, de entes multiplicables, no existía entonces: el mismo Talbot lamentó que su proceso produjese negativos de papel y no positivos directos (No sabía que más tarde, el negativo formaría parte del punto medular de la fotografía: La capacidad de reproducción). Pronto, no obstante, el mundo aprendió a valorar y hasta a buscar frenéticamente esa capacidad reproductiva para su difusión. Algunos de los primeros intentos fueron llevados a cabo independientemente por J. Berres, profesor de anatomía en Viena y A. Donné, director de "Paris Charité" mediante un proceso parecido al de grabado al aguafuerte aplicado al daguerrotipo. Berres publicó sus resultados como "*Phototypie*" en Abril de 1840, y tan solo un mes después, Donné patentó las instrucciones detalladas para su método. Sin embargo, ninguno de los procesos fue adoptado debido a los altos costos de producción. Sólo cuando se desarrolló el Calotipo (1844) y se produjeron retratos en papel, dejó el daguerrotipo de ser exclusivo. El calotipo no sólo permitió duplicar una misma imagen a partir de un negativo, sino publicar trabajos junto a fotografías (en realidad fue el libro del mismo Talbot: *El lápiz de la naturaleza*, el primero en ser ilustrado con fotografías pegadas). Las ventajas de método de Talbot eran la reproducibilidad y la accesibilidad de los materiales; aunque el calotipo mantenía aún una distancia grande en cuanto a nitidez frente al daguerrotipo. Para muchos, la aparición del calotipo (que dependía de un negativo y arrojó al medio el término de imagen latente, y de *revelado*) marcó en verdad el comienzo de lo que hoy se conoce como fotografía (el nombre, por lo pronto, si surge de ahí: Talbot bautizó su proceso como "*photogenic drawing*").

El retrato y la foto de paisaje fueron los primeros en beneficiarse del nuevo método (aunque el primero fue aún dominado por el daguerrotipo durante las primeras décadas). Pronto surgió otro miembro importante de la agrupación de fotografías que desembocaría en lo que hoy conocemos como el álbum fotográfico: Las *cartes de visite*. En 1853, Desideri patentó las innovaciones surgidas del "*multiple slide frame*": un aparato que permitía hacer varios negativos en la misma placa de cristal. Ya antes, uno de los primeros fotógrafos de Roma, Suscipj, había utilizado una cámara *binocular* para obtener dos imágenes casi idénticas; y J.B. Isenring, había construido una pirámide de seis cámaras, para producir varios daguerrotipos "*en un tiempo increíblemente*

corto"¹¹. El boom del retrato llevó a los ávidos inventores a buscar más clientes, y Desideri les proveyó con la estrategia justa para llevar su negocio al tope. Gracias a sus innovaciones técnicas, la *carte de visite* redujo los precios sustancialmente: por una cantidad muy inferior a la de un retrato de gran escala de antaño, el cliente obtenía una docena de *cartes de visite*, fáciles de manipular, de mandar a la familia lejana. Pronto, las vitrinas de los retratistas se vieron cubiertas por este nuevo formato. Desidéri utilizaba el mismo formato que los retratos pintados en boga unos años antes. Las *cartes de visite*, no suponían una relación intrínseca especial entre las imágenes del mismo grupo. Pero la consecuencia que la demanda social del retrato trajo consigo, sí lo hacía: Los estudios se llenaron de accesorios que simbolizaban el poder de la clase media, pero que en su lectura visual, ofrecían resultados disparatados, anacrónicos y acababan relacionando a los modelos y al escenario en un mismo punto: la pose. Los fondos de los retratos se abarrotaron de balaustradas, columnas, pinturas de plantas exóticas, cortinajes suntuosos, bustos de emperadores. Las expresiones se fundieron en una máscara constante, los brazos y las piernas debían mantenerse rígidos, y bien controlada su postura; todo debía ser parte del teatro de la imagen. Tan sólo algunos, como Nadar, desafiaron esta rigidez y decidieron explorar a sus sujetos con mayor detenimiento. Finalmente, las fotografías se descolgaron de los muros y se colaron entre las páginas del álbum; el llamado « *museo familiar portátil* », un objeto donde se aseguraban la cohesión emocional, las relaciones y se atesoraba así, la memoria colectiva (« *Cuando llovía, o cuando estaban aburridos, el álbum se convertía en el centro de conversación...* »¹²).

En las *cartes de visite* (y en Desideri), se halla también si no el origen, si una de las primeras manifestaciones de otras agrupaciones de imágenes que en el futuro, y sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, serían ampliamente aceptadas: el *collage* y el fotomontaje. La diferencia entre estos otros *grupos* fotográficos, es que las imágenes se unían en un solo formato (o conjuntando otra imagen, compuesta de muchas otras, pero una sola); en un *collage*, se procuraba que cada material (papel, fotos, y hasta tela) conservara deliberadamente su autonomía, a pesar de encontrarse unificado en una composición general, en el fotomontaje, la unión de imágenes, debía re-procesarse en el laboratorio (o fotografiarse) para conseguir una sola impresión, como en una foto *no alterada*. El surgimiento de movimientos como el Cubismo o el mismo Dadaísmo aprovecharon al máximo estas técnicas, seleccionando al azar trozos de fotografías (de periódicos, de revistas), a su vez recortados y vueltos a reunir (« *ensamblado y combinación de elementos expresivos extraídos de las fotografías* »...) con una nueva lógica compositiva que dejaba de lado el propósito (o el contexto) original de las imágenes. Al buscar expresar *ideas*, usar los retazos casi como palabras,

11-FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Koenemann, Milán, 1998, p. 41

12 *Op. cit.*, p. 120.

destruían la individualidad de la imagen.

Desideri, *Piernas en la Opera*.

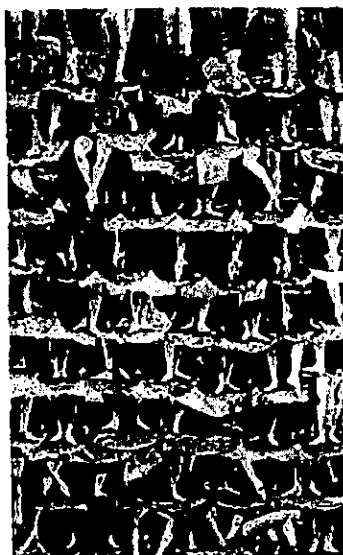


Fig.2

Desideri patentó la "*Composite Carte*" en 1863, un ensamble de múltiples imágenes de celebridades o figuras públicas (cada una podía llegar a contener hasta 1000 imágenes), pegadas y reproducidas juntas en una sola *carte*. Utilizadas como ejemplo atiborrado de su trabajo, llegaron a convertirse en la mejor publicidad para los fotógrafos de la época.¹³

El daguerrotipo, empero, se mantuvo presente hasta que el tamaño de las impresiones del papel (alrededor de 1870) utilizado en el calotipo y en otras nuevas técnicas como el *wet-collodion*, se empezó a estandarizar para cubrir la demanda de las *Cartes*. Entonces, la producción de algunos materiales por métodos industriales se hizo posible y los fotógrafos *en papel*, resultaron ser notablemente más económicos que aquellos fieles al *metal*. Además de las *Cartes de Visites*, otro género comenzó a homogeneizarse para su distribución y venta en masa: la fotografía estereoscópica. El efecto estereoscópico era producido por dos fotografías levemente distintas, tomadas desde puntos de vista separados por unos diez a veinte centímetros. La ilusión de profundidad aparecía al mirarlas a través de un artefacto binocular (en la actualidad, los famosos *View Masters* son juguetes que se valen de ésta técnica). Para tomar las dos fotografías se idearon muchas innovaciones: "La cámara contenía dos compartimientos y permanecía fija mientras la lente, montada en un panel que se desplazaba, se movía de uno a otro. Otros modelos consistían en «cámaras gemelas» montadas sobre el mismo soporte..."¹⁴ Aquí el diálogo de la imagen es sorprendente y notable: las dos imágenes parecen ser la misma. Si miramos cuidadosamente (al

¹³ *Op. cit.*, p. 112

¹⁴ *Op. cit.*, p. 179.

menos en algunos de los ejemplos), podemos evidenciar la diferencia. Cuando (mirando claro, siempre por el artefacto estereoscópico) estoy a punto de concluir: el misterio reside en que parecen ser una sola imagen y no lo son; lo importante de estas imágenes son los detalles minúsculos que hacen a cada una distinta- las dos fotografías se unen en una tercera distinta a las dos anteriores; mágica, fugaz. Nuevamente (y en al menos uno de los dos casos), la fotografía (¿o la visión?) me ha mentido.



Fig.3 Anónimo, *Desnudo*

Quizás el aspecto que más admiración despertó hacia el quehacer fotográfico, además de la reproducción mimética, fue el de la congelación de la acción. La aparición del obturador y la galopante reducción de los tiempos de exposición, comenzaron a arrojar nitidez sobre movimientos que en exposiciones anteriores hubiesen salido *barridos* o hubiesen desaparecido del todo. Los fotógrafos, equipados con varias cámaras se arrojaron a desmembrar el movimiento. La fotografía *instantánea* dependía de tres velocidades: aquella del sujeto fotografiado, la del obturador, responsable por la brevedad de la penetración de la luz dentro de la cámara, y la de la respuesta química de la emulsión. Para 1850, era posible fijar a la distancia (por medio de la fotografía estereoscópica), el movimiento de un grupo de hombres marchando; para 1877, Muybridge congelaba la carrera de un caballo. Muybridge se instaló en Sacramento, en 1872, y fue comisionado para resolver un problema semi-científico: «¿cuál era la posición exacta de las extremidades del caballo durante ciertas fases del trote?»¹⁵ Después de varios intentos (y vicisitudes maritales y legales: Muybridge asesinó al amante de su mujer), consiguió en 1878 una fotografía aceptable. Poco después, su investigación se amplió al estudio del movimiento en humanos, perros, ganados y otros animales domésticos y salvajes, y fue publicada en *Animal Locomotion* (1887) con fines tanto científicos como artísticos. El trabajo de Muybridge atrajo la atención del psicólogo francés Étienne-Jules Marey, quien comenzó a interesarse en el uso de la

¹⁵ *Op. cit.*, p. 245.

fotografía como un instrumento para sus propias investigaciones. Marey se desilusionó al no encontrar series de aves en el trabajo de Muybridge y se aplicó en la construcción de una suerte de *ametralladora fotográfica* para alcanzar a él mismo esa y otras metas. Esta cámara, bautizada más tarde con el nombre de "*Cronofotographer*" tomaba una serie de doce imágenes por segundo sobre una placa que comenzaba a rotar velozmente una vez apretado el gatillo.

Tengo una ametralladora fotográfica que nada tiene de asesina, y que toma una fotografía de un ave volando o de un animal en plena carrera, en menos de 1/500 de segundo. No estoy seguro de que ustedes puedan en verdad imaginar esa velocidad, pero es algo sorprendente...¹⁶

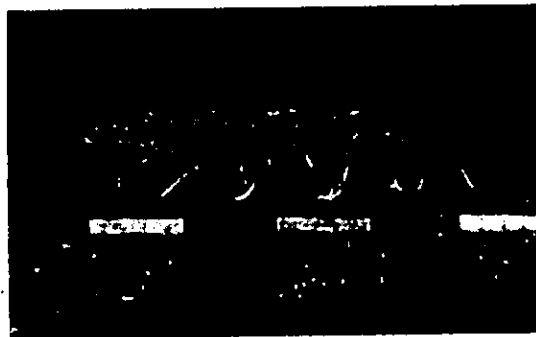


Fig.4 Marey, *Perro caminando*



Fig.5 Muybridge, *Mujer saltando*

A diferencia de Muybridge, Marey utilizaba un sólo aparato fotográfico, lo que ocasionaba la impresión conjunta, en la misma placa, de una serie de imágenes secuenciales. Aunque ambos trabajaban representando las distintas posiciones que un ser vivo en movimiento ocupaba en el espacio, el resultado de Marey mostraba las imágenes superpuestas, tomadas una después de la

¹⁶ *Op. cit.*, p. 249

otra, por el mismo objetivo. Las imágenes de Muybridge eran independientes y se acomodaban en un orden cronológico; Marey en cambio hace coincidir, en una sola imagen, momentos que, aunque próximos, están naturalmente separados, pero que juntos, forman una unidad. Las imágenes de Marey parecen definir con una palabra las series de Muybridge: nos dicen que cada paso forma parte de un todo. Sus figuras se destienden mágicamente, se vuelven una especie de acordeón de sí mismos que transitan a un mismo tiempo por el principio, el fin y cada parte intermedia de una acción única. Las fotografías de Marey, y en cierta medida, las de Muybridge, fueron de gran influencia para el surgimiento de la pintura futurista, a principio del siglo veinte.

El género que ha hecho trascender más la presentación de fotografías en series, al menos en occidente, es probablemente el *ensayo fotográfico*. Éste surgió como una rama del fotoperiodismo al complementarse la exposición visual de los "hechos" que proporcionaban las imágenes, con textos (comentarios y análisis) referentes al mismo asunto. El ensayo fotográfico ofrecía diversos niveles de lectura acerca del tema en cuestión (una persona, un lugar, una situación), y por lo común, era el producto de el trabajo conjunto de un fotógrafo, un escritor y una editorial. El apogeo de este tipo de género se alcanzó con la obra que realizó para *Life* W. Eugene Smith, con trabajos como "*Country Doctor*" o el posterior "*Pittsburg*" (selección de entre más de 11,000 negativos) Esto fue posible, gracias a que, con el tiempo, los fotógrafos fueron asumiendo los tres roles y se convirtieron en los autores absolutos del *ensayo*. Al igual que en cualquier otro medio los fotógrafos fueron especializándose en ciertos temas, restringiendo su área de investigación a un radio mucho más estrecho, el trabajo fotográfico se volvió mucho más preciso y paulatinamente aparecieron *ensayos* compuestos sólo por imágenes. Otro ejemplo más reciente de esto es la serie de ensayos compuestos únicamente por imágenes, que conforman tres de los siete trabajos de el libro *Ways of Seeing* (1972), de John Berger.

Narrativa del puzzle.

Ahora que he planteado algunas preguntas y establecido ciertas conclusiones pertinentes a cómo se comportan aisladamente las imágenes fotográficas, puedo internarme en el tema de la secuencia fotográfica. El *noema* de una secuencia es: *Esto cuenta algo*.

He escogido ésta (más como una propuesta que como la conclusión a todo lo que he dicho) de entre otros ejemplos de asociación de fotografías porque en ella no solo participa, sino que cobra mayor fuerza, la presencia mágica que se desprende del simulacro y que envuelve de inicio a toda

fotografía. A pesar de encontrarse relacionada con tantos otros medios expresivos (el cómic, la literatura, la pintura, el cine), la secuencia se mantiene hablando siempre desde el lenguaje fotográfico; y su fin busca ser fotografía, por más que sea cuento o idea; sorpresiva o denotada; ficción o verdad. Y porque merece ser considerada aparte y especificada. Una serie o un ensayo fotográfico puede no variar en mayor medida (me ubico en los ejemplos que conozco y que ahora me vienen a la cabeza, como el *Pittsburg*, de Smith) y funcionar casi de igual modo, si se elimina uno de los elementos (de las fotos) que lo componen. La secuencia –al menos aquella de la que me propongo hablar– mantiene un vínculo (interno, desde la imagen) más estrecho entre sus partes y cada una juega un rol esencial en su *relato*.

Una secuencia podría describirse, entonces, como *un conjunto de fotografías* (no demasiado extenso, después se verá porqué) *ligado por una misma cadena narrativa que determina la ubicación y función de cada foto dentro del grupo*. O mejor aún:

¿Qué es una secuencia fotográfica? (...) lo desprendido de la unidad de propósito, el relato autónomo que se expande y cobra una significación especial merced a la eficacia de (...) imágenes, evidentes por sí mismas o de sentido descifrable a través del lenguaje de los símbolos o gracias al entendimiento poético.¹⁷

Para especificar un poco más, para no derivar sin rumbo en los miles de ejemplos narrativos que abundan en las asociaciones de imágenes, me centraré principalmente en Duane Michals pues es a partir de su trabajo narrativo (o de alguna parte de él) que pueden definirse con más precisión ciertos rasgos de la *secuencia*, y establecer su independencia frente a otros medios afines como el cine y el cómic. Aunque existen algunos fotógrafos que han transitado por la secuencia y hablaré de algunos casos importantes en su momento, es claro que Michals es considerado, con todo mérito, algo así como el padre, el maestro de la secuencia fotográfica y es por ello (o al menos así lo manejaré yo) el eje de esta *corriente o de este estilo*. Si bien no fue el primero en llegar a este tipo de discurso, sí fue el único que le marcó ciertos límites, ciertas pautas dentro del contexto fotográfico que (en mayor o menor medida) comenzaron a ser respetados o seguidos. Como ya he dicho, una fotografía constituye una potencia enunciativa (siempre connota, aunque ha de relacionarse para decir algo; son como manchas de *Roscharch*, pero más tramposas), y por ende cada fotografía es –aunque sea en estado larvario– potencialmente una historia.

¹⁷ MONSIVAÍS, Carlos, "El director de escena y el paseante", en: *Luna Córnea* (18), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 55.

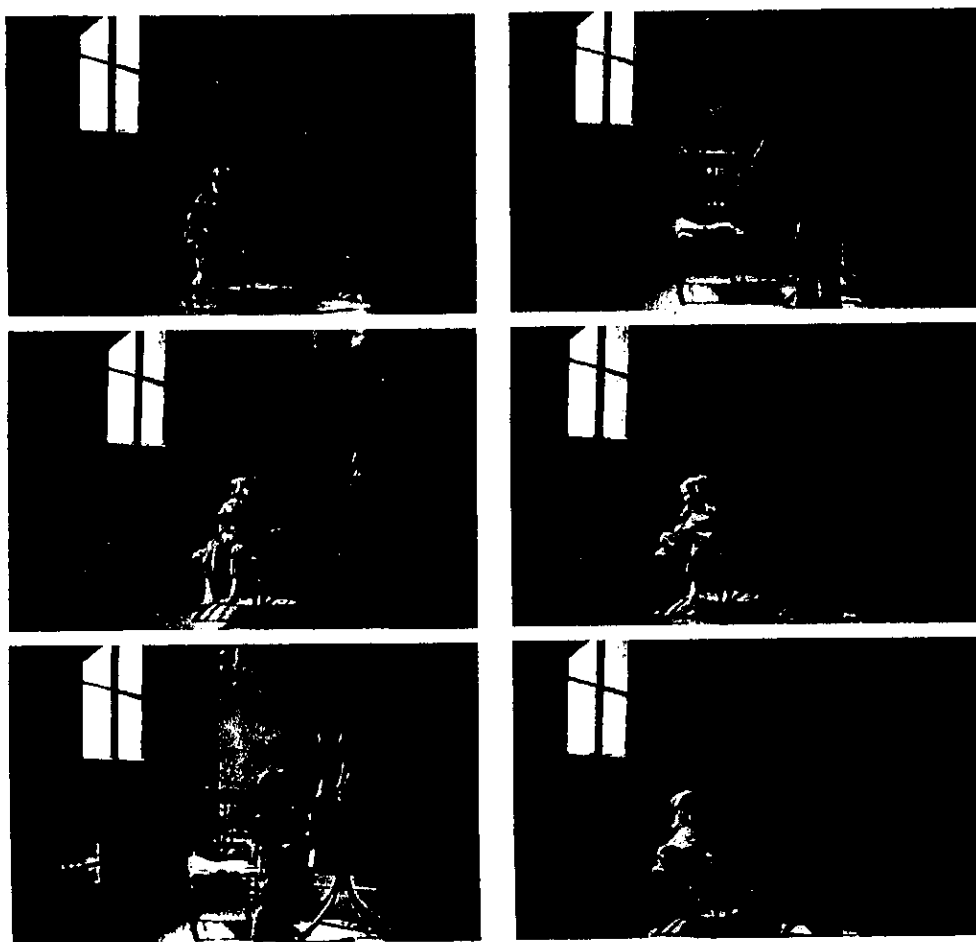


Fig.7 Duane Michals, *Bogeyman*

Alrededor de 1960, D.M., comenzó a producir sus narraciones secuenciales. Independientemente de los temas, pueden distinguirse en éstas dos grandes vertientes: en la primera las imágenes se auxilian de un texto escrito por el propio D.M., en la otra son las propias imágenes las que cuentan su historia. Para él, lo más importante era la transmisión de un mensaje definido, y para hacerlo lo más claro posible, no tuvo reparo en escribir en la superficie de fotografías, con tal de que éste fuera más directo. Con ello buscaba «*dirigir la atención del espectador de una forma más concreta a un tren de pensamiento para el cual podría no haber siquiera un equivalente visual.*¹⁸ Lo que perseguía era el contacto con la *profundidad humana* del espectador, en su forma más íntima. La otra variante, aquella que más me interesa es donde (aunque volvería, recurrentemente, a este juego) ha abandonado los textos extensos, limitándose a títulos que acompañan las series de fotografías: narraciones de momentos vividos o ficticios, contados sólo a partir de imágenes. Aunque los

18 -LIVINGSTONE, Marco, *The Essential Duane Michals*, Bulfinch, London, 1997, p. 12.

trabajos con escritos procuran únicamente *dialogar* con las imágenes, acaban siempre restringiendo la potencia significativa de la imagen, desde un contexto externo, y se cae irremediamente en la subordinación. Sus temas se remitían a la exploración de ciertas áreas del espíritu humano como la muerte, el azar, el destino. Y eligió la fotografía, un medio que se considera *documentador* de lo tangible, para exponer lo intangible.

No existe otra forma de arte que reproduzca la realidad con esa clase de fidelidad. Pero para mí eso quiere decir que las apariencias son las únicas cosas que deben ser consideradas reales. ¿Qué hay de los sueños, qué hay del miedo, de la lujuria, qué hay de todas aquellas intimidaciones que ejercemos sobre nosotros? Estas experiencias, para mí, constituyen la realidad...¹⁹

Michals se consideraba «*demasiado indeciso, para captar el Momento decisivo*»²⁰, En sus primeras series, *Empty New York*, interiores vacíos, retratados a altas horas de la madrugada, encontró el potencial dramático de los lugares como una especie de escenario o *set* en cuya atmósfera, pudiesen ser confrontados sus personajes. Reunió modelos (amateurs y profesionales), y comenzó a trabajar. Valiéndose de exposiciones múltiples, imágenes yuxtapuestas, barridos, o cualquiera que fuera la técnica necesaria para conseguir sus fines, Michals se lanzó a la construcción de sus secuencias. Es fundamental el hecho de que utilizara fotografías: La secuencia plantea la posibilidad de imaginar de cara al referente, a la rigidez y certeza de la fotografía. Sus asuntos pertenecen al mundo de la magia fotográfica, y las fotografías que las conforman no tienen el papel de documentar, sino el de ser sólo eso, fotografías, y contar algo, desde su postura de eslabón en la cadena narrativa. Las situaciones mágicas que rodean a la imagen fotográfica producen su propio efecto en la secuencia. El *simulacro* de una fotografía, (*la manera como la imagen fotográfica, – incompleta– y nosotros –creyentes–, completamos el puzzle*) no cesa de existir en la secuencia fotográfica (por el contrario, quizás sea más punzante en ella), pero al igual que en la fotografía construida (precisamente, Michals es considerado uno de los grandes *directores fotográficos*) éste suele evidenciarse a partir de la corriente de significación, De esta forma, el *simulacro de la propia imagen* queda evidenciado cuando la foto refiere a otra cosa que a la *aparente* realidad objetiva (y se refiere a una realidad construida por el fotógrafo, o a la propia historia que narra la secuencia), lo mismo que una parte del *simulacro mágico del espectador*, que no puede confiar del todo en lo que ve y debe situarse en el terreno de la ficción, del teatro o al menos de la duda, para no quedar fuera del juego secuencial. La secuencia destruye el lugar común

¹⁹ *Op. cit.*, p. 7.

²⁰ *Op. cit.*, p. 200.

de la fotografía en su ubicación con la realidad. Al recortar, el obturador crea ciertos significados (abiertos, pero particulares) para las cosas, y ese es el punto de partida para el lenguaje secuencial.

No nos queda duda alguna que se nos está presentando una ficción, pero la experiencia transmitida no es menos real que la vida misma.²¹

Con la evidenciación del simulacro, el mensaje de la foto intenta transferirse al presente, ingresa en el juego doble (y triple, si se tiene en cuenta que la misma secuencia es ya un juego) de lo que vemos y lo que sabemos. Cada imagen dentro de la procesión es vista como si estuviera sucediendo *ahora*, es decir, en ese instante. La imagen que le precede representa de cierta forma el pasado y la que le continúa, el futuro. Esta sensación puede apreciarse más fácilmente cuando una secuencia se proyecta en diapositivas. La secuencia funciona a partir de la información necesaria que la memoria registra de las fotos ya vistas, y la espectación que esa información produce hacia las no vistas aún. Es suspenso: la espera, no del *momento justo*, sino del destino arrebatador.

THE MOMENTS BEFORE THE TRAGEDY

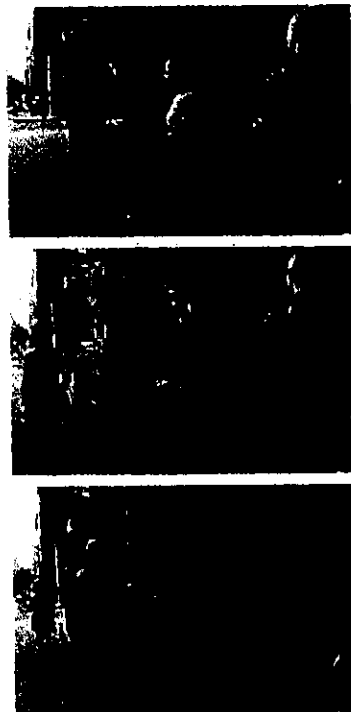
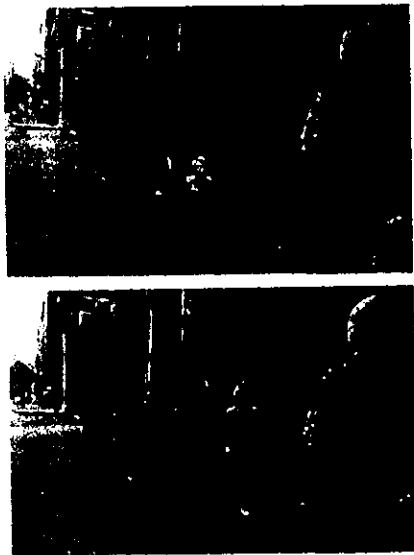


Fig.9 Duane Michals, *The moments before the tragedy*

Sin ánimos clasificatorios puedo identificar hasta ahora, tres tipos básicos de secuencia: la

²¹ *Ibidem*

repetitiva; la que puedo llamar *de acción* y la que cuenta, la digamos, *dramática*. La primera funciona a partir de las coincidencias y diferencias entre una serie de objetos o personas con algo en común. Como en una gráfica, la narración se traslada, sube y baja de tono desde la similitud o lo opuesto. También, como en el libro *ZOOM* (Fig. 10), la repetición puede sucederse en el tema, en la idea; la noción de que estamos viajando en la misma cosa.



Fig.10 Istvan Banyai, del libro: *Zoom*

Un ejemplo radicalizado de éstas son los pares de imágenes del fotógrafo checo Jan Saudek, donde se presenta dos veces la misma escena y personajes en las mismas posiciones, con la notable diferencia que en la segunda imagen se hallan desnudos. Esta confrontación entre la máscara que nos proporciona la ropa y el cuerpo desnudo, siempre presente, aunque oculto, es tema frecuente en las imágenes de Saudek, las cuales plantean la pugna entre dos realidades que contrastan pero que conviven en un mismo espacio y tiempo.



Fig.11 Jan Saudek, *Boyscouts*

Saudek parece gritar que todo lo que se busca ocultar es también parte de nosotros (o acaso se refiere puramente al eterno deseo de aquello que no está presente). Sus fotografías y secuencias, en

blanco y negro, pero coloreadas con pintura al óleo, son mucho más teatrales que las de Duane Michals. Sus modelos, que según Tournier «*recuerdan las obsesiones de Fellini*»²², representan todo su mensaje, los escenarios que por otro lado se repiten, (como un trozo de cielo, reconocible por el rastro de un avión a propulsión, utilizado como fondo en varias imágenes) son sólo eso; escenarios, decorados de utilería *Kitsch* siempre simbólica. Un caso similar, (en lo formal) son algunas fotografías de Keneth Josephson. Al principio, las imágenes incluyen otras fotos de sí mismas colocadas casi en la misma posición, (en vez de dejarnos ver, la foto nos tapa, nos estorba la vista, y sin embargo, la vemos casi como un simple marco blanco que se ha puesto sobre el fondo), más tarde, las imágenes *internas* empiezan a referirse a otras cosas fuera de la imagen: cosas posibles dentro de la escena que se ve, cosas que *podrían* haber estado ahí pero no están. Algo como lo que sucedía con la hoja arrancada en la fotografía Kirlian²³: lo que se piensa alguna vez estuvo ahí, o estará; quizás lo que (una vez más) se *desea*, ha aparecido en la foto. La nueva imagen ha añadido información (e historia) a la otra, es como un *punctum* sobre el que se ha trazado un recuadro. Otra vez, un camino a la evidenciación del *simulacro*.



Fig.12 Jan Saudek, *Roaming, Oh, roaming*



Fig.13 Jan Saudek, *Untitled*

²² TOURNIER, Michel, *Le Crépuscule des Masques*, Editions Hoëbeke, Paris, 1992, p. 138.

²³ Ver el Capítulo 2

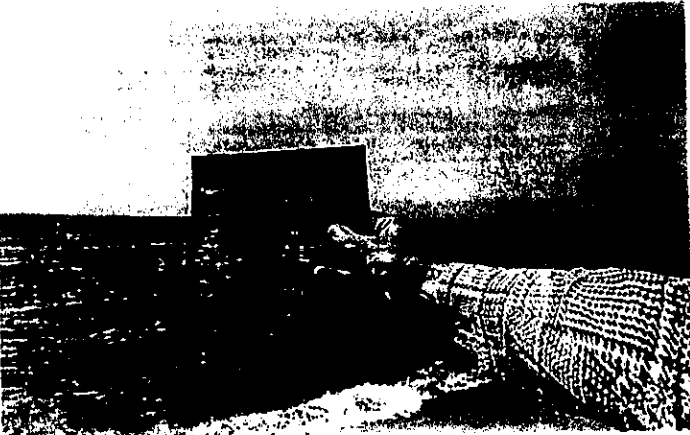


Fig.14 Keneth Josephson, *Michigan*

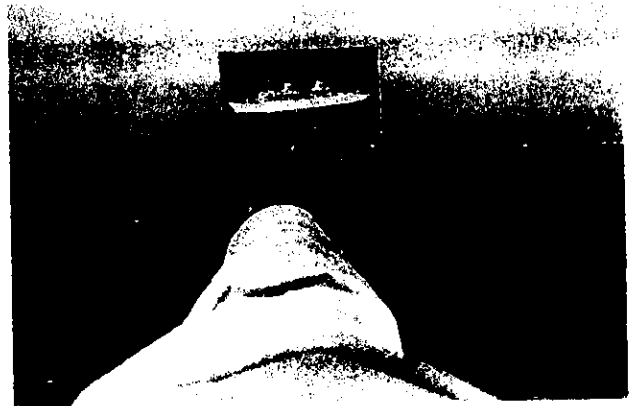


Fig.15 Keneth Josephson, *New York State*.

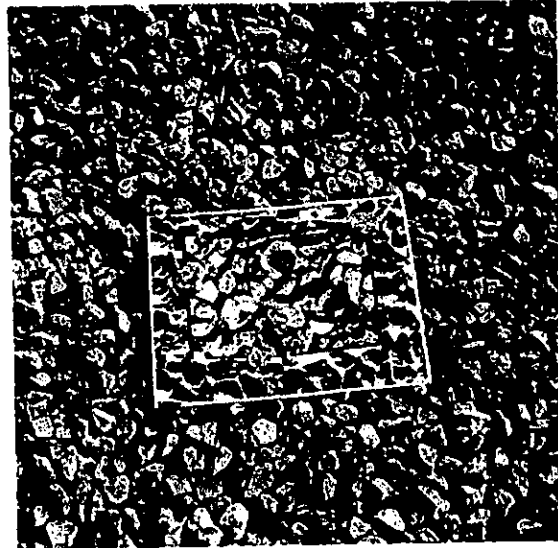


Fig.16 Keneth Josephson, *Illinois*

Confinándonos por ahora a los límites del ámbito fotográfico, podemos decir muchos de los antecedentes de el segundo tipo de secuencia, se hallan principalmente en los estudios de Muybridge y Marey. Las *secuencias de movimiento o de acción*; muestran una acción de principio a fin. La anticipación es un factor fundamental de estas secuencias: con cada foto intuimos qué va a suceder al final, y circulamos a través de la secuencia comprobando a cada paso nuestras sospechas. Hasta que de pronto algo cambia, el mundo deja de comportarse como de costumbre y nos sorprende. Vemos un vaso cayendo (Fig. 17), pensamos: se va a romper. El morbo narrativo se engancha de la espectación: pienso –va a romperse.

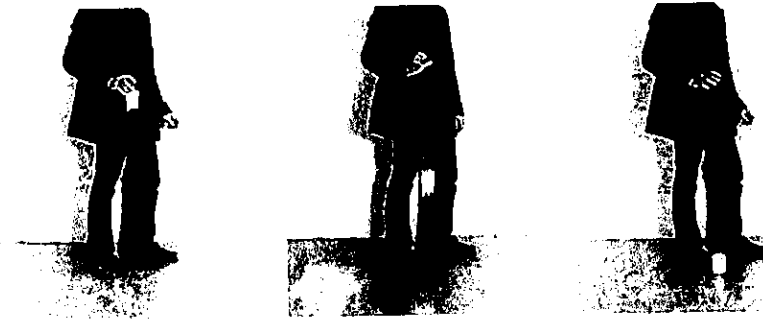


Fig.17 William Wegman, *The falling glass*

El tercer tipo de secuencia se podría desprender del ensayo fotográfico y *las foto-historias*. Las foto-historias, aparecidas apenas triunfó la reproducción mecánica (1880) y fue posible distribuir masivamente fotos en la prensa, antecedían a los ensayos fotográficos. Se componían de series simples de fotografías organizadas cronológicamente y acompañadas de cortas leyendas descriptivas. Su auge en México fue muy importante, y fueron ampliamente difundidas en el país. Estaban ampliamente relacionadas con el cómic y la historieta en aspectos como la utilización de lenguajes similares como la narración cuadro por cuadro. Este sentido sí establece un precedente en la *foto-historia* como antecesora de la *secuencia*, pero su evolución se dirigió directamente a la fotonovela, la historieta de fotomontaje, o a la cinenovela, las cuales por lo general, mantenían un vínculo ilustrativo con el texto, o sometían el gran número de fotografías empleadas para narrar la historia, a una disminución de la importancia de cada imagen en el conjunto.

Por otro lado, el ensayo fotográfico intenta englobar un tema vasto a partir de un puñado de imágenes. Vuelvo una vez más a Smith. A partir de unas cuantas fotos, el fotógrafo exhibe su visión de una ciudad, de *Pittsburg*. No es una visión objetiva, pues la ciudad convive en muchos planos a la vez, y tan sólo alguno se le presenta al espectador. Sin embargo, el conjunto de imágenes nos narra una identidad particular con los mínimos elementos (aunque sean miles de imágenes, siempre serán pocas). El ensayo fotográfico, empero, plantea una opción demasiado abierta con respecto a un tema. El número de imágenes sustenta una visión global y puede variar drásticamente sin afectar del todo el contenido general. En una secuencia, en cambio, cada imagen es un paso necesario e insustituible, y no acaba hasta que el último paso se ha dado. Por tanto, puedo concluir, que en lo referente al mundo fotográfico, la tercera categoría de secuencias, quizás la más amplia y compleja, o al menos a la que más se hará referencia aquí, se encuentra en algún sitio a mitad entre el lenguaje de la foto-historia y la sinopsis los ensayos fotográficos.

He intentado aclarar que las raíces que persigo en la evolución a la secuencia se han restringido

hasta ahora al ámbito fotográfico, porque en verdad, la secuencia está igualmente (si no es que en mayor medida) influenciada por otros medios, como lo son la literatura, el cómic y el cine (aunque al final se individualice como exclusivamente fotográfica). El antecedente de las ftohistorias y de la propia secuencia en cuanto a nuestra forma de aprehensión e interpretación, es sin duda el cómic. Aprendimos a leer cómics mucho antes que fotos, la secuencia que planteó Duane Michals, y a la que quiero referirme, se valió de este lenguaje ya existente, de ese conocimiento que ya pululaba en nosotros, para expresarse. Para McCloud, la secuencia sería un cómic. Lo mismo que cualquier otra reunión de imágenes que se haya hecho premeditadamente. Su definición es un tanto sobrada, y puede aplicarse lo mismo a una exhibición de pintura en un museo que a un libro de fotografías.

«imágenes pictóricas y de otro tipo yuxtapuestas en una secuencia deliberada destinada a transmitir información y/o producir una respuesta estética en el espectador.»²⁴

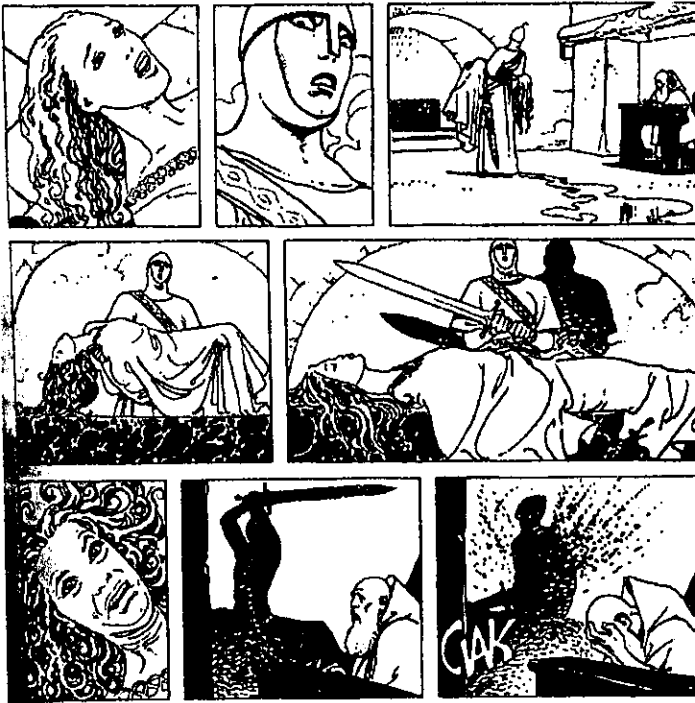


Fig.18 Milo Manara, *Tal vez soñar*

El cómic se consolida como tal a partir de Rodolphe Topffer, cuyas historias satíricas (mediados del s. XIX) fueron unas de las primeras en emplear palabras y dibujos en forma muy similar a la

²⁴ -McCLOUD, Scot, *Understanding Comics*, Kitchen Sink Press, Northampton, 1993, p. 9.

que ahora conocemos. A pesar de no profundizar en el medio más que como un *hobby*, a partir de él fue que dividieron las acciones en distintos *paneles*, y se recurrió a la simpleza del dibujo caricaturizado, del *cartoon*²⁵, como medio expresivo narrativo. «*si hubiese escogido un tema menos frívolo, hubiese producido algo fuera de toda concepción*»²⁶ Anteriores a él se extiende una larga imaginaria narrativa; uno de cuyos más sofisticados representantes es William Hogart con “*a Harlots Progress*” (1731).

Al igual que el cómic, la secuencia es un medio puramente visual. Para expresar sonidos, sabores, olores, deben utilizarse puramente imágenes. Sin embargo, por más que el cómic utilice imágenes realistas, será siempre más abstracto, más icónico, menos detallista que la imagen fotográfica. Para McCloud esta simplificación es poderosa porque por medio de ella se da otro proceso: el de la *amplificación*. Cualquiera puede responder a un *cartoon* más que a una imagen realista debido a que, al *desnudarla a su significado esencial, al abstraerla*²⁷, su significado se generaliza: una cara se convierte en cualquier cara, y cualquiera que la vea puede identificarse con ella.

Cuando ves una foto o un dibujo realista de una cara, la ves como la cara de *otro*. Cuando entras al mundo del *cartoon*, te ves a ti mismo.²⁸

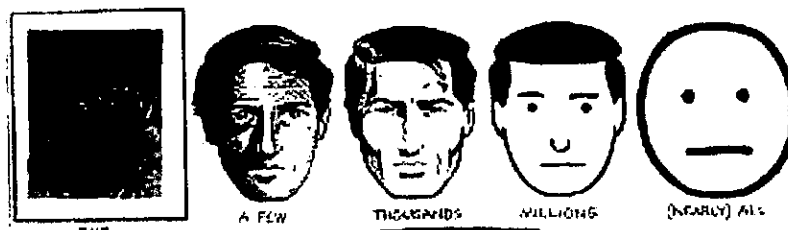


Fig.19 Scot McCloud, *Understanding comics*

Curiosamente, nuestra prolongada exposición a la radiación fotográfica nos ha contaminado de tal forma que en nuestra mente también se da una suerte de generalización. La foto de una cara desconocida (una vez enjuiciada a otros valores impuestos también por La Fotografía) es también cualquier cara. Vemos tantas que cualquiera da lo mismo (en tanto nos sea familiar como cara y

²⁵ Utilizaré algunas veces el término en inglés para aclarar algunos conflictos que su equivalente en español (caricatura), pudiera ocasionar debido a sus múltiples significados.

²⁶ - GOETHE, in, *Understanding Comics*, by Scot McCloud, Kitchen Sink Press, Northampton, 1993, p 17.

²⁷ *Op. cit.*, p. 30.

²⁸ *Op. cit.*, p. 36.

no se cuente entre nuestros conocidos). Las series de Duane Michals, por ejemplo, son más abstractas en este sentido que aquellas de Jan Saudek. El checo trabaja eligiendo cuidadosamente la peculiaridad de sus modelos, e incluso de sus cuerpos, además de que realza esa individualidad, la teatraliza a través del coloreado manual. En Michals, en cambio se puede generalizar más: los desnudos, las poses, los escenarios, la luz, e incluso la actitud de los personajes, son (en casi todos los ejemplos) más impersonales, y cuelan así al espectador su contenido filosófico. Esta diferencia puede apreciarse en una secuencia común a ambos (Fig. 20, 21):

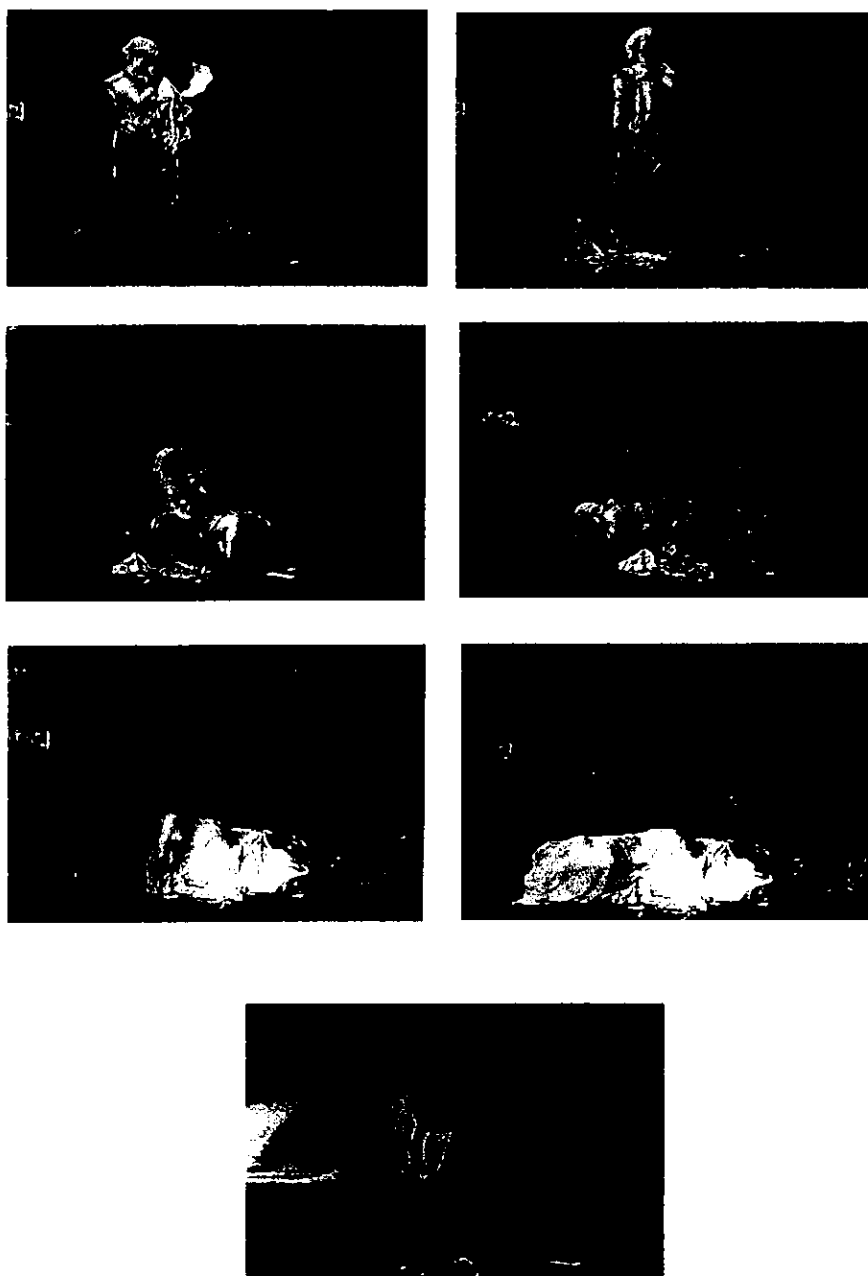


Fig.20 Jan Saudek, *La sirvienta recibe una carta.*



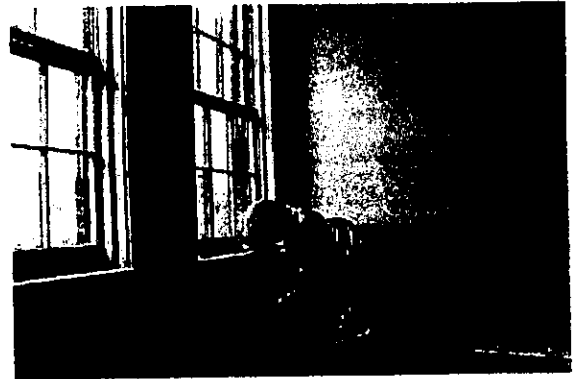
1.



5.



2.



6.



3.



4.

Duane Michals, *The girl is bruised by a letter.*

Fig.21

Quizás el rasgo que más acerque la fotosecuencia al cómic, sea el *espacial*. Ray Bradbury decía que lo más importante de un cuento es lo que no se cuenta en él²⁹. Todo aquello que el escritor sabe (y que está contenido de cierta forma en el texto), pero que queda en el silencio. En el cómic y en la secuencia la distribución es muy similar: el espacio entre los paneles (llamado "*alcantarilla*" por McCloud), tiene lugar la operación mágica que une dos imágenes separadas en una sola idea. Es una grieta vacía, pero tenemos siempre la sensación de que existe *algo* ahí en medio. En una secuencia dos elementos acentúan la importancia de este *leer entrelíneas*: a) La cualidad de fragmento de toda fotografía, y b) el número reducido de imágenes, su tendencia sustractiva. Si la primera foto de una secuencia está por fuerza incompleta, al aparecer el siguiente paso, la siguiente foto, mi proceder es casi siempre deductivo: utilizo, además del espacio entre ellas, el hueco de la propia imagen, su *incompletud* para completar la que sigue, y así en lo sucesivo. Los indicios de lo que veo y no veo (y como fotógrafo, como narrador, de lo que muestro y lo que no muestro) me llevan a una conclusión, a una hipótesis de lo que pasará hasta que caiga la siguiente foto y la historia se vaya definiendo. La forma en que ligamos esos indicios reposa en un sistema, en un conocimiento previo de información o de suposiciones que se aproximan o alejan de lo que en verdad contendrá la siguiente imagen. Duane M. juega con esas suposiciones nuestras: a cada paso las desbarata o las vuelve a entusiasmar; hasta que plantea una nueva posible ramificación, una nueva duda con nuevas posibilidades y elecciones.

Un ejemplo de estructura que podría adecuarse, a la narrativa de la fotosecuencia, ya que se utiliza en muchas ocasiones en el cine, la novela y el propio cómic, es la estructura dramática, más propiamente, la de la *tragedia aristotélica*. Para que el argumento de una historia marche, y su hilo pueda seguirse coherentemente, deben respetarse tres aspectos fundamentales: la unidad de acción, la unidad de tiempo, y la de unidad de lugar. Para aclarar: debe de haber cierta coherencia en el *transcurrir de los sucesos, la aparición de los escenarios en donde se den éstos, y el tiempo transcurrido (además del orden) entre uno y otros*. La forma en que se efectúe la sucesión de cada uno de ellos conformará la *unidad*, y dará solidez a la trama. Cada medio ha manejado de distinto modo estas tres variables, siempre cuidando que exista al menos alguna constante para que la historia sea comprensible. La unidad de tiempo, por ejemplo, puede ser rota por el *flash back* en el cine, sin embargo deben de permanecer ciertos elementos que ligen al menos alguna de las otras dos para seguir la trama. En un cómic, lo mismo que en una secuencia, *la alcantarilla*, permite que cualquiera de las tres unidades (no todas a la vez) dejen de ser continuas y que exista una dilatación, un vacío muy grande (representado por el espacio entre paneles). McCloud, más quisquilloso, cataloga estas transiciones en seis tipos (Fig. 22): *Momento a momento* (las distancias temporales, de acción y de lugar, son mínimas), *Acción a acción* (se pasa de una acción a otra), *Tema a tema* (mayor distancia, una idea a otra), *Escena a escena* (cambio de lugar), *Aspecto a aspecto* (más allá del tiempo, pistas acerca de

una idea o situación), y finalmente, *Non-Sequitur* (sin relación alguna, lo equivalente, unión espontánea).

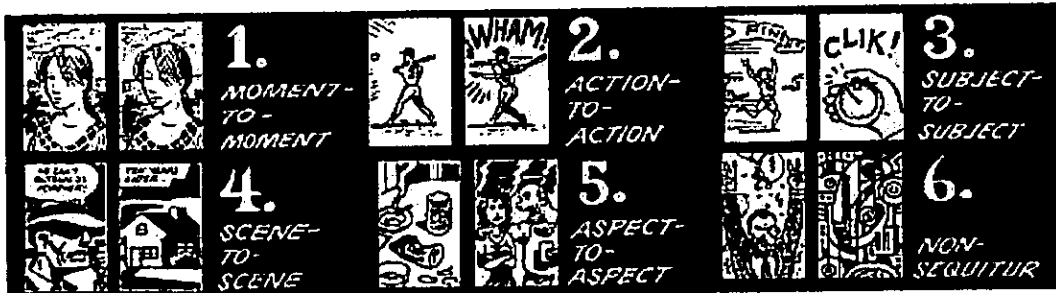


Fig. 22 Scot McCloud, *Understanding comics*

Aunque pueda funcionar en cada una de estas categorías, la secuencia alcanza su máxima significación cuando esta *elipsis* es máxima. El brinco entre una foto y otra debe ser el *paso justo o necesario* para que la acción en curso no pierda sentido. Teniendo esto en cuenta (y no los objetivos de su autor y su época), una serie de Muybridge podría resumirse así:

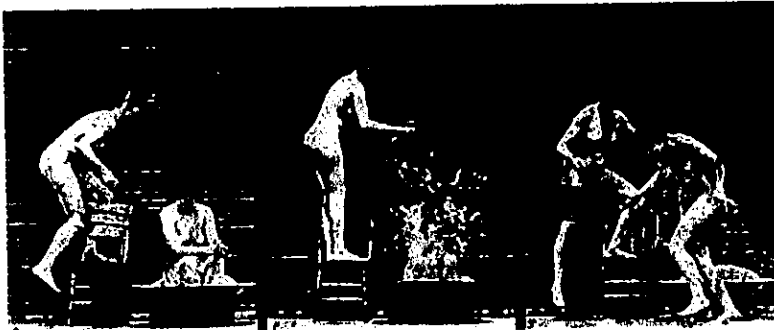


Fig. 23

en vez de ser de esta forma:

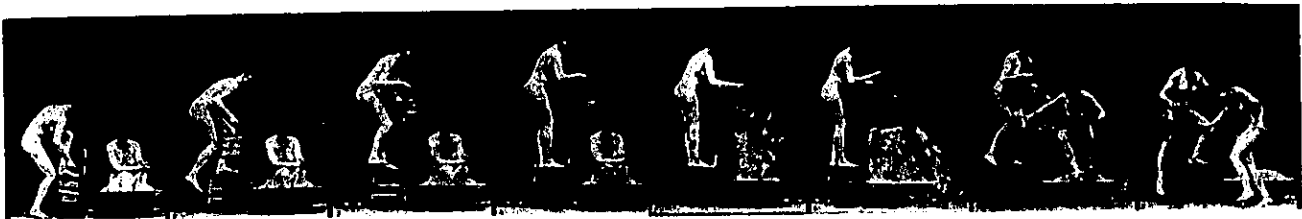


Fig. 24 Edward Muybridge, *Mujer vaciando cubeta de agua sobre acompañante sentada*

Sin duda, una de las manifestaciones del lenguaje del cómic que más se aproxima a la secuencia, son las tiras del argentino, Quino (con excepción de *Mafalda*): en las versiones que omiten el texto, el número de imágenes, la elipsis entre una acción y otra, la distribución, sin hablar de los temas humanistas, son características afines (y anteriores) a la fotosecuencia.

Existen casos, incluso que podrían trasladarse a la fotografía y producir magníficas secuencias, sin encontrarse siquiera con alguna dificultad en la producción o la manipulación de la imagen.



Fig.25 Quino, *Dejenme Inventar*

Volviendo a la estructura dramática³⁰: Aunque sucinta, una secuencia consta de una trama, y toda trama debe constar de *principio, desarrollo y fin*. En su forma más clásica, esto es primero, segundo y tercer acto. Cada uno incluye ciertos puntos claves para que el argumento sea significativo y provoque en el espectador la *catarsis*. Algunos de ellos relevantes al lenguaje de la secuencia, otros excluidos (unas veces sí, otras no) por la brevedad. En el primer acto después de la presentación de los personajes, sobreviene la *revelación* (el desvelarse un aspecto oculto de un personaje) y también el *arranque de la acción*: el punto en donde se conoce el *conflicto*, aquello sobre lo que va a girar la historia. En el desarrollo, o segundo acto, tiene lugar el *nudo*, punto en donde chocan los personajes; por último, hacia el final, ocurren tres eventos importantes: *la peripecia* (donde la acción da un giro inesperado sobre el protagonista), el *anagnórisis* (o el reconocimiento, donde el personaje toma conciencia de su verdadera situación), y el clímax. (La *revelación* del principio podría identificarse con el *punctum* de

Barthes³¹ y la acción depender o circular a partir de éste. Sin embargo si tomamos en cuenta el conjunto de fotos como un todo y por ser este narrativo, el *punctum* debe localizarse cerca del final). Todos ellos pueden encontrarse comprimidos en una secuencia, sin embargo los que suelen identificarse con más facilidad y recurrencia, sobre todo si nos centramos en Duane Michals, son las de la última parte: peripecia, el reconocimiento y el clímax. En algunas, (como en *The fallen Angel*), se ha enfatizado el anagnórisis, en otras la peripecia (*The Bogeyman* -Fig. 7-), y en otras el clímax (*The spirit leaves the body*).

Todo este tiempo me he referido a las series de imágenes, a los grupos, y he escudado (ya un buen número de veces) esta restricción a la parcialidad fragmentaria de las fotos individuales. Debo decir, sin embargo, que existen fotografías *menos* incompletas que otras; que parecen contener en su sola imagen (y sin ayuda de un contexto externo) *casi* todo el mensaje, *casi* toda la historia, *casi* toda la sorpresa y la conmoción de una secuencia de varias fotos. Es como si el *punctum* se desbordase, pero no sólo en cuanto a rareza, ni en dejar de ser detalle oculto, sino para en su misterio, (en su *pellizco*) dar sentido (y un sentido narrativo) al total de la imagen. Estas fotografías (construidas o no) se acercan mucho a lo que sería en mi opinión, la meta última de la secuencia. Son esas fotografías de las que habla Julio Cortázar, aquellas que considera como el modelo de un cuento perfecto.

(...) una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión más amplia que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara³².

En estos casos, la foto suscita una historia: la mujer con una maleta en una carretera desierta mirando al horizonte en que se fuga el camino. Al instante se me ocurren miles de preguntas: ¿Por qué está ahí? ¿a quién espera? ¿Qué habrá en la maleta? (Fig. 26) Y en la cabeza me surgen respuestas que hacen de cada pregunta una posibilidad para una historia distinta con un sólo punto común, un vistazo del posible discurrir de la trama. Sin embargo, en la fotografía austera de una flor no hay explosión narrativa, la historia podría ser cualquiera, los posibles cuentos nacidos de ella infinitos y casuales, porque dependerían de un montón de situaciones

31 Ver Capítulo cuatro.

32 ZAVATA, Juan. *Teoría de la narrativa*. INJAM México, 1995 - 200.

además de la foto en sí. El fotógrafo (esta clase en particular) y el cuentista se ven *precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos*³³. En este sentido, la foto trasciende a su referente y de cierto modo se distancia de él; además que establece direcciones hacia donde podría ir la historia.



Fig.26 Cindy Sherman, *Untitled Film Still*

La foto tiende a completarse más que otras porque es a partir de ella misma y no de la realidad que ha retratado, que se sugiere una historia, un camino a seguir. Algunos de estos ejemplos, como aquella imagen del propio Duane Michals donde se contempla a sí mismo muerto, tienen como origen los *tableaux vivants, del siglo pasado*. Basadas del todo en la estética de la pintura (no hay que olvidar que una de las principales influencias de D.M. es precisamente Magritte), motivados por la ola Prerrafaelita, que atrajo contenidos literarios a la pintura y la vieja tradición narrativa en los episodios paganos, religiosos o costumbristas, se llevaba a cabo la completa «*representación teatral, inmóvil, muda y con vestuario de época, de una obra plástica, o literaria con temas históricos, mitológicos o religiosos*».



Fig.27 Duane Michals, *Self portrait*

Más contados son los ejemplos en los que estas fotografías *explosivas* no son concebidas por el autor, como es el caso de *El asesinato de Mme. Gilles* (Fig. 28), una fotografía anónima judicial de principios de siglo en la que una cara que asoma sospechosamente (probablemente la del detective en servicio) añade un punto de suspenso al cadáver sobre la alfombra, al pasillo, al punto de vista del que fue tomada.

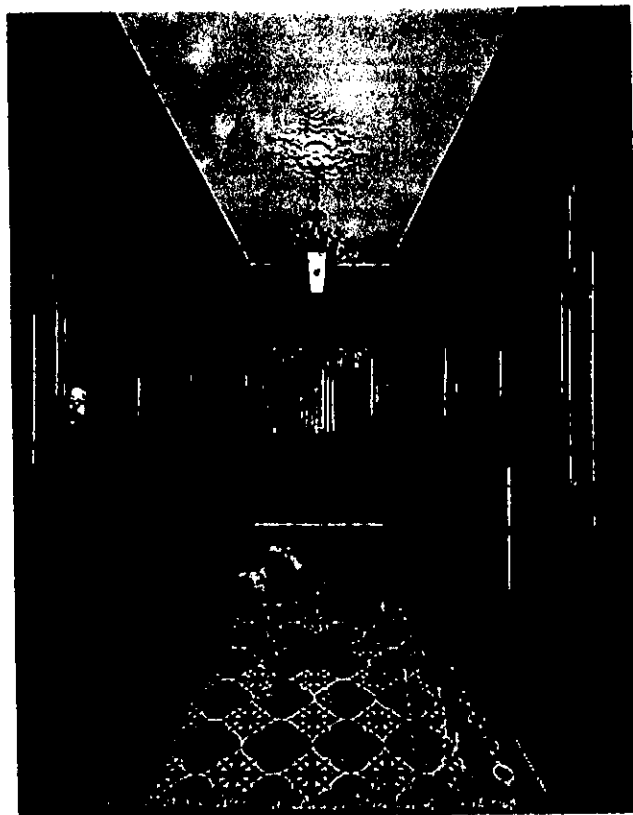


Fig.28 Anónimo, *El asesinato de Mme. Gilles*

Una secuencia es muy parecida a un cuento corto: debe ser sintética para mantener esa explosión en cada imagen, paso a paso, pista a pista, y también como un corpus. Por eso se me figura a uno de esos cuentos minúsculos que generan miles de dudas en el lector, pero al mismo tiempo son suficientes en sí mismos, como aquél del Dinosaurio de Monterroso, otros del propio Cortázar.

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.³⁴

En un pueblo de escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar de volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere.³⁵

Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos.³⁶

Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.³⁷

Y Por ello, por ese mínimo de imágenes, he dicho también que este tipo de fotografías *explosivas* de las que habla Cortázar se acerca a la meta que persigue una secuencia: la de decir lo más posible con los menos recursos, con las menos imágenes. Esto no significa una tendencia a la exactitud o a la economía de medios, sino lo ya dicho: la opción de que cada fotografía pueda extenderse hasta su límite enunciativo, que solo sea auxiliada por la otra imagen cuando su alcance haya dado su máximo. De este modo, la secuencia acumula gran cantidad de información en el vacío entre foto y foto, pista y pista, y la caldera para la explosión del clímax de la historia se lleva a la máxima presión. Otro punto importante surge de esta extrapolación: la secuencia debe tener un argumento *significativo*. Si esta no atrapa no atrapa, si no posee ese contenido que enganche, puede quedarse en las series de Muybridge, muy valiosas en su género, pero quizás desprovistas del interés narrativo del que requeriría una secuencia.

Nadie, antes de Duane Michals parece insinuar tan claramente las *reglas* para el juego

34 MONTERROSO, Augusto, *Cuentos, fábulas y lo demás es Silencio*, Alfaguara, México, 1996, p. 69.

35 -CORTÁZAR, Julio, *Historias de Cronopios y de Famas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, p. 16.

36 *Op. cit.*, p. 17.

37 BAILEY ALDRICH, Thomas, "Sola y su alma", en: *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (compiladores), Hermes, 1987, p. 23.

secuencial fotográfico. Quizás la obra que ejemplifique con más precisión la secuencia que he intentado pintar en este texto, sea *Things are Queer*. En ella el salto entre una imagen y otra es grande, pero perfectamente hilado, además de que la lectura reservada a la secuencia (sacada de nuestra lectura de textos): izquierda a derecha, arriba abajo (pasado, futuro, pasado, futuro, con excepción del punto de lectura) se quiebra al final, cuando en el clímax la historia se vuelve cíclica. En una secuencia como esta, no sólo el formato, sino la posición horizontal, el número de imágenes tan sólo afianzan el papel insustituible de cada fotografía dentro de la narrativa. El puzzle se completa de la forma más firme, cada pieza depende de las otras, no ya sólo en cuanto al tema y al espacio, sino al tiempo de colocación de las piezas, al orden en que deben empezar a colocarse, «no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir, una forma, una estructura. (...) no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo...».³⁸ La fuerza de sus enlaces depende del suspenso, de lo que estamos esperando. Y todo lo que esperamos es una buena historia.

El castillo de los destinos cruzados, es el libro de cuentos que resultó de la obsesión de Italo Calvino por las posibilidades y combinaciones narrativas de un mazo de cartas de Tarot. A través de una estructura rígida, prueba a acomodar una y otra vez las cartas de manera que hacia cada sentido sea contada una historia. (... no conseguía disponer las cartas en un orden que contuviese y rigiese la pluralidad de los relatos). Cada carta y su significado depende del lugar que ocupa en la sucesión de las cartas que la preceden y la siguen.

Pasaba así días enteros descomponiendo y recomponiendo mi puzzle (...) A estas dificultades de las operaciones pictográficas y de fabulación se añadían la de la orquestación estilística.³⁹

Calvino, trastornado día y noche por las posibilidades narrativas de nuevas combinaciones, concibió el plan de continuar el juego de los tarots utilizando esta vez trozos de *cómic*, el título sería: *El motel de los destinos cruzados*. pero el agotamiento de la obsesión lo había mellado y decidió abandonar el proyecto. Quizás sea en la fotografía (hay tantas) y no en el *cómic* donde pueda tener lugar esa nueva propuesta. Quizás la secuencia sea el primer paso hacia ella.

38 PEREC, Georges, *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 15

39 CALVINO, Italo, *El Castillo de los Destinos Cruzados*, Simela, Madrid, 1990, pp. 126-128)

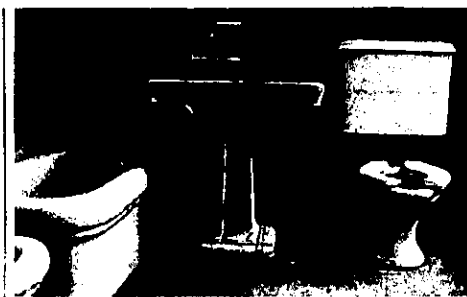
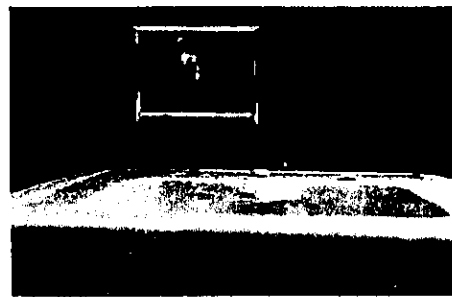
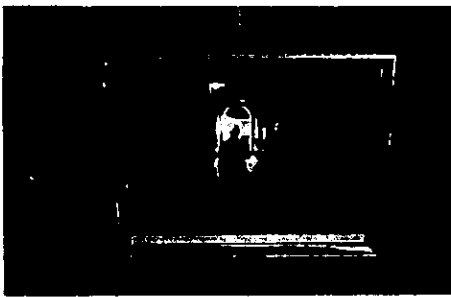
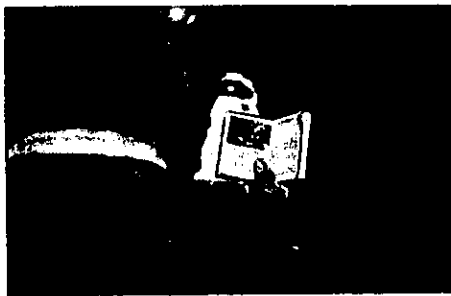
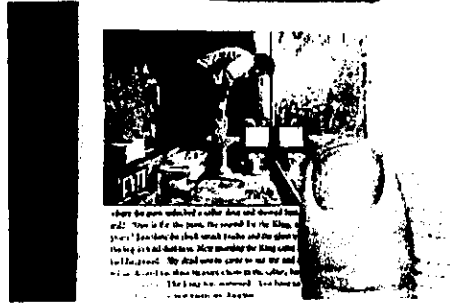
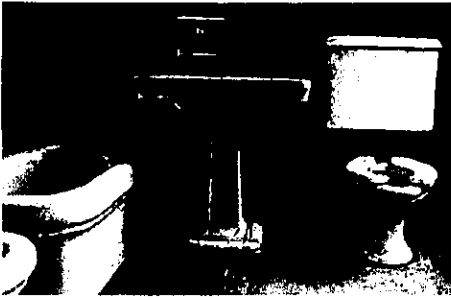


Fig.29 Duane Michals, *Things are queer*

Un breve panorama.

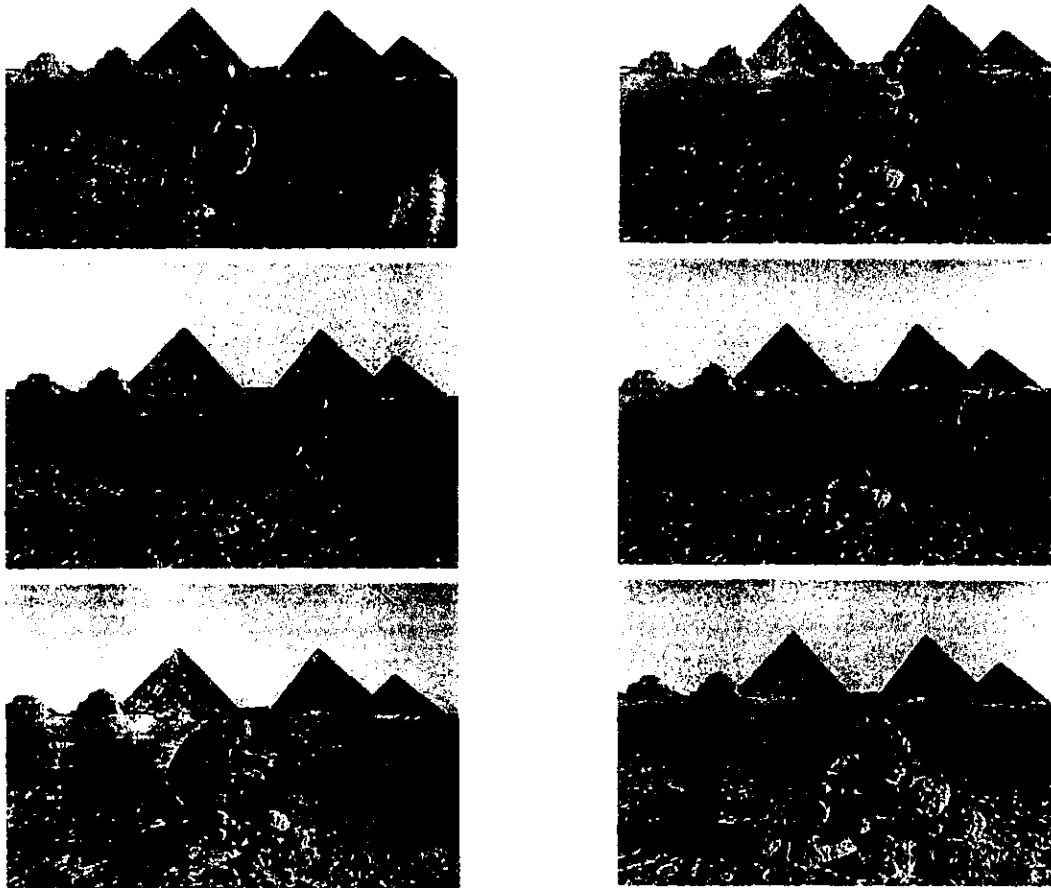


Fig.1 Duane Michals, *I build a Pyramid*.

A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: *Estoy modificando el Sahara*. El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas. La memoria de aquél momento es una de las más significativas de mi estadía en Egipto.¹

La secuencia se mueve como un pequeño hilo de agua entre otros lagos mayores. Si se

¹- BORGES, Jorge Luis, *Atlas*, Lumen, 1999, p. 96.

aproxima demasiado a cualquiera, éste lo engulle, lo incorpora a su cuerpo y su volumen; si se aleja otro tanto una porción comienza a evaporársele, y pierde algo de sí misma. Debe pues tener sumo cuidado en no violentar esa distancia.

1.

El gran pozo de los temas secuenciales es la literatura. Desde un comienzo, la relación entre fotógrafos y escritores ha sido bastante afortunada, al menos si la comparamos a la que tuvo con otros medios. Los fotógrafos retrataban a los escritores (Baudelaire incluido), los escritores hablaban del nuevo descubrimiento en sus textos o las utilizaban para ilustrar sus libros (como Hawthorne en 1860, con *Marble Faun*). Pronto, algunos creadores se aventuraron a cruzar la línea entre las dos prácticas: mientras Arthur Conan Doyle retrataba la costa oeste africana, Émile Zola fotografiaba a su amada Jeanne, en Royan, y Rimbaud se autorretrataba ya como traficante de armas también en Africa; más tarde, Michel Tournier, en Francia, Juan Rulfo, en México. Uno de los más prolíficos y primeros escritores-fotógrafos es precisamente Lewis Carroll. Para muchos escritores del siglo diecinueve, la fotografía se convirtió en una metáfora de la veracidad y no tardó en aparecer en las narraciones como un personaje central, la figura del fotógrafo. Carroll no fue la excepción: pronto escribió el cuento: *A photographer's day out*, donde relata las desventuras de un hombre que debe retratar a toda una familia, en la campiña inglesa. Es fascinante la descripción de las poses que proponen los modelos, frente al monólogo secreto del fotógrafo que no para de quejarse en silencio, (del clima, de los retratados), a través del cual Carroll nos deja claro las fotografías que eran de su agrado: Bien expuestas, lo más nítidas posible (de hecho, cuando Carroll vió las imágenes de Julia Margaret Cameron por primera vez, las encontró simplemente horribles). El protagonista toma varias placas, todas fallidas, inclusive saca una vaca con dos cabezas (debido al tiempo de exposición, claro está). Y cuando por fin consigue una foto satisfactoria, acaso magnífica, la placa de vidrio (se trata de la época del colodión húmedo) cae el suelo y se rompe irremediabilmente.²

Sin embargo, pocos pueden considerarse serios en ambos aspectos, es decir verdaderos escritores-fotógrafos. La mayoría utilizaban la cámara para registrar sus viajes. Lo que sí ha surgido desde siempre y en todos sitios, han sido vínculos entre personajes importantes de las dos artes. Algunos ejemplos: Mishima y Eikoh Hosoe, Capote y Richard Avedon, Lawrence Durrell y Bill Brandt, Marguerite Duras y Ralph Gibson. Las que quizás haya rendido más frutos son: la de James Agee y Walker Evans en el libro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), y en una colaboración mucho más penetrada: la de Paul Auster y Sophie Calle (*The Gotham Handbook*). Auster conoció

² CARROLL, Lewis, *A photographer's day out*, en: <http://www.bibliomania.com/>

a Sophie Calle cuando vivió en su juventud, en París. Ella era fotógrafa, y de un tipo muy especial. Podría compararse con un artista de *Performance*, pero sus acciones incidían únicamente en su vida privada. El registro de sus acciones por medio de la fotografía, puede identificarse con una distorsión del álbum fotográfico. Calle *vive* algo para registrarlo en su álbum privado. Bajo el seudónimo de *María*, Auster la utilizó como personaje en su libro *Leviatán* (1992) y relató algunas de sus *vivencias*: hacerse seguir por un detective privado, trabajar en un *streap-bar* (Fig. 2), en un hotel de recamarera para investigar las pertenencias de los huéspedes (Fig. 3)...



Fig.2

Sophie Calle, *The streaper*, y *The hotel room*.

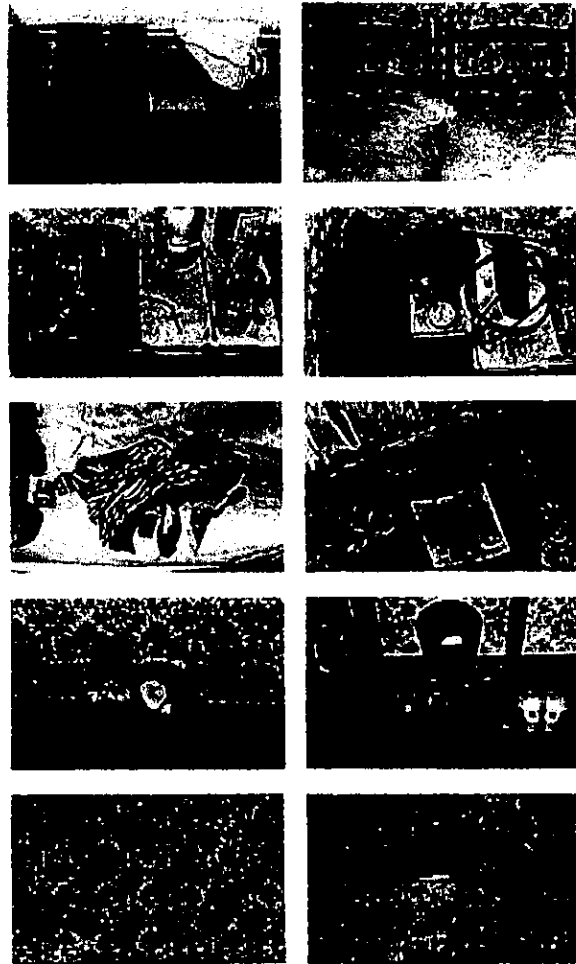


Fig.3

Relató algunas de sus vivencias, sí; pero su personaje *María* era ficticio, Auster inventó otros pasajes. En respuesta, Sophie Calle los incluyó en su repertorio y los *re-vivió*. El ejemplo de la obra de Calle que quizás se aproxime más a la secuencia, es: *92 días para la infelicidad* (Fig. 4, 5). Calle pelea con su pareja y deciden separarse un tiempo para suavizar las cosas. Quedan de reencontrarse, después de 92 días en Nueva Delhi. Calle viaja a Japón para olvidarse de su tristeza. El álbum que Calle construyó en el viaje, tiempo después, nos revela: Lo que ella no sabe es que él

nunca va a aparecer.



Fig.4

Sophie Calle, *92 days to Unhappiness*



Fig.5

La fotografía parece ser la más literaria de las artes gráficas. Pero más que ponerme a buscar rasgos comunes, debo tratar de establecer como se miran una a otra, pues es ése el punto que atañe a la secuencia: cómo se hace una foto en literatura, con palabras; cómo se escribe con una cámara.

En literatura las fotos se describen. Es muy obvio: se enumera cada elemento presente en la supuesta imagen y se da la idea de que ésta se encuentra congelada en el tiempo interno de la narración. La fotografía logra un efecto de tiempos distintos y simultáneos. Eso es todo: un divertimento temporal. Si se quiere ahondar en ella desde otra perspectiva, se utiliza al personaje del fotógrafo. La literatura ha ayudado a situar las «estrategias» de la fotografía. En su ensayo *Instantáneas de literatura y fotografía*¹ Mauricio Molina advierte que cuando aparecen fotografías en textos el nivel de referencia y de significado se triplica:

“Las fotografías que aparecen en cuentos y novelas son siempre fotos imaginarias. No importa que la fotografía en cuestión exista: al ser trasladada a palabras se convierte en un objeto lingüístico. Se trata de la huella de una huella, del fantasma de un fantasma.

Se da una especie de simulación del afuera: se manifiesta una imagen que irreductiblemente aparece como exterior al texto (ya que sólo puede indicarse y señalarse en dirección de un afuera ilusorio) y paradójicamente está implícita en él (en tanto se describe)”³

La foto refiere a otro algo, ausente del texto y del lector. Aquél que ve la foto en el texto contempla algo que no existe hasta el momento en que lo mira: los ojos del personaje (para nosotros la descripción mental u oral) hacen aparecer las formas de la instantánea ficticia como si las dibujaran con un rayo de luz. El personaje puede confiar o no en eso que mira (y yo, lector, debo confiar en él). Más aún, la descripción del autor resulta, por más detallada, una interpretación que pasa luego a ser interpretada por el personaje para acabar, finalmente en mi traducción. Molina termina por concluir este comportamiento de las fotografías en textos definen la esencia misma de la literatura porque *esta sólo puede hablar de lo que no está presente*.⁴ Esta definición recuerda constituye la misma representación de una ausencia de la que Barthes proponía ser a su vez, la esencia misma de la fotografía. La presencia de imágenes fotográficas en literatura sería entonces, un juego en el que en cierto aspecto ambas se definen simultáneamente e inclusive parecen volverse por un instante, una sola cosa. En la secuencia sucede algo similar. Ya lo dice Monsiváis:

Por lo común, una foto valiosa capta un instante privilegiado por el tema o por el logro estético: por oposición, la secuencia busca ser al mismo tiempo fotografía y literatura, sin renunciar a ninguna de las dos empresas.⁵

Sin embargo, nadie dirá que una fotografía descrita en un texto no ha renunciado a ser fotografía. Molina lo expresa bien claro: *es un signo lingüístico*. Lo que vemos son palabras, descripciones. Entonces, también por oposición, puedo encontrar un punto donde se fractura esta frase tan bien construida por Monsiváis para reconstruirse en mi favor: “*a partir de la literatura, la secuencia busca ser fotografía, sin renunciar a ninguna de las dos (¿tres?) empresas*. O simplificarse de esta otra forma: “*Cuando la literatura busca ser fotografía surge la secuencia* “. Una secuencia puede hablar literatura, contar, murmurar algo, pero debe hacerlo desde el lenguaje de la fotografía: la imagen, la inmovilidad, el silencio, las pistas, la pose...

En este sentido, su relación con la literatura (la más importante, quizás sea aquí donde palabra e

3-MOLINA, Mauricio, “Instantáneas de Fotografía y Literatura”, en: *Años Luz*, UAM, México, 1995, pp. (69-80)

4 *Op. cit.*, p. 80

5 MONSIVÁIS, Carlos, “El director de escena y el paseante”, en: *Luna Córnea (18)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 55.

imagen hacen más delgada su línea divisoria) sería el aspecto poético y su efecto. La narrativa de una secuencia puede venirnos de la literatura, pero los contenidos, las intuiciones y deducciones desprendidas del resquebrajamiento de esa estructura se hallan en la poesía. El encuentro del efecto poético tiene rasgos precisos que lo hacen identificable. Me refiero a los atributos de EMOCIÓN Y SENTIDO (el rimo, también fundamental en la secuencia, podría considerarse un tercero, pero se trata de un atributo que aunque indispensable, no deja de ser un vigorizante técnico); si alguno de ellos desaparece, se elimina el efecto.

El efecto poético se logra cuando la expresión verbal encierra un escondite que nos hace entender mejor (más allá de la belleza de las propias palabras) lo que se nos dice; así cuando González de León expresa

Apenas muerto el muerto
se pone a crecer
Llena el cuarto
la casa
el tiempo
No cabe en nosotros
ni en todas las palabras con que intentamos olvidarlo
Un muerto es interminable.⁶

entendemos la impresión de la muerte mucho mejor que con una descripción. Así opera también la secuencia. La decodificamos, pero es un misterio que, felizmente, nunca desvelamos del todo.



⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, *Plagios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 76.



Fig.8 Duane Michals, *Changes*

Las fotos en textos son textos, los textos en fotos son fotos; aunque es cierto que la secuencia es uno de los encuentros más afortunados de estas dos disciplinas. Calvino menciona dos procesos imaginativos: "el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal" *. En el primero se encuentra el motor que mueve a la secuencia.

2.

Sin embargo cuando vemos cómo se comporta una secuencia, cómo se va a contar la historia en ella: sus engranajes internos, su retórica, sus estereotipos visuales; nos acercamos más al territorio del cine. De las diferencias y similitudes fundamentales con el cine, extrae la secuencia su propia forma. Los puntos que he considerado importantes en esta relación, son:

El movimiento: en el cine todo sucede en tiempo real (incluso el *flash-back*), las fotos no sólo nos remiten al pasado (que en el puzzle de la secuencia, quiere ser presente), sino que el tiempo se ha detenido. El lapso que transcurre en el cine es aquí escindido, rebanado. Lo que sucede inmediatamente antes y después se adivina no por nuevos lapsos, sino que se infiere de la información de esa rebanada. Luego seguiría *El espacio-tiempo:* Las imágenes del cine son proyectadas todas en el mismo sitio. La secuencia mantiene una independencia (espacial y temporal) entre cada *fotograma*. Claro que pueden proyectarse las imágenes de una secuencia en el mismo sitio, pero cada una debe proyectarse en un momento propio. Aquellas del cine también son exhibidas cada una a su tiempo, pero el flujo constante une a todas en un solo (gran) lapso. Lo cual me lleva al punto siguiente, quizás el más importante: *La Continuidad:* Este punto puede bifurcarse en: a) *Continuidad narrativa:* el caso de la secuencia, requiere que puedan ligarse visualmente y con coherencia (por algún mecanismo narrativo) una imagen con la imagen sucesiva, ya que se encuentran separadas una de la otra. Es decir, que exista al menos algún punto de conexión que una a ambas en una trama. En el cine, esta conexión se llevará a cabo sin la interrupción del flujo,

una acción llevará a la otra. b) *Continuidad Temporal (elipsis)*. Si proyectásemos una tras otra las imágenes de Muybride, el resultado sería una animación. En una secuencia, es fundamental que las imágenes sean bien elegidas: que sean las *escenas altas* de lo que se cuenta, pues el número de fotografías que la compone es siempre el mínimo. Las imágenes actúan como pistas y el espectador deduce la historia, llega a una conclusión. Cuando el cine presenta esa ruptura temporal, cuando la imagen narra la historia a través de *cortes*, puedo decir que el lenguaje que se ha utilizado es más *secuencial*. Un ejemplo claro sucede en la película: *Corre, Lola **. Cada vez que, en su carrera desenfrenada, la protagonista se cruza con alguien, se nos presenta, (en unos pocos segundos) una serie de cortes *secuenciales* que narran el destino de esa persona, encontrada al azar en la calle. Ejemplo del primero (*continuidad narrativa*) puede encontrarse en la escena en que el fotógrafo de Blow-up* descifra un asesinato a través de las fotografías que va ampliando y analizando: a) la pareja que se abraza en el parque, b) la mujer que mira, preocupada, hacia un punto fijo algo más lejos, c) la mujer que viene a reclamar al fotógrafo, que quiere el rollo de película, d) la mujer marchándose desesperada (y sin la película), e) una distracción: las palomas, el cielo, los caminos de tierra del parque, f) toma general del sitio donde se encontraba la pareja, ahora vacío. (pausa) g) Vuelta a la imagen de la mujer que mira un punto fijo (pausa), h) ampliación del sitio que mira la mujer en la escena general vacía: descubrimiento de una pistola saliendo de entre el follaje. i) ampliación al sitio donde se abrazaba la pareja: el hombre, muerto entre los matorrales. fin.

El último punto es *El silencio*: el silencio en una secuencia no sólo depende de la falta de sonido (en un principio el cine tampoco poseía sonido) sino también de la inmovilidad y el aislamiento. El cine suele apoyarse en otros lenguajes o en el *movimiento* para crear sus tensiones. En una secuencia, estas dependen no sólo lo que no escucho, sino lo que no veo y lo que ha quedado encerrado en su encapsulamiento. Es lo que la foto calla. Y eso es lo que siembra el misterio, el interés del *puzzle*.

En el cine hay momentos más *cinematográficos* y momentos más *secuenciales* (fotográficos). En los primeros, la información nos llega completa desde fuera, desde la pantalla, en los últimos nosotros debemos completar el hueco dejado, como en esas operaciones de números perdidos, debemos deducir *qué* debe ir en el espacio para que la operación funcione. Calvino narra otro ejemplo común de un *momento secuencial*. Algo que podría considerarse como el génesis mismo de la secuencia:

Entrar cuando el film había empezado (...). Podemos decir que ya en aquellos tiempos nos adelantábamos a las técnicas narrativas más sofisticadas del cine actual, rompiendo el hilo temporal de la historia y transformándola en un puzzle (!!!) que había que armar pieza por pieza o aceptar en forma de cuerpo fragmentario. (...) descubrir, no la resolución de los misterios y los dramas, sino su génesis (...) la

reconstrucción de la trama mutilada⁷

El simulacro también actúa en el cine. Y quizás con más intensidad. Pero va de la mano del espectáculo *alrededor* del cine: la oscuridad, el tamaño de la pantalla, la butaca reclinable, el sonido digital: todo va dirigido a provocar en nosotros el olvido del mundo. Todo depende del ambiente, y no de la peligrosa idea de *lo verdadero* (Diane Arbus decía que era fácil ver la diferencia al contemplar una pareja *en la cama**). Mientras estamos con la palomita al borde de la boca, nos creemos que han llegado los marcianos, que el asesino es terrorífico, que el anciano que acaba de morir nos ha roto el corazón. Entramos en la ilusión del sueño. La Secuencia salta de la imagen reflejada en el ojo a la imagen en la mente. Si las películas son como los sueños, la secuencia es como el recuerdo de los sueños.

⁷ -CALVINO, Italo, *El Camino de San Giovanni*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 53.

3.



Fig.9

Galton, Francis, *Seeking a generic portrait of the criminal* (1883)

Fig.10

William Wegman, *Family combinations*

La fotografía ha encontrado gran uso en el panorama del arte contemporáneo, y más que por su propia propuesta, más que por su relación con otros medios como los anteriores (literatura y cine), ha sido su función (ya vieja y desgastada) como registro lo que la ha disparado en más ocasiones. El *land-art* ha impulsado esta utilización de la fotografía: Las excursiones de Richard Long, la construcción en espiral de Smithson, nunca estarían registradas en *la historia*, si los artistas no se hubiesen preocupado de llevar consigo una cámara. El resultado es confuso, ya que la imagen se

instala en el lenguaje fotográfico. A veces da la impresión que más que alterar el paisaje, los artistas buscaron acomodarlo para obtener una buena fotografía (y es sorprendente, al igual que los proveedores de imágenes del *National Geographic*, los excursionistas del *land-art*, se han convertido en estupendos fotógrafos). Algo similar sucede con el *Performance*, las acciones, los *happenings* (*Ives Klein*, *Ana Mendieta*): la fotografía parece ofrecer un registro objetivo de la acción. Pero lo cierto es que muchos de ellos terminan tomando la apariencia de secuencias fotográficas. Y aquí es importante marcar una distinción: la secuencia que yo he intentado identificar aquí, tiene como fin la propia fotografía, con su lenguaje, sus fantasmas y su falsa objetividad; no se trata del registro de la narración de secuencia. Por más que pueda ser importante el ritual del disfraz, de la dirección, de los gestos; lo que en verdad importa es la imagen final. Aunque sea traidora.



Fig.11 Bruce Nauman, *Self portrait as a fountain*



Fig.12 Arnulf Rainer, *Angst*

Dentro de sus múltiples usos (en su propio lenguaje), es difícil decir si la secuencia y la fotografía deben continuar su batalla por incorporarse del todo al Arte, o aprovechar en cambio, la duda que despiertan y abandonar ese turbio mundo por completo. De los lenguajes contemporáneos, la fotografía (a la vez y siempre: pasado y presente) parece afiliarse con más facilidad al *Post-modernismo*. El *deja-vu*, parece colgado de ella: Sherrie Levine se *apropió* de fotografías de Edward Weston al re-fotografiarlas; Barbara Kruger utiliza el lenguaje de la publicidad para, irónicamente, deconstruirlo. Pierre et Gilles, retratan celebridades como figuras de la mitología

popular o religiosa: la cita de arte clásico y mitología son típicas de mucha fotografía postmodernista⁸.



Fig.13 Pierre et Gilles, *The devil*

El multimedia parece demandar la participación del espectador, aunque existen antecedentes como el teatro de Bertold Brecht, o ciertos performances, happenings, o instalaciones de los años sesenta y setenta; el espectador nunca se ha visto sometido a la posibilidad de tanta información simultánea. Las imágenes digitales tienen dos grandes vertientes: las propias imágenes digitales (*Nancy Burson, Eva Sutton, Mónica Rosello*) y como imágenes virtuales. En un futuro, éstas podrían modificar radicalmente los soportes y las estructuras narrativas de la fotografía y la secuencia. Ejemplos de algunas formas narrativas actuales, son las que han sido exploradas también por Dens Roche o Boyd Webb.

⁸ Ver capítulo 3.



Sandy Skoglund,
Fox games

Fig.14

La fotografía construida se ha diversificado y continúa haciéndolo. Para facilitar su estudio Andreas Vowinckel ha sugerido nombrar algunas subcategorías⁹: *Autorretratos Construidos* (el fotógrafo se metamorfosea en distintos roles); *Tabelaux Narrativo* (modelos y maniqués juegan roles inspirados en lo social, lo mitología y lo fantástico); *Teatros Miniatura* (en escala reducida, utiliza muñecos, juguetes...); *Instalaciones y foto-esculturas*: (fotografías de gran formato o imágenes de objetos arreglados). Las secuencias suelen encontrarse en la segunda o la tercera categoría. También es el caso de la publicidad y la moda, que utilizan estrategias cada vez más narrativas.



Yasumasa Morimura,
Portrait Shounen: I, II, III

Fig.15

La forma, como el sentido de las fotografías puede cambiarse con respecto del contexto asignado,

⁹ -MORA, Gilles, *Photospeak*, Abbeville Press, Nueva York, 1998, p. 182

es una puerta abierta para el auge del *Concept Art*. La atención del arte parece volver a la fotografía. Las imágenes hablan, cuentan, se cargan de significado actual y establecen nuevos niveles de lenguaje: los temas mismos son metáfora; refieren a ideas y no sólo a la realidad.

Para materializar sus ideas Klauke contrata a un fotógrafo. Le interesan el comportamiento humano concreto y real; las normas y convenciones descubiertas como rituales sin contenido que actúan sólo como formas psicológicas de opresión. La soledad, la incapacidad de comunicarnos encubierta por una agresividad salvaje, la indiferencia y el aburrimiento. B. Johannes Blume opera contra la verosimilitud de las imágenes. En su trabajo fotográfico trata la hipotética normalidad de la vida diaria. Muestra escenas de la vida corriente deformadas hasta convertirlas en series de horror. Alterna entre la comicidad y la consternación. Sieverding y Klein iluminan un fragmento de la realidad y devuelven su contenido a las imágenes vacías de los medios de comunicación.

La fotografía llegó tarde a la cita con el arte y la estética, se ha hablado mucho ya de los inconvenientes que ello trajo consigo: fue acusada de usurpadora de la pintura, de vacía, de no manipulable...De igual modo, la secuencia llega tarde donde los lenguajes narrativos. Por eso como las imágenes dentro de imágenes en las fotos de Keneth Josephson, se camufla entre unos y otros .

La secuencia no es considerada un lenguaje aparte en el escenario actual. Invariablemente se la asocia con el cine, con la literatura, o con un divertimento de la fotografía. No se cree que pueda constituir un pequeño universo propio, un desarrollo. Sin embargo, una puerta se abre: la fotografía y la secuencia se han encontrado con un auge casual, un aspecto que es en ella esencial: la alegoría.

Conclusiones

La fotografía se halla a la deriva. Todos los géneros que descienden de ella han encontrado una estabilidad en su desarrollo y en su lenguaje. Esto tiene como resultado directo que la secuencia también se vea invadida por la incertidumbre. Incertidumbre formal, incertidumbre del porvenir y del perímetro que la conforma y la delimita.

Con base en esto, las conclusiones más evidentes de éste ensayo son:

-Es necesaria una identificación más específica y propia de la secuencia. Para conseguirla, debemos concentrarnos al menos dos factores fundamentales que la componen. Me refiero a su relevancia e importancia frente a los medios (desde el momento que es fotografía), y al minimalismo de su mensaje:

El lenguaje secuencial propone sin poder evitarlo una *interfase* que es característica de los lenguajes de medio siglo. Su narrativa elíptica requiere de la participación activa del espectador para llenar los *huecos* de información a partir de las *pistas* que nos plantea una imagen. Por tal, el mensaje final queda construido por la participación del creador y el espectador. La síntesis juega con nuestro razonamiento deductivo, con nuestra aportación al simulacro.

Este mismo lenguaje secuencial es de particular interés en el ámbito fotográfico:

Primero, porque simplemente da un nuevo uso a la fotografía, perdida en su referencialismo.

Segundo, porque al hacerlo nos habla de la *Ontología* de la propia imagen fotográfica, que refiere siempre a otro algo, que es potencia de significado: la secuencia da uso a esa potencia y la encauza en una *corriente significativa*.

La secuencia rompe la subordinación a otros medios (no su diálogo). El *puzzle* se completa sólidamente en la propia imagen y le quita la función ilustrativa.

- Por otro lado, la secuencia debe tener una estructura lo más sintética y elíptica posible, con la mayor explosión de significado para evitar su traducción al video. El alejamiento de las secuencias de acción o movimiento puede ser una opción viable. Para definir su perímetro, es necesario que la secuencia especifique aún más sus rasgos particulares. Al igual que la fotografía unitaria tuvo que abandonar al pictorialismo para ahondar en su propia sintaxis, ahora la secuencia debe alejarse de los medios que la han influenciado para encontrarse con su lenguaje más puro.

Ante el espectador, ante los medios, la secuencia debe codificarse aun más, (bajo riesgo de volverse indescifrable): para fortalecerse, para decir más, debe decir menos, lo cual es uno de los noemas de toda fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Expresión y Apreciación de las Artes Plásticas*, Trillas, México, 1994, pp. 239.
- ANDREW, Dudley, *Las Principales Teorías Cinematográficas*, Rialp S.A., Madrid, 1993, pp. 359
- ARBUS, Diane, *Magazine Work*, Apperture, New York, 1984, pp.175.
- ARBUS, Diane, en: *Diane Arbus: an Aperture Monograph*, Aperture, New York, 1997, p. (1-15)
- AUSTER, Paul, *Leviatán*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp.269.
- ÁVILA, Raúl, *La Lengua y los Hablantes*, Trillas, México, 1997, pp.157.
- BANYAI, Istvan, *Zoom*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, pp. 207
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico, 1988, pp. 257.
- BENJAMIN, Walter, "The Work of art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Art in Teory (1900-1990)*, Blackwell, Oxford, 1992, p. 512-520.
- BENTLEY, Erick, *La vida del drama*, Paidós Studio, México, 1998, pp. 326 .
- BERGER, John, *Wa ys of Seeing*, Penguin Books, Londres, 1972, pp. 165.
- BILLETER, Erika, *Self-Portrait in the Age of Photography*, Benteli, Berna, 1986, pp.247.
- BOORSTIN, J. Daniel, *Los Creadores*, Grijalbo, Barcelona, 1997, pp. 733
- BORGES, Jorge Luis, *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, 1987, p. 23.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé, México, 1987, pp. 185.
- BORGES, Jorge Luis, *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Barcelona, 1990, pp. 215
- BORGES, Jorge Luis, *Atlas*, Lumen, 1999, pp. 107.
- BRAND, Gerd, *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp.185.
- CALLE, Sophie, *Douleur Exquise*, Hara Museum Of Art, Tokyo, 1999, pp. 220.
- CALLE, Sophie, *Double Game*, Violette, London, 1999, pp. 293.
- CALVINO, Italo, *El Camino de San Giovanni*, Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 166.
- CALVINO, Italo, *Colección de arena*, Alianza Tres, Madrid, 1987, pp. 217
- CALVINO, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 144
- CALVINO, Italo, *El Castillo de los Destinos Cruzados*, Siruela, Madrid, 1990, pp 129.
- CALVINO, *Los Amores Difíciles*. Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 253.
- CALVINO, Italo, *Una Pietra Sopra*, Mondadori, Milano, 1995, pp.390.
- CAMUS, Renaud, *Duane Michaels*, Photo Poche, Paris, 1983, pp.135.
- CASARES, Bioy: *La Invención de Morel*, Emecé, Buenos Aires, 1993, pp. 155.
- CARROLL, Lewis, *Niñas*, Lumen, Barcelona, 1998, pp. 112.
- CORDERO, Karen; Lozano, Luis Martín, *La Fotografía Prerrafaelista*, Consejo Británico México, 1991,

pp.55.

- CORTÁZAR, Julio, *Historias de Cronopios y Famas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 159.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, México, 1996, pp.598.
- COSTA, Joan, *La Fotografía*, Trillas, México, D.F., 1991, pp. 171.
- DUBOIS, Philipe, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, pp. 187
- ECO, Humberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp.267.
- ENDE, Michael, *Carpeta de Apuntes*, Alfaguara, México, D.F., 1994, pp. 406.
- FLUSSER, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990, pp. 75.
- FONTCUBERTA, Joan, *El Beso de Judas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 191.
- FORD, Colin, *Lewis Carroll*, Photo Poche 75, Nathan, Paris, 1988, pp.60.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 92.
- FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pp. 207.
- FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Koenemann, Milan, 1998, pp. 775.
- GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*. Alianza Forma, Madrid, 1992, pp. 547.
- HAGEN, Rose-Marie and Rainer, *What Great Paintings Have to Say Volume I*, Taschen, Colonia, 1995, pp.175.
- HAMBOURG, Maria Morris; Heilbrun, Françoise and Philippe Néagu, *Nadar*, Abrams, New York, 1995, pp.272.
- HARRISON, Charles; Wood, Paul and Jason Gaiger, *Art in Theory 1815-1900*, Blackwell, Oxford, 1998, pp.1097.
- HARRISON, Charles; Wood, Paul and Jason Gaiger, *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford, 1998, pp.1189.
- HONER, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Taschen, Colonia, 1993, pp.238.
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New*, Thames and Hudson, London, 1992, pp.444.
- JEFFREY, Ian, *The Photography Book*, Phaidon, London, 1997, pp. 510.
- JOSEPHSON, Kenneth, *A retrospective*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1999, pp.200
- LEM, Stanislaw, *Vacío Perfecto*, Grupo Zeta, Barcelona, 1988, pp. 251.
- LIVINGSTONE, Marco, *The Essential Duane Michaels*, Bulfinch, London, 1997, pp.224.
- MANN, Sally, *At Twelve*, Aperture, Turin, 1992, pp.53.
- McCLOUD, Scot, *Understanding Comics*, Kitchen Sink Press, Northampton, 1993, pp. 215.
- MEYER, Pedro, "La Revolución Digital", en, *Luna Córnea* (no. 2), México D.F., 1993, pp. (37-47)
- MICHALS, Duane, *Changements*, Herscher, Paris, 1981, pp. 47.
- MICHALS, Duane, *Upside Down, Inside Out and Backwards*, Sonny Boy Book, USA, 1993, pp. 79.
- MOLINA, Mauricio, *Años Luz*, UAM, México, 1995, pp. 199.
- MONTERROSO, Augusto, *Cuentos, fábulas y lo demás es Silencio*, Alfaguara, México, 1996, p. 69.
- MONTES DE OCA, Héctor, *El Impresionismo*, UAM, México, 1995, pp.181.

- MORA, Gilles, *Edward Weston*, Thames and Hudson, London, 1995, pp.367.
- MORA, Gilles, *Photospeak*, Abbeville Press, Nueva York, 1998, pp. 215.
- MUSEUM LUDWIG COLONIA, *La Fotografía del siglo XX*, Taschen, Colonia, 1997, pp. 760.
- MUYBRIDGE, Edward, *The Human Figure in Motion*, Dover Publications, New York, 1955.
- ONDAATJE, Michael, *The English Patient*, Vintage, Canada, 1993, pp.302.
- PAZ, Octavio, *Los Privilegios de la Vista*, Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, 1989, pp.312.
- PAZ, Octavio, *Apariencia Desnuda*, ERA, México, 1990, pp.187.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, F. C. E., México, 1993, pp. 305.
- PEREC, Georges, *La Vida Instrucciones de Uso*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp.633.
- QUINO, *Dejenme Inventar*, Promexa, México, 1989, pp. 90.
- RABB, M. Jane, *Literature & Photography*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1995, pp. 634.
- RIEMSCHEIDER, Burkharda, *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, Colonia, 1999, pp.575.
- SAUDEK, Jan, *Saudek*, Art Unlimited, La Haya, 1991, pp.159.
- SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Penguin Books, USA, 1986, pp. 397.
- SHERMAN, Cindy, *Untitled Film Stills*, Rizzoli, New York, 1990, pp.40.
- SHERMAN, Cindy, *History Portraits*, Schirmer, Leipzig, 1991, pp.63.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pp. 217.
- TABUCCHI, Antonio, *Nocturno Hindú*, Anagrama, 1995, pp. 110.
- THE PHOTOGRAPHY BOOK, Phaidon, London, 1997, pp.512.
- THENON, Jorge, *La imagen y el lenguaje*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971, pp. 173.
- TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY, *Japanese Photography (Vol. 1)*, Taihei Printing Co., Tokyo, 1996, pp. 142.
- TOURNIER, Michel, *El Vuelo del Vampiro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp.341.
- TOURNIER, Michel, *Le Crépuscule des Masques*, Editions Hoëbeke, Paris, 1992, pp. 187
- TRACHTENBERG, Alan, *Classic essays on Photography*, Leete's Island Books, 1980, p. 300.
- GONZALEZ DE LEON, Ulalume, *Plagios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 76.
- WEGMAN, William, *Paintings, Drawings, Phptographs, Videotapes*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Lucerna, 1987, pp. 224.
- WILDE, Oscar, *El Retrato de Dorian Gray*, Diana, México, 1969, pp.275.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, UNAM, México, 1987, pp.501.
- ZAVALA, Lauro, *Teoría de los cuentistas 1*, UNAM, México, 1995, pp. 396.

EN INTERNET

- ARBUS, Diane.

www.hi-is/-hakona/photo/nonframe/a7.html

-BENJAMIN, Walter, *The work of art in the Age of mechanical reproduction.*

<http://pixels.filmtv.ucla.edu/community/julian-scaff/benjamin/benjamin.html>

-CAMERON, Julia Margaret.

www.wellsley.edu/davismuseum/ma_album.html

-CARROL, Lewis.

www.bibliomania.com/fiction/

-EINSTEIN, Albert

Artseen Soho, <http://www.artseensoho.com/life/readings.html#2>.

-HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

www.kbnet.ca.uk/rleggat/photo/index.htm

www.arts.usf.edu/-marcus/hopllinks.html

-MORIMURA, Yasumasa

www.whitewbe.com/exhib/pr-ym.html

www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue4/morimtit.html

WILDE, Oscar.

<http://www.humnet.ucla.edu/humnet/clarklib/wildphot/>