



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
LITERATURA COMPARADA

***LA VOCACIÓN DE MEDUSA:  
NARRATIVIDAD, HERMENÉUTICA Y APROPIACIÓN DEL ACTO FOTOGRÁFICO***

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:  
CÉSAR ADRIÁN REYES HERNÁNDEZ

TUTORA:  
DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS ESCRITA GRACIAS A UNA BECA OTORGADA POR LA  
COORDINACIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

NOVIEMBRE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A la memoria de Abraham Reyes Pérez †

## AGRADECIMIENTOS

No hay modo de no ser injusto a la hora de mostrar gratitud hacia las personas que hicieron posible una empresa. No reconocerlas, sin embargo, es un acto de total deshonestidad. Quisiera, en este sentido, ensayar una inevitable injusticia sin ningún orden de preferencia.

El inicio de esta investigación se remonta al último año de la licenciatura, en la segunda parte de un seminario de investigaciones literarias, a cargo de la Dra. Susana González Aktories. Para la evaluación final, me propuse ensayar una respuesta a las formas en que la fotografía podía lograr una narratividad. Quiero expresar mi gratitud con ella por la orientación teórica y la motivación que en su momento me proporcionó. Del mismo modo, agradezco a la Dra. Irene Artigas las fuentes proporcionadas y la paciencia –sobrehumana– que ha mostrado en el desarrollo de esta investigación, labores que –debo reconocer– sobrepasan el deber académico. Debo agradecer también al panel: el Mtro. Roberto Cruz, la Dra. M<sup>a</sup> Andrea Giovine y la Dra. Gabriela García, quienes se tomaron la tarea de leer esta investigación. Todos han sido puntuales con sus críticas lo mismo que generosos.

Agradezco también a mi familia su presencia en momentos de mayor necesidad. No se trata del éxito o el abandono de una empresa, sino del pacto renovado en cada comienzo. Estamos juntos pese a todo. De modo especial, siento una enorme gratitud hacia la inspiradora figura de Abraham Reyes Pérez. Quien parte, deja caminos.

Una última ausencia. Mi gratitud entera hacia Chinatsu Ochiai. También debemos educarnos en la imposibilidad.

Un agradecimiento especial para Rodrigo Machuca y Charlotte Pescayre. La redacción de este trabajo habría resultado sumamente penosa sin ellos: todas aquellas breves treguas –lejos del

rigor académico y, posteriormente, del deber laboral– rebosantes de conversaciones inteligentes e intuitivas, invitaciones a espectáculos circenses, comida exquisita y, desde luego, las experiencias extremas de la escalada en roca. Estos vértigos también nutren.

**LA VOCACIÓN DE MEDUSA:  
NARRATIVIDAD, HERMENÉUTICA Y APROPIACIÓN DEL ACTO FOTOGRÁFICO**

ÍNDICE.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
1. PROEMIO A LA IMAGEN.....	14
1.1. <i>La imagen, re-presentación</i> .....	14
1.2. <i>La imagen fotográfica</i> .....	16
1.2.1. <i>El ojo de la Gorgona o el componente técnico</i> .....	22
1.2.2. <i>La imagen técnica</i> .....	29
2. LAS MUCHAS MIRADAS DE MEDUSA.....	33
2.1. <i>Mirada fotográfica</i> .....	33
2.2. <i>Mirada preservadora</i> .....	40
2.2.1. <i>Narratividad</i> .....	41
2.2.2. <i>Espacialidad</i> .....	43
2.2.2.1. <i>Fronteras permeables</i> .....	44
2.2.2.2. <i>Iconización e iconicidad</i> .....	46
2.2.2.3. <i>Acotación espacial</i> .....	48
2.2.3. <i>Dualidad temporal</i> .....	50
2.2.3.1. <i>Duración</i> .....	53
2.2.3.2. <i>Repetición: serie conexa e inconexa</i> .....	54
2.2.3.3. <i>Singularidad: el instante vertiginoso</i> .....	59
2.2.4. <i>Perspectiva</i> .....	70
2.2.5. <i>Narratividad: medio y género</i> .....	80
2.2.6. <i>Contribución a la Historia</i> .....	85
2.2.7. <i>Uso privado de la fotografía</i> .....	90
2.3. <i>Mirada plural</i> .....	96
2.4. <i>Mirada desengañada</i> .....	102
3. LA GESTA DE PERSEO.....	108
3.1. <i>La decapitación: hermenéutica de la imagen fotográfica</i> .....	108
3.1.1. <i>Petrificación o materialidad</i> .....	111
3.1.2. <i>Armonía granítica o sintaxis icónica</i> .....	117
3.1.3. <i>Reconocimiento o actividad denotativa</i> .....	120
3.1.4. <i>Vivificación o actividad connotativa</i> .....	124
3.2. <i>El despojo: gestión de la memoria</i> .....	128
3.2.1. <i>La anatomía de la memoria: Buena memoria, de Marcelo Brodsky</i> .....	131
3.3. <i>El escudo bruñido: mediación estética</i> .....	146
3.3.1. <i>Variaciones de la carne: Lo siniestro como narrativa en la obra de Joel-Peter Witkin</i> .....	150
CONCLUSIONES.....	161
BIBLIOGRAFÍA.....	181
DOSSIER.....	191

## INTRODUCCIÓN

### I

**S**e dice que Perseo cercenó y robó la cabeza de Medusa para evitar el matrimonio de Polidectes, tirano del islote Serifos, con Dánae, madre del héroe. Esta es la culminación de un mito heleno que ha alimentado la fantasía artística de Occidente durante siglos. La historia de Perseo comienza con el encierro de Dánae en una oscura celda subterránea, tras resolver Acrisio –a la postre rey de Argos y padre de la prisionera– que esa era la mejor forma de evadir los funestos hados: el lacónico oráculo había vaticinado que un nieto suyo habría de asesinarlo. Este es el encierro en una *cámara oscura*.

Atraído por la princesa encerrada, Zeus, bajo la forma de lluvia dorada, planta su divina simiente en el vientre de Dánae, pasiva *receptora de una luminosidad* inefable. Y ella, cobijada por la más completa oscuridad, dará luz a un niño, Perseo, de quien se dice gustaba de jugar entre las sombras. Este es el *instante preñado*, el *principio de la luz*.

El nombre de Medusa proviene de μέδω, que en griego clásico significa “proteger”. Es, por tanto, la *protectora*. Ella era la hermana mortal de las gorgonas Euríale y Esteno. Todas tenían por cabellera un hato de serpientes vivas, colmillos de jabalí, manos de cobre y alas de oro; también, sangre ponzoñosa y una mirada, salida del inframundo, que petrificaba inmediatamente a quien señalara. Esta es la mirada que aniquila, pero también *preserva*.

## II

Al resumir la gesta de Perseo, señalé algunos aspectos que resultan ser también principios fundamentales de la fotografía: la cámara oscura, la superficie sensible a la luz, el instante preñado y la mirada preservadora, todos ellos provenientes del componente mecánico pero que pronto devienen una semiótica, un extenso y complejo uso antropológico. El mito, mejor reagrupado bajo el binomio Perseo-Medusa, resulta muy sugerente, y ha de proporcionar ciertas intuiciones para estudiar tres propiedades del *acto fotográfico* (según lo define Lizarazo, 2006: 16 y 19): el modo en que se logra la narratividad fotográfica –sus garantías textuales, su rigor operativo–; la hermenéutica de la imagen fotográfica –los sustratos de la lectura, el papel del interpretante–; y, por último, la apropiación del medio fotográfico, que empieza con la producción de la imagen en la llana función del registro pero que se desdobra en significados estéticos cuando intenta recobrar la memoria, lo cual desde luego tiene reverberaciones políticas, este último orden entendido como el campo de relaciones de la vida en comunidad del hombre.

¿Cómo interpretar el mito de la Medusa para el acto fotográfico? Previo al estudio del binomio propuesto (Perseo-Medusa), es necesario comprender la función de la imagen, aquella unidad primordial de la representación visual, por lo cual detallaré aquello que es particular en la imagen fotográfica y el régimen de codificación del cual proviene. Seguidamente, definiré lo particular en la mirada fotográfica, la cual no es equivalente a lo que se entiende por la *mirada* – que, dada su complejidad, prescinde de adjetivos–, puesto que acusan programas diferidos. Asimismo, definiré por qué una mirada fotográfica es una forma de ver subjetiva, pero que, no obstante esta individualidad, decanta asimismo una dinámica social, un coro plural de contratos de lectura ratificados a lo largo de la historia de los modos de representar. Empezaré un



estudio, como quien advierte el peligro de la fabulación, sobre las trampas del estilo realista en la fotografía, lo cual reserva una serie de paradojas medulares en el acto fotográfico, que he de exponer en su oportunidad.

En la segunda parte, definiré la narratividad de la imagen, empezando por identificar al autor-productor de una fotografía con la figura de Medusa, quien petrifica con su mirada, la cual está motivada por un ánimo de preservación refrendado por la capacidad técnica de registro icónico de la cámara fotográfica. Sin duda, esto posibilita hablar de una narrativa fotográfica no entendida únicamente como una serie de imágenes sobre un tema o suceso (como es propio de un ensayo fotográfico), sino también bajo la forma de una sola fotografía (y cuyas resonancias se extienden incluso a la narratividad de valor cultural). Sobre el valor narrativo diré, de modo provisional, que comprende asimismo a la percepción de la imagen: la visión –nivel orgánico– descompone el movimiento en cuadros sucesivos, lo cual ha tenido una huella en la mirada – nivel cultural–, hecho notable en convenciones que de allí se derivan (el “efecto Kuleshov”, por ejemplo). Diré algo más sobre esta narratividad: ella no se extiende a cualquier tipo de fotografía, pues las tomas abstractas, por ejemplo, disuelven la referencialidad por medio de una perspectiva altamente particularizada, por lo que la figuración, un pilar de la narratividad, se ve comprometida. La narratividad es entonces una cuestión de grado, reconociendo en consecuencia la existencia de fotografías plenamente narrativas y aquellas cuya narratividad es nula. El género fotográfico que mejor presenta una narratividad es el documental, según se encuentra en los trabajos de vocación periodística y en ciertos trabajos que podrían clasificarse como artísticos, pues en ellos, el fotógrafo interviene de manera moderada (no pretende torcer la figuración); su arreglo lo constituye el encuadre, la selección de un momento álgido y su perspectiva.

La capacidad narrativa de la fotografía, y las competencias requeridas para aprehenderla, constituyen la tesis central de este trabajo, sobre cuyas bondades y limitaciones puntualizaré mediante un ejercicio comparativo con el relato en el apartado correspondiente. Esto no para arrojar un juicio valorativo, sino para defender la transmedialidad del concepto de *narratividad* (Ryan, 2011: 4-5), es decir, la *narratividad* como un fenómeno capaz de traspasar fronteras mediales y, que desde el giro narrativo en las humanidades,<sup>1</sup> ha abandonado el ambiente exclusivo del relato. Sin embargo, si señalo el esquema narrativo de la literatura, es porque el signo lingüístico posee cualidades de las que carece el signo icónico, y que han servido de base para el surgimiento de la narratología. La perspectiva que busco es una de compleción, no de jerarquización, de los ejercicios narrativos de cada signo. Mi inspiración inicial es la literatura, y es a través de ella que busco superar los prejuicios teóricos sobre su relación con las artes visuales, prejuicios que provienen ya sea de simplemente asumir una paridad acrítica entre la literatura y las artes visuales (rasgo que se podría tildar de “impresionista”), es decir, sin establecer de por medio un sólido resguardo teórico y sígnico para dicho paralelismo; o bien, de una rígida separación, al modo lessingniano, entre literatura y artes visuales.<sup>2</sup> En un primer

---

<sup>1</sup> En un primer momento, dentro del campo de las humanidades, se trató de una especial atención otorgada a preguntas como: ¿qué es una narración? ¿Cómo se construye? ¿A quiénes interpela? Esta indagación llevaría a la consolidación de la narratología, durante los años sesenta, como la disciplina que buscaba definir la unidad mínima del relato a través de su estudio taxonómico. Fue sólo más tarde, desde los años ochenta y hasta la fecha (el “giro narrativo”), cuando otras disciplinas diferentes a las humanidades (como la medicina, el derecho, etc.) comenzaron a incorporar a sus métodos de análisis ciertos paradigmas narratológicos, en abierto reconocimiento a los relatos como “formas historizadas de conocimiento”, lo que daría cuenta definitiva de la ubicuidad transdisciplinaria de la narración. Para una historia concisa de este giro, me remito a Kreiswirth (2005: 378-382).

<sup>2</sup> Uno de los prejuicios contra la imagen icónica es la aparente facilidad en su lectura, como en la fotografía. Este tipo de imagen cuenta con el prejuicio del automatismo en su producción. Sin embargo, como ya hace notar Lázsló Moholy-Nagy en un visionario ensayo “A New Instrument of Vision” (2003), originalmente publicado en la década de 1930, donde adelanta que la comprensión de los mecanismos de producción, montaje y distribución fotográficos serán en un futuro tan necesarios como el conocimiento mismo de la escritura: “The true significance of the film [se refiere a la secuencia o serie fotográfica, fundamento del cinematógrafo] will only appear in a much later, less confused and groping age than ours. The prerequisite for this revelations is, of course, the realization that a knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. *The illiterate of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike*” (Moholy-Nagy, 2003: 95. La cursivas son mías). El tiempo la daría la razón. El ensayo intuía ya el carácter codificado de la fotografía mediante su analogía con el lenguaje escrito. Moholy-Nagy

momento, recuperaré la oposición *palabra-imagen* para entender las propiedades de cada signo, pero estoy consciente de que el paradigma pronto se agota, ya que en la práctica ambos interactúan de modo indisoluble. En vista de todo lo anterior, es necesario acotar el objetivo: el alcance que propongo es menos modesto que la relación palabra e imagen, o que una teoría de la imagen – en este caso, de la imagen icónica– pero renuncio a las ambiciones generales de un programa de las artes comparadas, ya que mi cometido es solamente clarificar las garantías textuales del fenómeno narrativo en fotografía y sus manifestaciones sociales en dispar analogía con la literatura. Por lo demás, esta labor se inscribe en la práctica de las *poéticas visuales* (Bal, 1988: 178), ejercicio entendido no como una disciplina sino un campo interdisciplinario que se funda en el reconocimiento de la espacialidad y la visualidad como parte de la experiencia cognitiva, y hace de ellas una herramienta heurística en su aproximación al fenómeno narrativo.

La tercera parte de este trabajo está dedicada al espectador-consumidor de la imagen fotográfica, a quien identifico con la figura de Perseo. Sin embargo, *espectador* no es un término exacto: quien observa una fotografía no es ya un pasivo receptor, sino un activo participante. Propongo tres interpretaciones para esta decapitación en tres momentos distintos. En el primero, la proeza perseica es la insuflación de sentido en la imagen –de ahí que *lector* sea un término más adecuado que *espectador*–, la cual incluye, desde luego, la dotación de valor narrativo. Para abordarla, realizaré un análisis comparativo de un esquema de recepción estética de la fotografía perteneciente al teórico Diego Lizarazo (2004: 82-104) frente a una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía, cuyo autor es Javier Marzal (2011: 170-229).

---

adelantó el debate sobre la suma de textualidades o competencias códicas necesarias que obran silenciosamente al leer una fotografía.

Para la problematización acerca el otro tipo de prejuicio sobre el carácter *medial*, véase el apartado “Narratividad: medio y género”.

En un segundo sentido, la decapitación es una forma de problematizar la apropiación del discurso del medio fotográfico como un ejercicio de resistencia y remediación frente a las violencias simbólicas y factuales que ejecuta un poder autoritario, específicamente en la obra *Buena memoria* del fotógrafo argentino Marcelo Brodsky (1997). En este discurso fotográfico opera una vía dual de gestión de la memoria: por una parte, se encuentra la recuperación de las imágenes de la memoria como una reafirmación de la identidad personal y colectiva; por la otra, intenta gestionar la memoria en pos de un “olvido positivo” como modo de reconciliación necesario para seguir vivo (Arriarán, 2010: 35-6). Al interior de la obra, las interacciones entre palabras e imágenes me servirán para problematizar las relaciones entre la deixis de lo ausente, las marcas que performan una presencia y los desempeños narrativos de cada orden semiótico.

Finalmente, en el tercer sentido de la proeza perseica, el escudo pulido servirá para tratar el manejo del discurso fotográfico, dentro de los senderos de la estética, de temas anatemizados como la disposición pública y la manipulación de cadáveres. Mi interés en dicho tratamiento estético proviene de una indagación sobre la *alteridad*, cuyo vínculo con la Gorgona es en realidad bastante transparente. Jean-Pierre Vernant explica (2001) que el *gorgoneion* –la máscara de la Gorgona, convención sobre la representación figurativa de este monstruo– expresa una exploración de un extremo pasmoso que amaga al individuo en un caos de significados: la muerte como absoluta alteridad (Vernant, 2001:16). La máscara de la Gorgona, equiparable a la cámara fotográfica, ayuda en la construcción de un entramado ilusorio que permite asir la alteridad radical bajo la forma de lo siniestro. ¿Por qué lo siniestro? Este mencionado sentimiento es, de acuerdo con Eugenio Trías, una violenta náusea, uno de los límites y condiciones del arte (1988: 11-14): su advenimiento quiebra la égida estética, su entramado ilusorio; pero su condición velada es condición de la misma. Empezaré un extenso estudio de

caso de la obra del fotógrafo Joel-Peter Witkin, quien se caracteriza por una riqueza plástica que echa mano de la manipulación de los muertos, la putrefacción, las deformidades y los enfermos. Por una parte, describiré las diversas distancias –estratos– dentro de lo fotográfico que conforman el escudo de la estética en la visión del fotógrafo estadounidense; y por otra, ofreceré un sucinto panorama de cómo este discurso modal ha cambiado a lo largo de la historia de la fotografía.

Puede parecer que estas dos interpretaciones sobre la apropiación del acto fotográfico en Marcelo Brodsky y Joel-Peter Witkin no estén relacionadas y que su inclusión sea arbitraria. No es así: el hilo conductor es un desglose teórico sobre dos diferentes estrategias de visibilidad corporal. El primero narrativiza la identidad por encima del cuerpo, lo que acarrea repercusiones éticas; el segundo, señala la narratividad del discurso modal de lo siniestro mediante el uso plástico del cuerpo por encima de la identidad; su cometido es estético.

Me veo obligado a hacer unas últimas precisiones sobre la imagen de Perseo y la Gorgona: la adopción de este episodio de la mitología para tratar cuestiones del acto fotográfico permite una mayor libertad interpretativa, así como sugerir otras intuiciones para las cuales desde luego ofrezco un sustento teórico; esta investigación, por tanto, no se guía por un eclecticismo gratuito o una ambigua crítica impresionista. En cuanto al cometido, no pretendo llevar a cabo un trabajo de mitocrítica, pues tal empresa requiere conocimientos antropológicos y de la historia de las religiones que sobrepasan las ambiciones de este trabajo, más bien circunscritas a la narratividad y los estudios visuales. Si he de explicar mi involucramiento con los mitos, diré que, como las imágenes –que poco a poco forman un humus imaginario en el hombre–, son depositarios de saberes ancestrales y valores primitivos ineludibles legados en forma de historias. Acaso no existan imágenes más narrativas y narrativizadoras que los mitos. Pero no es todo: volver a los

mitos es una forma de poner en claro las relaciones más elementales que el hombre estableció con la propia imagen, a saber, como el espectro, la ilusión que regresa como sueño y como la representación de los muertos (*onar, phasma y psyché*; Debray, 1994: 21). Por sofisticada que sea la imagen técnica, ella siempre remite a un código que busca domesticar y proveer, sin garantía de por medio, ciertas certezas sobre la pervivencia del hombre. En el mundo de las representaciones visuales, la imaginación ha hecho del miedo a la muerte un jardín florido.

Tras el pensamiento, es necesario saciar la vista: he añadido un *dossier* fotográfico –ese jardín de miradas petrificadas– con una serie de ejemplos que ilustran y confirman algunos puntos a los que aludo, porque es cosa muy desafortunada un ensayo sobre fotografía sin fotografías.

## 1. PROEMIO A LA IMAGEN

### 1.1. *La imagen, re-presentación*

No hay épica sin proemio. El de la práctica fotográfica implica convocar a la imagen a fin de diseccionarla. Señala Régis Debray: “toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos. [...] Quien retrocede en el tiempo, avanza en conocimiento” (1994: 19). Vuelvo la mirada hacia Grecia en busca de la raíz etimológica de *imagen*: en griego clásico, existe una diferencia entre *eidos* y *eikon*. El primer término, *eidos*, de extracto platónico, designa a toda forma original, y en ese sentido, atemporal e inmaterial. *Idea* e *ídolo* son derivados de esta palabra. El segundo término, *eikon*, se refiere a la factura de las mismas; es decir, a su aspecto material, del cual se puede dar cuenta gracias a los sentidos. *Ícono*, por ejemplo, tiene su origen aquí. Hay, por tanto, entre ambos términos una distinción basada en su naturaleza, soporte y percepción. Conviene no perder de vista estos tres aspectos.

Por lo demás, la cuestión se complica al pasar al latín, donde la polisemia de *imago* comprende tanto a la efigie funeraria –con lo cual es representación de lo ausente–, al fenómeno onírico –siendo así una imagen mental, intangible– y a la apariencia, que se basa en la *imitatio*, sin duda emparentada con *imagen*, y que cuenta con un origen material (Melot, 2010: 12-3). Varios son los críticos que señalan un punto de convergencia de la imagen: el antiguo trato con la muerte, en específico, su desempeño en los ritos fúnebres como un intento de domesticación del terror a la descomposición, de representación del objeto de duelo (Debray, 1994: 24-8). *Representar* significa no tanto traer al presente como señalar la *ausencia* (Melot, 2010: 16); una segunda acepción indica que se trata de una interpretación, de un artificio autoral (que revela tanto del autor como de su contexto social); incluso la imagen más realista, como la fotográfica,

no puede ser objetiva ni imparcial (descarnada, si se lo prefiere): también detenta un contenido simbólico. La raíz latina de imagen rescata la materialidad, lo intangible mental y la relación de parentesco con un modelo que la origina, que no es motivada sino perceptual. En relación a esta comprensión más amplia, Melot señala que:

La imagen es indócil. Procede siempre de un modelo que respeta o que inventa y que no muestra. [...] Y en un mundo sin dioses, el de la ciencia triunfante, se prefiere hacer caso omiso del hecho de que *la imagen sigue siendo un artificio que busca su modelo y lo construye de acuerdo con nuestros intereses, un compromiso entre la imagen del mundo y la que nosotros querríamos que tuviera, y de la que no es más que cebo.* (Melot, 2010: 20. Las cursivas son mías)

Pese a que la imagen deviene sucedáneo de un sujeto/objeto ausente, ésta no podrá, sino de forma desafortunada, asumir una identidad con aquella ausencia, impidiendo así alcanzar el objeto. No acercar, sino señalar la carencia, la cual será llenada de acuerdo a la proyección psíquica de quien lea la imagen. Esto último apunta ya a una ejecución tanto en la elaboración de la imagen como en su lectura: la imagen es un *acto dual*, pues, en efecto, ninguna imagen contiene una esencia, sino que es la codificación arbitraria de un aspecto de su relación con el objeto que lo origina. Pero no es todo: la imagen nunca contiene sus propios significados, sino que estos son generados por el productor, el consumidor y el medio en que se le presenta, sin olvidar que el lenguaje se vuelve marco necesario para su comprensión. Me apegó, por tanto, a la definición de la imagen como *acto social* y no como *esencia*; es decir, como la junción entre el *componente gráfico* y la constitución de un *objeto simbólico*, proyección de los deseos y expectativas tanto del ejecutante como del sujeto que mira (Mukarovsky, 2000: 89; Lizarazo, 2008: 17; 2004: 76-79).



## 1.2. La imagen fotográfica

Queda por resolver la naturaleza de aquello que deja tras de sí la mirada de Medusa. Desde el punto de vista general de la semiótica, la imagen fotográfica constituye un signo *icónico*, puesto que guarda una relación de semejanza con su o sus modelos primarios. Pero, ¿qué es un ícono, el *eikon* que en el aparatado anterior mencioné? ¿De qué relación de semejanza se trata? Charles S. Peirce (2013), al emprender un estudio de los signos visuales, trazó una taxonomía triádica, a saber: el *símbolo* (cuyo significado es arbitrario, ya que es producto de una convención, pero puede lo mismo convocar otros muchos significados), el *índice* (proveniente de un fenómeno de contigüidad con lo representado, pero que también tiene visos de un carácter convencional) y el *ícono* (fundado en la similitud entre lo representante y lo representado). Un ejemplo del primer tipo de signo sería el significado de los colores en una bandera o el dibujo en un blasón, cuyo código es preciso conocer de antemano para poder interpretarla, ya que no hay nada en ellos que me haga relacionarlos de forma directa con un significado. Sin embargo, este significado puede ser tan amplio y complejo —e igual de arbitrario—, como lo es la idea de patria, misma que transmite (o cuando menos, pretende) una bandera. Así, su significado es producto de un acuerdo, y como tal, es mudable a través de un horizonte histórico. Del segundo tipo de signo, puede pensarse en los impactos que deja una bala, lo cual conduce a pensar en que alguien ha disparado un arma. Por motivado que parezca este vínculo, si se desconoce qué es un arma de fuego y el impacto que deja, estos rastros pueden tomarse como algo incidental, aleatorio. Se requiere, por tanto, un conocimiento previo que haga viable el establecimiento de relaciones causales. Finalmente, del tercer tipo de signo, el ícono, puede ser una pintura o una escultura

figurativa, pues presenta una serie de relaciones materiales cifradas del objeto referido. Queda indagar en el funcionamiento de la imagen fotográfica a través de estas categorías. ¿A qué rango pertenece este tipo de imagen? ¿Es la fotografía un índice, ícono o un símbolo?

Para elucidar este problema, es mejor volver atrás (de nuevo) y pensar detenidamente en lo que el mito alardea, pero no explica. Medusa, monstruo de aviesa mirada, fija su atención en un sujeto viviente. Lo mira con furia, lo seduce con su abismo estremecedor, cuarteando los cimientos de su ontología. Éste, al verse sobrepasado por una mirada hiperdensa, se petrifica. La efigie resultante queda como una muda prueba de su presencia en ese tiempo y en ese lugar específicos. Perseo, al llegar a la guarida de la abominación, contempla estos macabros volúmenes pétreos que, bien lo sabe, fueron seres vivos. Y entonces piensa en la muerte.

Tres momentos, tres tipos de imagen.

Quien mire las formas pétreas que engendra Medusa, podrá darse cuenta de que poseen una semejanza humana: el alto de la efigie, el tamaño de las cuencas oculares, la proporción de la nariz en el rostro, la textura del cabello, el largo de las extremidades inferiores y superiores, la vestimenta que lleva. Nadie sabe cómo obra la mirada de Medusa, pero lo que ella provoca indica que los volúmenes finales presentan un parecido realista con el modelo primario. La materialidad del soporte promueve este parecido; aunque posible, resulta desatinado leerlas como otra cosa. He aquí un *ícono*.

Por principio de cuentas, la semejanza y proporción que guarda la imagen fotográfica con su modelo sugieren que se trata de un signo icónico. En el apartado anterior, señalé someramente algunas características del ícono de acuerdo a su etimología griega, en donde destaca su naturaleza material (aprendida mediante los sentidos) y el lazo de semejanza con el modelo, como si ostentara las propiedades reales del objeto que señala. Pensado así, resulta natural

concluir que la fotografía presenta una *función denotativa*: muestra aquello que significa. Roland Barthes se pregunta qué es lo que manifiesta la fotografía, y opina que:

Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una *transformación* (en el sentido matemático del término); pero pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un “relevo”, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. De esta disposición se hace imprescindible deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. (Barthes, 2009a: 13)

Esta definición resulta más problemática que resolutive; diseccionarla (vale decir, decapitarla) servirá también para entender dos tipos de signos: íconos e índices. Barthes homologa el paso de la *no transformación* óptica– y su fijación en el negativo (superficie sensible)– con el instante de recepción por parte del lector, lo que para él resulta en una lectura (entendida aquí como identificación de los referentes) natural, transparente. Me detendré en el segundo paso. Barthes considera que la fotografía es un *analogon* perfecto de la realidad (cuya iconicidad se funda en su indicialidad), es decir *un mensaje sin código*. De acuerdo con esta definición, la fotografía, en tanto que ícono, se rige por un *principio analógico* y componente sustancial de la imagen fotográfica (en su variante documental, al menos), donde parece resumir estas aspiraciones de similitud que no está regida por ningún código; es decir, es pura denotación. Sin embargo, si el *analogon* fuera perfecto, sería identidad; en otras palabras, al no ser necesario descifrarlo, habría una presumible consubstancialidad entre la representación y el modelo, definición que borra las diferencias entre el significado de la imagen y la realidad externa a ella –y de la que es tributaria– sin contar que prescinde de todo reconocimiento del papel del medio que transmita la

imagen.<sup>3</sup> Pero es, en realidad, la cualidad material de la imagen icónica (asequibilidad sensorial), la cual, basada en una convención figurativa, da cuenta del parecido, no su origen aparentemente objetivo (indicialidad). Se trata de una cuestión de percepción, pues el ícono también requiere conocimiento de la realidad externa a la fotografía y la realidad que la fotografía inaugura (consciencia del proceso fotográfico), así como de algunas convenciones figurativas de las cuales abrevia la fotografía, tales como el verismo representacional de la tradición plástica de Occidente.

Lo que la Medusa mira, lo petrifica (si uno se pregunta por el necesario carácter animado del sujeto petrificado, éste es sólo una manera simbólica de hablar de una pretendida ontología de la imagen que se deriva y medra en la existencia del modelo, a modo de continuidad aviesa). La víctima de esta mirada siente con terror una primera parálisis; empieza en su cuerpo, con sus extremidades, seguido de la pérdida de la capacidad de articular; finalmente, muere el gesto, rictus postrero de una experiencia inasible. Este es el paso del ser orgánico a su petrificación. El derrumbe ontológico del ser mirado parece establecer una relación natural con su representación final: tal es un *índice*.

En su definición, Barthes considera que, al no haber una transformación, sino una reducción, la imagen fotográfica conserva cierto vínculo natural con el modelo primario, al modo de una huella. Este es el primer paso, el de la captura, que Barthes homologa a la lectura. El problema con el entendimiento del índice consiste en pensar el acontecimiento de luz –condición necesaria para la fotografía– como una suerte de emanación natural de los objetos fotografiados, fijado sobre una superficie sensible. La consecuencia es un “efecto de realidad”. Sin embargo, esto no es más que un *principio de causalidad invertido* (Frizot, 2009: 63): en un índice,

---

<sup>3</sup> Esto podría ser una actualización del viejo temor sobre la promiscuidad de la imagen (la *catarsis*), cuando ésta es capaz de reemplazar la realidad que representa, suscitando una serie de efectos propicios o nefandos (Melot, 2010: 92). Al respecto, Rosset (2008: 75-82) identifica a este tipo de representación como “doble por sustitución”, el cual, para afirmar su existencia, busca aniquilar al modelo original, reflejando una realidad artificial. Véase el apartado 3.3. *El escudo bruñido* del presente trabajo para una problematización de la realidad en la fotografía.

impronta natural y motivada, la garantía de realidad es la existencia de los referentes, previa a la toma fotográfica. Sin embargo, la similitud no proviene del índice; se trata más bien de un instante en la producción de la imagen fotográfica y no una extensión del referente,<sup>4</sup> pues *lo que la cámara registra son cantidades lumínicas, no emanaciones del ser*. En todo caso, el reconocimiento del índice exige también una codificación: el conocimiento de la técnica fotográfica, por mínimo que sea, permite reconocer como índice a lo que pase frente al objetivo. Por tanto, este vínculo indicial no está exento de arbitrariedad, por no mencionar la transformación de los referentes en signos plásticos estáticos y planos.

Perseo conoce de antemano el efecto de la letal mirada de Medusa. Ha sido prudentemente aleccionado al respecto. Cuando por fin llega al reducto de la abominación, su vista constata la certeza de la admonición: la muerte habita los ojos de la Gorgona. Viendo las estatuas detenidamente, Perseo piensa en su propia vida. La figura de una mujer envía su memoria a casa, donde su madre se encuentra cautiva. Otras figuras, en una pose de confrontación o franco temor, conducen a Perseo a concluir que no es el primero que se ha aventurado en estos parajes, y que su coraje y determinación le harán sobrevivir. Para otros mortales, este bosque de petrificaciones significa la muerte segura, y por lo tanto, se alejan. No para Perseo; en todo caso, le indican donde mora el portento y la dulzura de la victoria ante tales peligros. Todos estos pensamientos –una maciza legión de ellos– atraviesan su mente mientras acecha a la Gorgona. Atrapadas en su inmovilidad, estas representaciones suscitan todo tipo de significados en quien las lea. Claramente, se trata de *símbolos*.

---

<sup>4</sup> Frizot señala acertadamente la debilidad del concepto de índice (la contigüidad entre el fenómeno y la huella), sobre todo al considerar los otros dos tipos de imagen que moviliza la fotografía (ícono y símbolo), y propone entenderla como un proceso: el índice es un instante de producción, el ícono es la imagen material asequible mediante los sentidos y el símbolo es la vivificación de sentido que no se limita a la identificación icónica (2009: 62-3).

Al ser un mensaje continuo, la imagen fotográfica ofrece una inagotable virtualidad de significados, una cadena de valores connotados que permanecen en potencia (Barthes, 2009b: 39). Esta proliferación de valores únicamente pueden acotarse mediante el signo lingüístico: títulos, pies de foto y comentarios sobre la misma, que pueden funcionar como un complemento denotativo (por ejemplo, una fotografía arquitectónica de una casa, con un pie de foto que identifica sus referentes), pero también promoviendo valores simbólicos, cuando de la identificación referencial se pasa a la interpretación (la misma fotografía, pero con un pie de foto que exalte el valor de las casas tradicionales, apuntando así hacia una cierta nostalgia). A pesar de que existe una interacción de la imagen fotográfica con textos lingüísticos –es decir, códigos exógenos–, esto no significa que la fotografía sea un mensaje sin código; la imagen fotográfica es un objeto simbólico no por ser fotográfica, sino por ser imagen; es decir, es una abstracción de formas y superficies exteriores (que coincide con múltiples convenciones figurativas instituidas por la pintura, el dibujo y la escultura), resultado de un instrumento técnico, fijadas sobre un soporte material, en cuya reconstrucción o dotación de sentido se conjugan tanto las dimensiones codificadas como la disposición mental del receptor. De este modo, la imagen fotográfica como símbolo (cuya raíz griega, *syμβalein*, significa “arrojar”), es un objeto codificado arrojado al océano de la virtualidad semántica. Acabo de nombrar a la *polisemia*, cualidad consustancial a toda representación visual.

Ninguna de estas categorías de la imagen basta por sí sola para explicar cómo funciona una imagen fotográfica. Así, la imagen fotográfica es al mismo tiempo índice, ícono y símbolo, pero esta identidad tríadica dista mucho de ser uniforme. Ante todo, debe entenderse que la fotografía es una forma de producción de una imagen técnica (índice), fijada y difundida en un soporte tangible mediante un cifrado figurativo que la antecede (ícono), y que permite una

incesante interpretación (símbolo). Sólo así es dado comprender que este conjunto de signos no conforman una triádica ontología equitativa, sino un modo de funcionamiento diferido, lo cual tiene como corolario una *eficacia comunicativa* (Frizot, 2009: 62), pero también una propuesta estética y un llamado ético (Lizarazo, 2006: 18).

Pese a que la triple disección semiótica aporta elementos primordiales de comprensión de la fotografía (Peirce, 2013), este esclarecimiento corre el riesgo de ser incompleto al reducir la imagen a códigos sígnicos de lectura como el índice y la iconicidad, mismos que, por otra parte, poseen un altamente debatible aspecto denotativo (como su categoría lo indica, son producto de una convención histórica, pues también en la mirada de Medusa hay algo que la anticipa y que no le pertenece en modo alguno, como se verá más adelante). Esta parcialidad no contempla a la fotografía más que como producto acabado, sin detenerse a considerar la previsión que acompaña a la toma, el instante de la producción y la recepción final de la imagen (que empieza con un mínimo acto de dotación de sentido que depende de la naturaleza material del soporte y las dinámicas sociales del mismo), que a la postre ha cambiado la forma de interacción entre el hombre y el mundo. Pero tras todo este complejo tinglado, se encuentra un elemento primigenio de la imagen fotográfica que es necesario abordar a fin de entender la mirada de Medusa: el aparato productor de la imagen técnica.

### 1.2.1. *El ojo de la Gorgona o el principio técnico*

No es el horripilante aspecto de la Gorgona, ni su aliento fétido o su cabellera ofídica lo que mejor caracteriza a la Medusa. Es su mirada. De ella, se sabe, es un castigo impuesto por los celos de una diosa; es decir, el efecto de su mirada proviene de un cometido impuesto pero del

que Medusa echa mano para su propio provecho (o desventura). También resulta familiar la consecuencia sobre quienes aterrice su mirada. Permanece incógnito, sin embargo, el funcionamiento de esta mirada, casi como si esto invitara a escamotear la reflexión sobre ella. Dos aristas del problema reclaman solución: el principio técnico que resume a la fotografía – modo de ver tan atípico como la propia Gorgona– y la mirada cuyo efecto ha sido dispuesto.

En relación con el primero, la mirada de Medusa es, como señalé anteriormente, mucho más compleja que su reducción a códigos de lectura (iconismo, indicialidad). La singularidad de la imagen fotográfica está prescrita por el componente instrumental: la cámara fotográfica. Pero, ¿qué implica afirmar que el aspecto técnico confiere a la imagen fotográfica su especificidad ontológica en el reino de las representaciones visuales? El componente definitorio de la fotografía, reducido a su carácter esencial, es nada menos que la acción de luz rebotando en superficies opacas, redirigidas y distribuidas por la lente al interior de una cámara oscura y su posterior fijación en una superficie fotosensible. No los objetos, sino la luz. Esto es invariable. La esencia de la imagen fotográfica la dicta el principio del suceso lumínico (medición de fotones), las leyes físicas que lo rigen y los parámetros requeridos para captarlo (Frizot, 2009: 68-70).

Este principio técnico, producto del avance científico y que Frizot define como parte del “imperativo técnico” (2009: 54-60, 107), reviste de veracidad y objetividad al aparato y a las imágenes que produce, las cuales son en consecuencia entendidas como “documentos” fidedignos y verosímiles, por lo que resulta entendible que las ciencias hayan usado la fotografía para el registro cuantitativo de evidencia. Con el tiempo, dicho principio adquirió preponderancia y originó toda una serie de hábitos mentales y sensibilidades en torno a la actividad fotográfica, al punto que la naturaleza no puede entenderse del mismo modo en la era prefotográfica (Déotte,



2012: 144). Esto puede llevar a pensar que el aparato fotográfico encarna asimismo una empresa de conocimiento, lo cual, a decir verdad, constituye una reducción engañosa: el principio técnico se originó durante una coyuntura histórica ineludible, la modernidad, caracterizada por el encumbramiento histórico de la razón y su consabida confianza en la novedad técnica (Echeverría, 2009: 8, 9), donde a la cámara le fue *atribuida* la capacidad de rendir “verdades autosustentables”, porque ella, al mostrar sólo lo que existe (o más bien, sólo lo que se puede ver), no puede simplemente mentir.<sup>5</sup> Esta última simplificación parte del argumento donde la visión orgánica –es decir, la captación de variaciones luminosas por células fotosensibles– es algo que es común a todos los hombres (fenómeno natural), extendiéndose hacia la interpretación de formas, colores e intensidades luminosas, donde más bien comienza el fenómeno cultural.

No existe duda de que el principio técnico medró en la densa carga cultural donde la percepción visual se ofrece como la única fuente de datos confiables, acaso por su inmediatez. Naturalmente, esta carga veritativa es cuestionable, pero por lo demás, es cierto que la fotografía, dada su visualidad exacerbada, puede ayudar a ver lo que de primera mano resulta imposible, señalando permanentemente la sustancia invisible que sucesivas lecturas lograrán asir. Sin embargo, la fotografía, en la misma base del principio técnico, la aparente diafanidad y la eficacia técnica, “introduce una serie de objetos inéditos en nuestro campo perceptivo, y éstos se interponen entre nosotros y el mundo. Las fotografías nos proponen mucho más de lo que podemos ver, y algo distinto a lo que percibimos con la simple mirada [...]” (Frizot, 2009: 54). De esta reflexión se sigue que la imagen fotográfica es menos un intento por preservar la igualdad que uno por comunicar y educar en la diferencia, en la distancia que existe entre el

---

<sup>5</sup> Describir los grados históricos de preponderancia de los sentidos a la hora de recabar información en el mundo es una labor que sobrepasa los objetivos de esta investigación. Sin embargo, sirva como orientación general la obra sintética de González Ochoa (1997).

hombre y sus representaciones de las cosas del mundo. En este sentido, no se puede reclamar que el aparato trabaja para el conocimiento.<sup>6</sup>

Además, se debe asumir el hecho de que el aparato no es objetivo ni está desprovisto de propósito.<sup>7</sup> El cometido primordial de la fotografía es el de producir imágenes, no el de acercar al mundo y rendirlo ante el hombre, a modo de una ventana, haciéndole creer que al criticar a la imagen, critica también al mundo. Si la fotografía logró ocultar su carácter simbólico (hacedor de imágenes) fue debido a su falsa diafanidad semiótica (esto es, lectura que no requiere desciframiento) y a su aparente proceso automático (fenómeno lumínico que se da sin la intervención de una instancia humana). Detallaré este último aspecto, pues conduce de modo natural a la segunda problemática planteada al principio de este apartado: el rango de acción previsto en la cámara fotográfica y por añadidura, el grado de libertad humana.

---

<sup>6</sup> En su teoría sobre los aparatos, Jean-Louis Déotte (2012: 84) señala que justamente no producir conocimiento –a diferencia del dispositivo–, sino motivar la *distracción* (actividad lúdica) es una de las cualidades de los aparatos. Véase la nota para un desarrollo más puntual de la teoría de los aparatos de Déotte.

<sup>7</sup> En un brillante –y tristemente desconocido– ensayo, Hubert Damisch (1980: 289) había señalado acertadamente que la imagen fotográfica se trataba de una “ontological deception” con una añadida “*historical deceit*”. Me interesa por ahora el segundo término: la imagen fotográfica es un “objeto cultural” indisociable del entramado ideológico del dispositivo, el cual forma parte de un proyecto histórico particular. Es evidente que Damisch se remonta a la senda teórica iniciada por Walter Benjamin en su opúsculo *Pequeña historia de la fotografía* (2008a), y en general de su obra, que se aboca, entre otras cosas, a explorar el componente instrumental de la modernidad. Aunque no lo explica, es claro que Damisch retomó la génesis ideológica de un aparato de la modernidad, que más tarde, gracias a su masificación, se le presumió objetivo y transparente. Se trata de una inercia ideológica en la historia de la imagen fotográfica.

Para Jean-Louis Déotte (2012; 2013), quien también reformula el pensamiento de Walter Benjamin (2008a), los aparatos fundan una época. En particular, para el crítico francés, la perspectiva, la fotografía, el cinematógrafo, el museo y el psicoanálisis constituyen los cinco aparatos que configuraron la sensibilidad moderna. Necesitamos cuatro definiciones para entender de modo global su propuesta teórica: 1) el *aparato* es una trama especial que, al aparecer, crea una época; es decir, configura las ideas y las sensibilidades (esto es, la experiencia) de una época particular, lo cual vincula a una comunidad sin que exista una ideología inmanente (en este sentido, no es la modernidad la que produjo al aparato, sino viceversa); 2) la *época* es entonces un conjunto específico de sensibilidades unívocas motivadas por el aparato; 3) la temporalidad del *acontecimiento* difiere tanto para actores como para espectadores, pero su percepción llega siempre *après-coup* (“retardamiento”); dicho acontecimiento requiere de una superficie de inscripción. Por último, 4) todo aparato se encuentra en relación con el *medio* transindividual, es decir, el contexto al cual se le asocia, y con el cual se implica en un intercambio de perfectibilidad mutua. Entre aparato e individuo se modifican de un grado abstracto a uno concreto. Así, la individuación que promueve el aparato no produce un individuo, sino un medio asociado sin el cual el individuo es imposible.

Para Vilém Flusser (2010: 27-36), el *aparato*, en cuya clasificación se incluye a la cámara fotográfica, es un objeto cultural que se interpone entre el hombre y su empresa epistemológica en el mundo. Pero, ¿qué significa “objeto cultural”? El aparato es producto de la continua observación de los fenómenos naturales y su categorización en textos científicos; su finalidad como herramienta es la de extraer objetos de una naturaleza primera, transformarlos y rendirlos en forma de objetos informados, es decir, de presentarlos de forma antinatural para fungir a modo de ayudas –y no sucedáneos– de los sentidos, y domesticar así las limitaciones orgánicas, en este caso, de la vista (Flusser, 2010: 29; Damisch, 1980: 287-8). Sin estas “simulaciones empíricas” o herramientas, la observación de fenómenos naturales, tales como el estudio de la locomoción humana o la observación de cuerpos celestes, serían impracticables. Este es el paso de una *realidad natural* a una *realidad cultural*. En esta realidad cultural, toda imagen producida por el aparato fotográfico es un metacódigo de un conjunto de textos técnicos, en sí mismos metalenguajes creados para ensanchar la comprensión del mundo.<sup>8</sup> Dicho de otra manera, el modo en que la cámara funciona es a través de un *programa*, es decir, *una codificación técnica que determina el modo de funcionamiento*, puesto que:

---

<sup>8</sup> Flusser (2010: 15-25) propone una seductora hipótesis en torno a la relación entre el texto y la imagen: la misión asignada a la imagen fue la de hacer accesible el mundo al hombre, pero ella misma constituye un obstáculo entre el sujeto aprehensivo y el objeto asequible. Se llegó a un punto en el cual el hombre se rodeó de representaciones y empezó a interactuar con y en función de ellas, sin cuidarse de descifrarlas. Esta incapacidad de discernir la imagen y de atribuirle un modo de realidad que Flusser denomina *idolatría*. Cuando el hombre quiso retener el avance ilusionista y mágico de la imagen, así como restituírle su cometido original –como si alguna vez la hubiera tenido–, recurrió a la escritura lineal como modo de abstracción de aquellas imágenes. De este modo, inauguraron el tiempo lineal histórico y rompieron el tiempo cíclico de la magia: la contienda del *logos* contra el *imago*. Se desarrolló la *conceptualización*, que es la capacidad de producir y decodificar los textos. A través de dicha capacidad, el hombre acrecentó su distancia con el mundo exterior: los textos significan una ruptura con las imágenes que señalan al mundo, y no el mundo en sí. Ellos deben mediar entre el hombre y sus representaciones no verbales; es decir, las explican, las domestican. Pero al romperlas, viven su propia contradicción: tampoco permiten un acceso directo al mundo, pues se interponen entre la imagen y el hombre. Este es el ascenso de la *textolatría*, el hombre que vive en función de sus textos y es incapaz de reconstruir las ideas que portan. La fotografía, propone Flusser, surge como movimiento contrario a la textolatría, como un intento por restaurar cierta magia de la imagen.

La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada una de ellas es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa. La cantidad de virtualidades es grande, pero no infinita; es la cantidad de todas aquellas fotografías que pueden ser tomadas por esta cámara. [...] Sin embargo, el programa es rico y casi impenetrable. [...] Si el fotógrafo examina el mundo a través de la cámara, lo hace no porque esté interesado en el mundo, sino porque está en busca de las virtualidades todavía no descubiertas en el programa de ella que le permitan producir nueva información. Su interés está concentrado en el aparato y el “mundo exterior” es un pretexto para realizar las virtualidades contenidas en el programa. (Flusser, 2010: 32)

¿Por qué es importante saber que la cámara se rige bajo un programa? Se trata de una libertad acotada, de una jerarquía de poderes: el fotógrafo tiene la capacidad de comandar, en su mayor parte, la reacción tras la mirada de los lectores de la imagen, mientras que el aparato dicta las virtualidades técnicas de la imagen que el fotógrafo puede captar (Flusser, 2010: 31-6). Pero, ¿no resulta odioso este determinismo? ¿Dónde queda la libertad del hombre? Esta última pregunta constituye el final de la reflexión de Flusser y el planteamiento del verdadero cometido de una filosofía de la fotografía: demostrar que, pese a las todas las virtualidades previstas en el aparato, el hombre puede reclamar su libertad (2010: 81-86).

¿Desde donde se construye dicha libertad, si se acepta –o mejor dicho, se sospecha– su posibilidad? ¿Sería justo considerar la libertad como la imposibilidad de control, aquello cuya previsión es irrealizable? El acto fotográfico no es un proceso completamente automático ni objetivo, pues pese a operar mediante un principio técnico previsto, debe necesariamente contar con la copresencia de un operador, o mejor dicho, de un agente sensible: el accionamiento del obturador es más que un acto mecánico; esta operación supone asimismo la voluntad (incuantificable) del fotógrafo, quien a su vez se ve implicado en una serie de subjetividades e “interferencias” (Frizot, 2009: 58). ¿En qué consisten éstas? El fotógrafo, como agente generador de la fotografía, aparece siempre vinculado a categorías superiores al simple *yo enunciator*: las de clase social, grupo étnico, pertenencia cultural, etc. El fotógrafo, en suma, pertenece a un universo social que hace preguntarse sobre la exactitud de la etiqueta “autor” (Frizot, 2009: 58).

Estos factores subjetivos, por tanto, introducen el principio de *indeterminación* en el proceso de formación de la imagen, pues señalan que la producción de la imagen es mucho más compleja que una acumulación de lecturas técnicas y una volición individual.

El principio de indeterminación inaugura un reclamo de libertad del hombre sobre el aparato, pero el operador, como agente de la indeterminación, no es el único que participa en esto; la propia técnica ofrece un filón explotable gracias a una primordial e insalvable ironía: la *camera oscura*, uno de los principios integrales de la fotografía, es un espacio invisible que escapa al control del fotógrafo. Desde luego que él puede controlar la entrada de luz, la inclusión de sujetos y el encuadre, así como la obturación y finalmente la impresión. Pero lo que sucede en el interior de la caja lo excluye y lo sobrepasa: para mirar en su interior, tendría que echar mano de la luz, lo que invalidaría la existencia de una cámara oscura. Este principio de opacidad, cercano a la teúrgia, rige al aparato, el cual deviene una *caja negra*, espacio contenedor de una gran cantidad de posibilidades para el fotógrafo (es decir, posibles combinatorias en el programa; Flusser, 2010: 33, 36). Lo que sucede en este opaco interior está vedado para los ojos; lo único que este espacio admite, aparte de una cantidad de luz-tiempo, es un ejercicio de imaginación: el ojo de la mente o la imaginación, esa otra forma de ver.

Queda un último dato por considerar para la consecución de una libertad, y que proviene del cometido del aparato y del tipo de agencia del operador. En cuanto al primero, el aparato, éste no es una herramienta ni una extensión de lo sentidos, ya que no busca trabajar –extraer objetos de la naturaleza para darle una forma distinta o *informarlos*–, sino cambiar el significado del mundo. Es decir, su cometido es simbólico (Flusser, 2010: 30-32). Por otra parte, el fotógrafo es un emancipador del programa (éste se conforma de las virtualidades operativas de la cámara fotográfica; Flusser, 2010: 31); su interés no está en extraer objetos del mundo para informarlos,

sino en agotar las virtualidades de su cámara; en ese sentido, el fotógrafo se encuentra compitiendo contra el aparato, y el mundo se convierte únicamente en un pretexto para la realización de estas posibilidades técnicas. Se trata, en suma, de un *juego*. Esta idea gana fuerza al considerar una correspondencia entre la fotografía-aparato y aparato-obra de arte: el fotógrafo juega contra el programa de la cámara, lo cual emancipa al operario del trabajo, del mismo modo que una obra de arte compite contra el aparato (Déotte, 2013: 111-116). Una obra de arte es producto de un aparato, y la *poeticidad* de una época se ve determinada por el aparataje de la misma (configuración de sensibilidades y modos de aprensión). Sin embargo, son las obras de arte las que emancipan a los aparatos al agotar las virtualidades de la ley de producción artística; es decir, al competir contra ella y sobrepasarla (Déotte, 2013: 111), la obra de arte inaugura nuevas temporalidades y evita que el aparato devenga un *dispositivo*, este último entendido como un destino sistemático, cerrado y que trabaja el conocimiento.

Aclarado el significado del aparato, quedan algunas precisiones que hacer sobre el tipo de imagen que produce, es decir, la imagen técnica.

### 1.2.2. *La imagen técnica*

La imagen fotográfica constituye una categoría excepcional dentro del campo de las representaciones realistas debido a su componente instrumental. La cámara fotográfica genera una *imagen técnica* que no está igualmente sujeta a las formas de producción que una imagen tradicional (esto es, de factura humana o antropofactura, tales como el dibujo, la pintura y la escultura). En este sentido, la especificidad de la imagen técnica proviene de su *tecnofactura*, en contraposición al término *antropofactura* (Frizot, 2009: 11). La tecnofactura involucra dos

supuestos emergentes que es necesario diseccionar: el primero es la denotación cabal, debido a la cercanía entre la imagen y el referente. El segundo supuesto consiste en el corte radical con otras formas de representación figurativa debido al modo de producción de la fotografía.

En cuanto al primer supuesto, una imagen técnica no es completamente denotativa. No hay imagen que transmita la realidad en su abrumadora literalidad. La imagen técnica es a todas luces simbólica. Y lo es por dos razones: primero, porque es originada por un artefacto, producto de una codificación técnica (que además detenta ya un valor ideológico como artefacto desarrollado en plena modernidad, y que quizá la resume). Y segundo porque la imagen técnica es ante todo una imagen, y como tal, está circunscrita al campo de la connotación: genera sentido gracias a la polisemia que le es inherente, determinado también por otros procesos en su producción que abonan una cuota de sentido.

En cuanto al segundo supuesto, señalé que el tipo de imagen que la cámara produce no se parece a ninguna otra representación hecha por el hombre. Esta afirmación requiere mayores precisiones. Como expliqué, la imagen técnica posee una ontología particular provista por el artefacto fotográfico. ¿Se debe asumir por ello que su desarrollo e implementación refunda la tradición icónica? Es cierto que el modo de producción de la imagen técnica es inédito (es decir, novedoso: si bien desde la antigüedad helena se conocía la *camera oscura*, no existía ningún método para fijar la imagen, salvo por el calco manual, ni para una posterior reproducción masiva), pero no sucede lo mismo con las codificaciones de la antropofactura, mismas que alcanzan su culmen en la tecnofactura: la fotografía aparece en la historia de la humanidad en un punto en que el realismo de la imagen tradicional había logrado notables progresos, como las ya mencionadas formas simbólicas (sobre este aspecto volveré más adelante). Y no se puede reconocer –y a todo esto, ni siquiera producir– una imagen icónica si antes haberla construido

internamente, al modo de una incorporación mental de las formas figurativas (González Ochoa, 1997: 38).

De este modo, no cabe atribuir un carácter inédito a los códigos sígnicos de la cámara fotográfica, a riesgo de dejarse seducir por su estilo realista: tal asunción es tributaria de la imagen ilusionista, mágica, aquella que engaña con su juego de presumida realidad. Lo novedoso del medio fotográfico no es su codificación –pues cuenta con una–, sino su eficiencia técnica; es decir, su método de fijación, reproducción y distribución, que inaugura todo un régimen fotográfico, donde la dinámica perceptual entre el hombre y la imagen dictará el modo de intelección que se tiene con el mundo (Frizot, 2009: 34). Esta intelección ayudó a modificar la conciencia del espacio, pues hizo asequible a la mirada referentes de otras latitudes, épocas y escalas escópicas; asimismo, modificó la experiencia del transcurrir del tiempo, no solamente como mirada retrospectiva (rescate de la memoria personal y colectiva), sino hacia dentro del tiempo mismo: éste se mostró infinitamente divisible, como lo prueba la cronofotografía de Étienne Jules Marey.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Cabe preguntarse por el impacto que tuvo la técnica fotográfica en el modo de experimentar el tiempo. Mauricio Lissovsky (2003) propone que el aparato es un “dispositivo de retardamento” en vista de la paradójica experiencia de tiempo de la modernidad: por un lado, existe una aceleración del tiempo por medio del instante “absolutamente instantáneo”, aquella precisión científica como producto de la medición, un tiempo compuesto de otros instantes analógicos e infinitamente segmentables (2003: 1). Por otra parte, la modernidad fue un distanciamiento de la tradición y una inclinación hacia el futuro como un faro del cual extraer valores, una fe en la novedad técnica. Esto condujo a una fusión de instantes, a una consecuente pérdida de la heterogeneidad dentro de la dominante cultural contemporánea (posmodernidad). Lissovsky rescata el concepto de “imagem dialética” de Walter Benjamin, la cual busca separar el instante de la noción de tiempo lineal, un método donde el historiador rompe el “tempo do agora” para fundar una discontinuidad, recurriendo a imágenes pretéritas como un modo de insertar un potencial crítico. Es más, la teoría de acontecimiento histórico se funda en la experiencia fenoménica que proporciona la fotografía (2003: 3). Partiendo de este entramado conceptual, Lissovsky plantea la pregunta: ¿cómo es que la fotografía se torna un dispositivo donde el futuro puede anidarse? Más adelante, responde:

Como toda máquina, a fotografia moderna está engajada num proceso específico de transformação (de distância no espaço, em distância no tempo, para ser exato) e na produção de uma entidade nova (o instantâneo fotográfico) a partir da matéria bruta da duração. E pela via do retardamento, pela via de espera, a máquina imagina-se capaz de produzir instantes diferentes e heterogêneos. (Lissovsky, 2003: 3).

Esta es una de las formas en que la fotografía, mediante el componente de la espera, puede romper y en cierto modo apaciguar las tensiones que genera la paradoja de la experiencia moderna del tiempo. La fotografía resume una



Esta intelección, sin embargo, tiene un destino programático que no se detiene en la toma fotográfica. La técnica se extiende más allá de la enunciación. Pues no es solamente la técnica que origina la imagen fotográfica la que orienta los significados extraíbles de ella; los usos posteriores orientan la generación de significados en la actividad fotográfica. Disiento, en este sentido, de lo expuesto por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (2009a: 17-23), quien considera que todos los procedimientos de connotación en la producción y distribución de la fotografía (elección, encuadre, tratamiento técnico, edición, puesta en página) no pertenecen a la estructura fotográfica, como si solamente la técnica de fijación instantánea constituyera todo el orden de lo fotográfico. Al contrario: todos esos estados no constituyen una realidad extrafotográfica, sino la propia actividad fotográfica.

El uso, pues, valida el significado. Entre los usos de la imagen técnica se encuentra un modo de ver diferido y un desempeño narrativo, como explicaré a continuación.

---

experiencia heterogénea del tiempo, una conciencia donde lo que se reproduce no es el instante siempre igual, sino su diferencia.

## 2. LAS MUCHAS MIRADAS DE MEDUSA

### 2.1. *Mirada fotográfica*

**T**odo lo convertía en piedra. Al instante, con furia. Su mirada no tenía descanso, no conocía la piedad. Pero, ¿qué es lo que observaba la Gorgona cuando no ejercía su terrible mirada? El mito no se entretiene en ofrecer causalidades, sino que alimenta su propio misterio. Esto no invalida mi pregunta (diríase, no la petrifica). Medusa es su propia mirada; de ella, nada se sabe sin su secuela.

Esta imposibilidad de separarlas debe asumirse como la fusión del aparato con el universo interior del operador. Como expliqué en el capítulo anterior, la objetividad del aparato es ya un tópico inválido; pero, ¿cuál es la cuota de subjetividad que el operador imprime?

Tras la cámara está la mirada. O más bien, se encuentra pareada ella. Pero no se lee ni se produce una fotografía del mismo modo en que se ve (y ni siquiera a nivel estructural la analogía *camera oscura*/visión orgánica es operante; Frizot, 2009: 95-108). A pesar de que los dos modos de visualidad coinciden en que deben tener siempre un objeto al que mirar, cada uno acusa un programa particular, favoreciendo a temporalidades y formas de intelección diferidas. Mientras que la *mirada* es iterativa y se ocupa mayormente del presente inmediato (reconocimiento de formas, ubicación espacial, comprobación de características particulares, extracción de datos generales a partir de volúmenes, comparación de los mismos, etc.),<sup>10</sup> la mirada fotográfica es un

---

<sup>10</sup> En esta parte del análisis, el término *mirada* es problemático, por lo que requiere elucidación. Esta mirada propuesta –en su oposición con la mirada fotográfica– conjuga los términos *visión* y *lo visual*. En cuanto al primero, a nivel de percepción visual, el término *visión* refleja la capacidad de captar las variaciones lumínicas. En este nivel, los ojos captan continuamente los impulsos fotónicos externos y los envían al cerebro como información, el cual la jerarquiza de acuerdo a un nivel de atención deseado. Este tipo de información a nivel perceptivo está codificada. Sin embargo, esta codificación no es de orden semiótico, sino que obedece a las normas de transformación natural las cuales no son negociables por entidades humanas (Aumont, 1992: 23). Ahora bien, la cantidad de información

instante de culminación que se da por una acumulación de factores técnicos y subjetivos: la activación del obturador es la suma del control de parámetros mecánicos, la selección de sujetos, el encuadre, etcétera, pero no es el final de la cadena de manipulación fotográfica, sino solamente su inicio, la materia prima de códigos y contenido visual que continuamente está siendo elaborada; esto, sin dejar de lado el cometido –ya sea consciente e inconsciente– de cada accionar el obturador, que fragmenta el pretérito, diversificándolo y abriéndolo al presente y al futuro. La imagen fotográfica es una proliferación contante, un acto inacabado. ¿Qué más puede decirse sobre este mirar fotográfico?

En primer lugar, que la mirada de la Medusa *se ejerce; es un acto de volición*. El visor ocular de la cámara provee un puente para la mirada, que pasa de la expectativa deseosa hacia la voluntad al transformar en representación a cuanto objeto se encuentre frente a la lente. Existe un apetito de captura y aprehensión del mundo vital tras toda toma (Quiroz Luna, 2007: 22). Mirar es reclamar: cuando el fotógrafo elige una escena, teniendo o no un tema en mente, elabora con diligencia un encuadre (o bien, apresuradamente, ante la contingencia del suceso) y acciona el obturador, puede hablarse entonces de un ansia de captura y ejecución de ese deseo: este es el *acto-registro*, primer estadio del *acto fotográfico* (Lizarazo, 2006: 19). La mirada fotográfica justifica un modo de existencia propio en la voluntad de la captura, del reclamar para sí, pero ella misma existe –aunque de modo potencial– inclusive si el fotógrafo no está activando el obturador, pues aun con la cámara lejos de su rostro, su mirada se encuentra continuamente

---

transmitida por los ojos acaso varíe según la intensidad lumínica, no así su discriminación, que a su vez obedece a un propósito: “ver” y “observar”. Así pues, la diferencia entre ver una totalidad, observar una particularidad. Este paso de jerarquización de la información puramente visible en categorías –como la captación del tiempo y el espacio– con el fin de organizar una intelección particular, constituye el segundo concepto de *lo visual*. (Aumont, 1992: 50 y 51). En suma, esta mirada fusiona la llana capacidad de percibir (visión) con un sofisticado régimen de interpretación cultural (lo visual).

evaluando el entorno. La espera es este otro componente de la mirada fotográfica, umbral hacia otras temporalidades.

Quien mira, desarticula, descoyunta. El tiempo, como dije, es la luminaria que guía toda producción, cosa que hace en varios sentidos. La súbita introducción de una discontinuidad en el suceso mirado disloca a los referentes de su participación en el mundo, codificándolo en una representación; una vez registrado, el referente remite constantemente a un tiempo pretérito trascendido, pero único en esa representación. Este nuevo pasado de algún modo lograr irrumpir en el devenir futuro, derramando sus posibilidades sobre la mirada del intérprete. La triple fragmentación temporal va acompañada de dos supuestos implícitos: que el paso del tiempo ha de obliterar el referente; y que cada disparo renueva y ratifica la norma cultural del verismo fotográfico, lo cual conduce a suponer –quizá ingenuamente– que se crea un resquicio para la mirada y los referentes contra la implacable marcha del tiempo. Sin estos presupuestos, no existe ánimo de captura, componente necesario para la transmisión de una narrativa.

Pero la producción de una fotografía no es sólo partición del tiempo pretérito: una primera etapa de la producción de una fotografía es también mirada expectante, tiempo futuro, instante en potencia cuyo motor es la capacidad imaginativa del operador. Dicho de otro modo, el fotógrafo siempre está atento a un suceso, esgrime una esperanza y una curiosidad que le conducen a capturar un momento significativo. Su proceder pone énfasis en el papel de la imaginación –actividad prospectiva–, sin descartar el uso de la memoria, actividad retrospectiva que se ceba en el imaginario interno, producto de su lectura de otras imágenes). El registro fotográfico implica la integración de dos actividades mentales con cometidos temporales opuestos, haciendo las veces de puente entre las dos.

El operador guarda una relación singular con el espacio que no es tan obvia. Lo transparente: el objeto aprendido –o alguno de sus indicios, como su sombra o volumen parcial– y la perspectiva –un punto de ubicación– son elecciones para el operador cuando activa la medición fotónica. El dispositivo encuadrando algo, alguien que apunta, un lugar desde donde se apunta: sin esta junción de presencias, la fotografía es impensable (Frizot, 2009: 72-3). Lo opaco: si toda realidad seccionada deviene representación, sin olvidar que la mirada fotográfica es un juego de posesión subjetiva, entonces la acotación del espacio es la modelización del propio mundo interior del fotógrafo (Melot, 2010: 24); es decir, él tomará como pretexto el exterior, toda vez que éste se amolde a su cometido, *para proyectar su mirada interior*. La toma de una fotografía es un anhelo de apropiación de los sujetos frente a la lente, que conduce al operario a una toma de consciencia del yo-que-mira en relación a un tiempo-lugar. De este modo seccionado, el espacio queda domesticado no sólo para su manejo, sino para poder aportar algún tipo de conocimiento en su relación con el sujeto que la genera, normalmente como una serie de datos o ayudas a la memoria (recuerdos).<sup>11</sup> Además, en la transmisión de una narrativa, el espacio es el necesario contexto en que se desenvuelve la acción y que aporta significados efectivos, aunque no siempre precisos. La mirada revela una voluntad por domesticarlo, malearlo y codificarlo plásticamente; su integración armoniosa con los sujetos facilitará su posterior

---

<sup>11</sup> Michel Frizot (2009: 29-34) habla sobre la necesaria separación de dos órdenes: la cultura de la fotografía y la cultura fotográfica. El primer entramado atañe al conocimiento y manejo de los aparatos y se debe a una asociación; el segundo, más sutil, obra por medio de una inducción: es la instauración de un imperativo cultural basado en nuevos esquemas perceptivos, sígnicos y mediáticos que inaugura el manejo de una técnica. La interacción de estas dos fases, que luego deviene una antropología particular, es validada por dos principios, a saber, que el hombre se encuentra frecuentemente con imágenes técnicas y que su conocimiento del mundo proviene mayormente de ellas.

A este nuevo hombre, Frizot lo denomina *homo photographicus*, quien está habituado a este tipo de representaciones y las acepta en mayor grado que sus semejantes en otros tiempos; es decir, la experiencia de interactuar con una fotografía lo invita a aceptar modos extravagantes de ver realidad en una representación. Ya en los años setenta John Berger (2010) escribe sobre este tipo de aprehensión de la realidad: la mirada posiciona al sujeto en el mundo y le hace tejer relaciones con él. Pero la visión de las cosas nunca está en sincronía con lo que el sujeto sabe de ellas, por lo que la propia percepción de la realidad muchas veces se limita a lo visible (2010: 13, 25). El aparato fotográfico ha colaborado en la sustitución de la realidad por lo sensorialmente aprehensible, una suerte de *epistemicidio* a través de la mecánica.

lectura, tanto por otros consumidores como por el operador mismo. La experiencia compartida de mostrar y ser mostrado un álbum familiar es quizá el ejemplo más elocuente de este tipo de interacciones entre la fotografía y el hombre: una persona muestra fotografías de sus viajes o actividades, que son, en primer lugar, constataciones de su estancia o acciones en cierto lugar (aquella fe en la indicialidad); en segundo, la fotografía produce imágenes y datos de un espacio que posteriormente ayuden en su transfiguración para fines de registro plástico, así como la construcción de un imaginario personal en torno a esa geografía particular, que es en sí una forma de asimilarlo, de tomar consciencia de uno mismo y de él. Y tercero, la eficacia visual que proporciona la fotografía (especialmente la cotidiana) ayuda en forma de pistas (*visual cues*) para reconstruir una narrativa sobre esa fotografía particular o a partir de ella (Harrison, 2002: 93); es decir, es una forma de *provocar* historias personales: mostrar una fotografía es provocar una historia tras toda toma, pues ella representa un momento preclaro en la experiencia vital de quien registra su permanencia. Más adelante tendré oportunidad de ahondar en este uso privado de la fotografía.

El fotógrafo no representa ninguna rendición objetiva, por más que su invisible intervención y la desprevenida gestualidad de los sujetos lo alardeen. Su labor dentro de la escena no habrá de ser eludida, pues ello también equivaldría a indultar las implicaciones éticas de quien produce la imagen, cuando menos en su dimensión documental (como en la prensa). El acto fotográfico, entendido desde la perspectiva del fotógrafo, es una continua toma de decisiones ante lo contingente del tiempo y espacio del referente. Al respecto, Cartier-Bresson se pregunta:

¿Cómo negar el tema? Se impone. Y puesto que hay temas tanto en lo que ocurre en el mundo como en nuestro universo personal, basta con ser lúcido respecto a lo que ocurre y ser honesto respecto a lo que uno

siente. En definitiva, basta con situarse en relación a lo que se percibe. [...] Lo importante es escoger entre ellos [los temas]; captar el hecho verdadero con relación a la realidad profunda. (Cartier-Bresson, 2003: 20)

La mirada fotográfica contiene a la selectividad como un factor más, por medio del cual el fotógrafo ha decidido mostrar aquello que le place o necesita; en suma, lo que mejor se avenga a su programa interior (donde es responsable tanto de la atención como de los descuidos, los cuales pueden provocar resultados imprevistos: Frizot, 2009: 57-8). Esta cuestión no puede ser baladí, ya que apunta hacia una *responsabilidad del fotógrafo consigo mismo* (Lizarazo, 2008: 13-4), no sólo en cuanto al completo conocimiento y manejo de su técnica para crear un efecto de verosimilitud, sino para corresponder a aquella sinceridad con su propio cometido estético o documental. Se trata, pues, de un ejercicio expresivo genuino donde el fotógrafo comunica un contenido que su voluntad moviliza, sin por ello ser el único factor, y que está atado a subjetividades irrecusables (que van desde tendencias ideológicas hasta creencias y descuidos; Frizot, 2009: 10) que no pueden ponerse de manifiesto de una sola vez, pero que imprimen en el marco elegido una textualidad que no es inocente ni gratuita.

Además, la sola presencia del fotógrafo determina en cierto grado incuantificable el desarrollo de los sucesos.<sup>12</sup> Esto no se debe únicamente a la consciencia de cámara que fue formada como norma cultural y de la cual es difícil escapar: al saberme apuntado por una cámara, indefectiblemente devengo una pose de mi mismo (Barthes, 1990: 37), actúo un papel en la propia imaginación (como si quisiera proyectar esa idea que tengo dentro de mi mismo hacia el ojo de vidrio de la cámara). Quizá haya quien mejor opte por no figurar en la fotografía, pero esa misma autoamputación de la escena es también una elección frente a la cámara. Al respecto, podría pensarse en tiempos actuales, donde la actuación de la clase política o la fuerza pública,

---

<sup>12</sup> Esto, sin duda, recuerda el teorema de incertidumbre de W. Heisenberg, quien sostiene que la concomitancia de estados posibles de un fenómeno se mantiene indeterminada hasta que interviene el observador, añadiendo ya un factor nada despreciable (pero incuantificable) al fenómeno que observa.

ante la presencia de una cámara fotográfica, o de cualquier otro medio de registro icónico, se conducen –en ciertas ocasiones– con recaudo, pues de sobra conocen los poderes de registro de estos medios, capaces de promover desde apoteosis mediáticas –incluso de las figuras públicas más aviesas e insulsas– hasta linchamientos y posteriores defenestraciones. El fotógrafo, en consecuencia, no aporta una presencia inocua sino una participación indirecta.

Principio mecánico, voluntad, espacio, tiempo y presencia. Cada vez me acerco más a la construcción de una narrativa fotográfica.



## 2.2. *Mirada preservadora*

La fatal seducción de la Gorgona se encuentra en su mirada y en el acto de dirigirla. Hombres y bestias perecieron ante este maldito portento. Pero, ¿es la mirada de Medusa sinónimo de aniquilación vital, obliteración total del referente? En el mito, campean los aspectos negativos del monstruo: su aspecto horripilante, su hálito ponzoñoso, su mirada asesina y su conveniente destierro, como si invitaran a pensar que la Medusa es epítome de la destrucción, lo estéril, lo dañino. Sin embargo, lo no dicho por el mito permite una interpretación en donde lo contrario es igualmente cierto: la mirada que petrifica conserva a través del tiempo.

Quien protege, preserva. Medusa, cuya raíz etimológica se estableció con anterioridad, es la *protectora*. Tal epíteto podría resumir el móvil de la empresa fotográfica desde su difusión: la preservación a través del tiempo, la transmisión de una historia mínima. Medusa convierte en piedra a todo ser vivo sobre el cual posa su mirada, con lo cual lega un cadáver incorruptible que ya no es el referente, sino su rastro, guardando una relación de similitud y apariencia. Sombria paradoja: la pétreo mirada, al aniquilar, fija también instantes vitales y los reproduce *ad infinitum*, donde el referente, una vez congelado, deviene su propio espectro. Es cierto que para ganar la inmortalidad, primero se debe morir.

La fotografía, como acto meduseo, anuncia la futura caducidad del referente. Porque su materia volátil es el tiempo, y no tanto la captura de volúmenes, como señaló acertadamente Roland Barthes (1990: 137). Mediante una argucia, la fotografía promete la captura de volúmenes, pero únicamente prodiga la sed del tiempo, que no es sino un deseo de preservación. Resulta natural asociar a la fotografía con el interés de narrar de otra manera.

Sin embargo, ¿es posible “pensar en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica”, como plantea John Berger en *Otra forma de contar* (2008: 279)? De ser así, ¿qué elementos permiten la transmisión/vivificación de una narratividad fotográfica? Este concepto es relevante, ya que, como se verá, la narratividad medra en el programa autoral (una *intentio*), el efecto estético (vivificación por parte de un lector) y el contexto medial de la fotografía (las formas de fijación y distribución). Estos caminos se encuentran entrelazados, ya que un autor (y las figuras autorales como el editor y el curador) es asimismo un lector (comparten competencias iconotextuales); un lector, por su parte, ejerce una volición diegética al aproximarse a fotografías que posean una virtualidad narrativa, ya sea en una sola imagen o en una serie, y en ocasiones con independencia del cometido del autor; a todo esto, hay que añadir los contextos de recepción de la imagen fotográfica, que cambian o añaden dimensiones de significado. A continuación profundizaré en estas precisiones para la consecución de una narratividad fotográfica.

### 2.2.1. *Narratividad*

Empezaré por definir la narratividad y explorar las prerrogativas que la lengua guarda con ella. El relato o narración es “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.” (Pimentel, 1998: 10). Esta definición reconoce únicamente al narrador como garante de la construcción verbal del relato. Su participación es irreductible. La descripción e información sobre los personajes y la construcción espacial del lugar donde se desarrollan las acciones son hechos por la instancia narrativa en virtud de su manejo del lenguaje. Pero ¿por qué el lenguaje es el medio por antonomasia para construir un relato? Ryan (2011: 7) propone que la contigüidad entre

lenguaje y relato se explica gracias a que éste último apela no a los sentidos (aunque en primer lugar se aprende por medio de ellos), sino a la mente, pues el relato es algo que se construye dada su naturaleza articuladora y semántica, ya que es el único sistema de signos capaz de *tejer relaciones causales, realizar proposiciones y representar pensamientos* (Ryan, 2011: 8-9). Resulta por tanto ilegítimo trazar una analogía entre el relato verbal y la narrativa visual de la fotografía desde la figura de un narrador, pues si bien en ambos medios existe un gesto descriptivo del espacio por medio de una instancia enunciativa, es más patente en la fotografía la ausencia de signos lingüísticos capaces de proveer información útil para la construcción de los personajes y la narración.<sup>13</sup> ¿Es posible hablar aún sobre una narrativa fotográfica?

La fotografía, pese a que carece de una instancia narradora que proporcione información útil bajo la forma de signos lingüísticos dentro de la imagen misma, presenta un *modo de enunciación* diferente, el cual, dicho sea, es una condición para la generación de sentido. En todo caso, se necesita una definición más inclusiva:

Narrative is defined as a mental image, or cognitive construct, which can be activated by various types of signs. This image consists of a world (setting) populated by intelligent agents (characters). These agents participate in actions and happenings (events, plot), which cause global changes in the narrative world. Narrative is thus a mental representation of causally connected states and events which captures a segment in the history of a world and of its members. (Ryan, 2003: 1-2.)

Se trata de una definición que converge en el contenido, en el efecto que deja en nosotros la historia como abstracción mental (o *image*), donde abre la posibilidad de su transmisión a

---

<sup>13</sup> Caso particular es la fotografía documental que posee paratextos lingüísticos; es decir, fotografías que incluyen textos verbales. Por ejemplo, aquella que incluyen encabezados –legibles– de periódicos, pancartas, anuncios, títulos de libros, etc. Sin embargo, con frecuencia se desconoce la autoría de dichos paratextos, ya que no van firmados por fotógrafo, reportero o editor. Barthes (2009a: 23-25; 2009b: 37-42) detalla en las interacciones entre imágenes y paratextos bajo las formas de *anclaje* y *relevo*.

cualquier otro *medio* que no sea el verbal,<sup>14</sup> y que comprende la intervención de agentes, acciones y escenarios. Y en esta amplitud de la acepción, la fotografía puede, como discurso semiótico, no solamente evocar o recrear historias conocidas (como lo hizo magistralmente el estilo pictorialista de la fotografía decimonónica, al renarrar ciertos mitos), sino crear otras, con virtudes y carencias diferentes a las de su contraparte verbal.

Pero en este punto, es necesario atemperar el entusiasmo que brota de esta posibilidad y prestar atención a preguntas ineludibles como: ¿puede una fotografía aspirar a articular narrativas en forma, es decir, abarcando sus mínimos constituyentes? ¿No se trata más bien de *acciones*? ¿Es la inmovilidad un vehículo apropiado para la transmisión del tiempo? En el caso de la fotografía, como he de explicar a continuación, el entrecruzamiento de los binomios movilidad/quietud y singularidad/multiplicidad –propuestos para una “narratología visual” de la tradición pictórica (Kibédi Varga, 1988: 195), así como la dimensión espacial y perspectiva autoral, proporcionan un marco relativamente laxo para abordar la configuración de una narratividad, entendida en un sentido distinto, pero a fin de cuentas complementario, a aquel del relato.

### 2.2.2. *Espacialidad*

En el relato verbal, el espacio diegético, junto con el tiempo, constituyen dos de las necesarias dimensiones narrativas. Pese a que es posible concebir un mundo de objetos inmersos en la quietud, las acciones son inconcebibles fuera del espacio y sus objetos. Así, pues, el espacio diegético es un nivel de realidad extratextual y marco necesario donde se desarrollan las acciones

---

<sup>14</sup> *Medio*, bajo una definición provisional, es el canal de transmisión que impone limitantes perceptuales (Ryan, 2003: 3). En el apartado “Narratividad: medio y género” elaboro a profundidad este concepto.

narradas (Pimentel, 1998: 17, 26). De modo coincidente con el relato verbal, la narrativa fotográfica requiere forzosamente un espacio donde desarrollarse, pues el paso del tiempo se construye sobre volúmenes en movimiento. Sin embargo, una diferencia consiste en que la fotografía requiere la preexistencia del espacio señalado y de sus objetos referidos;<sup>15</sup> mientras que la literatura puede crearlos a modo, existan previamente o no.

#### 2.2.2.1. *Fronteras permeables*

En el relato, ¿es posible construir un espacio diegético, en su simultaneidad y percepción, si la naturaleza del signo lingüístico pertenece al eje temporal? En la distinción clásica del dominio del discurso verbal y aquel de las artes visuales, al signo lingüístico se le atribuye un desempeño en *un eje esencialmente temporal*, mientras que al signo visual se le atribuye *una dinámica espacial* (Lessing, 1993: 93-5). No obstante esta distinción, en la praxis ambos tipos de discursos acusan fronteras porosas: el signo lingüístico también es capaz de desplegar una espacialidad en

---

<sup>15</sup> Beatens (2005) explica una inicial desconfianza *mediológica* hacia la imagen (en parte, producto de un prejuicio fundado en su oposición con la palabra escrita en épocas en que la escritura tenía mayor predominio como medio discursivo): la imagen fotográfica, entonces entendida como registro literal-visual de la realidad, suponía una amenaza a la particularidad ontológica de la ficción; es decir, la fotografía no podía mentir en virtud de su presumida “transparencia semiótica” y su carácter indicial. Cuando la fotografía empieza a ser incluida en las obras de ficción, era más para sugerir una atmósfera que para construir un espacio diegético ficcional por derecho propio.

Por supuesto, esto no quiere decir que la fotografía documental no acuse una cuota ficción (en el apartado 2.2.4 Perspectiva, abordo la explotación de esta dimensión ficcional como un recurso consciente en el trabajo documental de Erica McDonald). Como he explicado, el carácter indicial de la fotografía la reviste de veracidad, pero él no determina la recepción final de la imagen, como sí lo hace su interacción con un paratexto que *ancla* su significado preciso y un *relevo*, también lingüístico, que complementa su significado icónico. Ejemplo de la ficcionalización de la fotografía, a través de un despojamiento función referencial, es la novela *Austerlitz*, de W.G. Sebald (2002). En la novela, los referentes que construyen la ficción tienen una existencia *real*, pero su referencialidad se vuelve interna, hacia adentro de la propia obra; no es *extrafotográfica* sino *metaficcional*. Y respecto a la ficción del espacio fotografiado, algunos podrán objetar al señalar la obra de, por ejemplo, Gabriel Figueroa, quien, en sus *Lugares prometidos* (2006), construye ficciones para la mirada; sin embargo, los elementos arquitectónicos en estas fotografías tienen una existencia real previa a cada montaje.

En vista de lo anterior, no tiene sentido juzgar a la fotografía en términos de verdad o realidad. Ella no es una proposición veritativa (Lizarazo, 2004: 95). Conformar una realidad redonda; es decir, es un reino de representaciones que comparte las prerrogativas de la realidad (Rosset, 2008: 9).

cuanto a la forma de escritura (lo cual es exacerbado por la caligrafía, la poesía en lenguas asiáticas y la poesía visual, que llaman la atención sobre su plasticidad y detenimiento en las superficies). En el relato verbal, la denotación se basa en la ausencia del objeto o acción que significa y me enfrenta de inmediato con una perspectiva genérica (por ejemplo, al decir “casa”, no se señala un tipo particular de vivienda, sino que se invoca una noción general de ella), a un uso gramatical de la lengua y una dinámica lexical (Lizarazo, 2004: 57-64).

De modo proporcional al arreglo sintáctico del lenguaje y su dinámica predominantemente temporal, la imagen fotográfica, como signo icónico, se articula sobre una extensión espacial, ejerciendo así una simultaneidad de sus elementos. Pero decir que el único dominio de los signos icónicos es el espacio es inexacto; en realidad, la aprensión de las imágenes no se da de modo simultáneo ni transparente, sino también en un eje temporal. Un ejemplo extremo lo constituye el cine, conformado por una vertiginosa sucesión de imágenes que recrean un espacio-tiempo.

No es necesario, sin embargo, invocar al cinematógrafo para validar mi argumento sobre la captura fotográfica y su lectura. En una fotografía, la totalidad plástica no equivale a su interpretación: el espacio fotográfico se construye tras la identificación icónica de sus referentes mediante una mecánica multifocal de la percepción. Esto quiere decir que la aprensión de la imagen icónica no es instantánea: la mirada debe desplazarse dentro de esta superficie simbólica para ejecutar una lectura efectiva, lo que se hace a través del tiempo y para el cual no existen limitantes sígnicas (nada me indica que debe cesar la lectura). Esta aprensión tiene dos niveles: en el primero, a nivel fisiológico, el ojo ejerce *movimientos sacádicos* (desplazamientos oculares rápidos, bruscos y voluntarios) que se alternan con fijaciones breves; es decir, el ojo se concentra en pequeñas porciones de una imagen para construir la totalidad del espacio plástico. La

alternancia entre los movimientos rápidos y los instantes de fijación del ojo constituye un *scanpath* (Noton y Stark, 1972: 310), es decir, un patrón de reconocimiento aplicable a otras imágenes. En un segundo nivel, a medio camino entre lo perceptivo y lo hermenéutico, la conciencia construye el espacio mediante las capacidades de *retención*, que consiste en el almacenamiento de una secuencia en la memoria a corto plazo, y la *protensión*, en la cual se crea una expectativa sobre la siguiente porción de información significativa (Steiner, 1982: 36). De modo provisional, podemos concluir, siguiendo una idea sugerente de Kirby, que el acto de fijación de particularidades notables en series repetibles (*scanpath*) es una insuflación de sentido en la imagen, y la repetición de estos patrones ayuda en el reconocimiento visual: esto significa la apropiación de la *mimesis* se lleva a cabo mediante la *diégesis* (Kirby, 1991: 120), principio que subyace en el programa aristotélico.

#### 2.2.2.2. *Iconización e iconicidad*

En el relato, es a partir de la abstracción totalizante de los lexemas (una aglomeración con efecto semántico) que se da la construcción del espacio, pues un narrador lo enuncia mediante estrategias descriptivas, instituyendo un espacio otro, diferente al *hic et nunc* de su mediación. Ya en la descripción misma, existen “temas descriptivos” que los objetos anuncian al ser nombrados y que proveen un conjunto de detalles, características o atributos. Para Pimentel, es precisamente la “tendencia al inventario” lo que define a la descripción (1998: 40). Así, el signo lingüístico, desde el punto de vista de su desempeño en el relato, puede ir más allá de una función simbólica y global para lograr un efectivo gasto descriptivo. A este fenómeno se le denomina *iconización*, y se funda en un grado sumo de particularización tanto semántica –

especificidad de los lexemas– como discursiva –a través de adjetivos y frases atributivas– en la descripción, sin olvidar la referencia de realidades extratextuales, como nombres de lugares. Incluso estas referencias no son neutras: ellas acusan un sesgo ideologizado en su representación (Pimentel, 1998: 31), como el Dublín de James Joyce en *Dubliners* (1993) o la Chimalistac de Federico Gamboa en *Santa* (2002).

Comúnmente, la fruición descriptiva es entendida como una serie de “imágenes” evocadas debido a una profusión de detalles, de una descripción. Mientras que apela a una codificación sensorial mediante una estructura simbólica (la escritura), la descripción logra no una imagen “[...] sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel, 1998: 25). La iconización es, más bien, una “ilusión de referencialidad” que obra gracias a una “visualización” del espacio narrativo, ya que muchas veces las descripciones se hacen desde un punto de vista (perspectiva), promoviendo así un efecto de espacialidad (Bal, 2005: 629).

¿Qué decir sobre la imagen fotográfica? Ella llama la atención sobre su plasticidad, pues despierta una serie de conocimientos empíricos esquematizados a través de una superficie simbólica; la imagen fotográfica tampoco muestra el objeto o sujeto que significa, pero lo señala de modo más específico: la fotografía de un perro, por ejemplo, será siempre la representación de ese perro en particular, y no una generalidad que dimana de, por ejemplo, la palabra aislada “perro”.<sup>16</sup> La deixis icónica de la fotografía se encuentra por definición particularizada, por lo que no requiere el uso de lexemas para profundizar en las características espaciales del referente inmediato. En ese sentido, presenta una economía perceptiva.

---

<sup>16</sup> Y en las palabras mismas, como expliqué, existe un nivel de generalidad/particularidad. Puede ser que la generalidad de la palabra “perro” me remita a mi conocimiento empírico, como la posesión de un can como mascota durante la infancia. La generalidad se va borrando cuando se trate de un perro profusamente descrito, por ejemplo, para un manual de medicina veterinaria. O bien, si no está altamente detallado, pero da motivo a una narración como en *The Hound of the Baskervilles*, su sola pertenencia a una obra literaria le distingue de las demás referencias extratextuales.



A continuación, ofrezco un ejemplo de todos los puntos mencionados sobre la imagen fotográfica (véase la imagen 1). La fotografía capta un aspecto de una salida de la estación del metro Zócalo, cuya identificación resulta inmediata para casi todo aquel familiarizado con la Ciudad de México y su red de transporte urbano (un espacio con una referencia extratextual particular). La imagen resulta en una suerte de juego de significados, ya que representa a una persona disfrazada de esqueleto saliendo de la estación, como si saliera de la tierra misma, e invita a pensar en el inframundo (y, por añadidura, hace pensar en las asociaciones comunes que trae el penoso trajinar en este medio de transporte: una *catábasis* o descenso a los infiernos). Por lo demás, parece probable que haya tenido lugar en noviembre, cuando en México se celebra el Día de Muertos, conmemoración abundante en representaciones y personificaciones de la muerte a través de su metonimia: el esqueleto humano. Así es como se pasa de una identificación icónica a un significado cultural, cuyo tránsito no es transparente ni automático como pareciera plantear la inmanencia plástica de la imagen.

### 2.2.2.3. *Acotación espacial*

Una parte del problema de la construcción del espacio mediante el signo lingüístico consiste en determinar cuándo debe detenerse la abundancia descriptiva, pues no hay nada inherente al tema que promueve suficiencia alguna. El narrador delimita su narración al transmitir la ilusión de que el objeto descrito posee límites inmanentes (Pimentel, 1998: 26). La acotación del espacio queda al arbitrio del narrador y de las necesidades de su narración, apelando en su descripción a cualquier modo en que la intelección del lector esté organizada respecto al mundo. Pero, ¿qué pasa cuando la descripción del espacio es atenuada o éste es apenas referido? La falta de

descripción espacial en la minificación no frustra la consecución de una narración efectiva, pues existen otras estrategias aparte de la iconización que ayudan a la transmisión de una ilusión de espacialidad. En el caso particular de la minificación, ésta se da por un efecto de contigüidad a partir de otros recursos: alusión (que no descripción) espacial, topológica, temporal, así como referencias extratextuales de personajes y lugares. Para Lauro Zavala (2004: 62), el espacio se construye por efecto de “realidades virtuales”, una operación de invocación por obra de relaciones intercontextuales activadas por el lector.

En cuanto a la acotación espacial de la fotografía, ésta se ve dictada por el criterio del operario de la cámara (que pone de manifiesto una subjetividad insalvable) y la necesidad de una unidad de efecto narrativo en su fotografía. La fotografía también puede excluir un espacio específico al perseguir una narratividad. Esto no quiere decir que el espacio pueda desecharse sin más, puesto que no existe fotografía sin cuota de referencialidad real; en todo caso, éste se ha abstraído hasta quedar irreconocible. Recursos ópticos como la reducción de la profundidad de campo para enfocar un referente deseado y el uso de fondos neutros como el blanco o el negro, ayudan a centrar la atención sobre un objeto singular. Sin embargo, ¿es narrativa una fotografía de objetos aislados (en cuya modalidad comercial se conoce como “fotografía de producto”), sin mostrar referentes humanos comprometidos en acciones?

La respuesta es menos evidente de lo que parece. Vistas únicamente como fotografías, es difícil articular una narrativa en ellas: ninguna captura movimiento ni remite a acción alguna; la falta de contexto remite únicamente a los objetos. Sin embargo, es posible lograr una narratividad en esta modalidad fotográfica al fundarla en la interacción de la imagen icónica y un paratexto: el pie de fotografía ayuda para identificar y complementar el sentido de la imagen. Esta dinámica trae consigo una virtualidad incalculable: el paratexto puede señalar un significado

más amplio, el cultural, que permite asimismo una narrativa. Así, por ejemplo, en la serie fotográfica, *Hiroshima, 8:15*, de Hiromi Tsuchida (véase las imágenes 3 y 4), los objetos son fotografiados aislándolos de su contexto natural –o cabría mejor decir original– para resaltar sus particularidades como objetos, pero con una narrativa terrible tras ellos: todos ellos fueron posesiones encontradas en Hiroshima y Nagasaki. Pertencieron a un macizo grupo de víctimas de las detonaciones nucleares; los cuerpos de sus dueños quedaron lisiados, o bien fueron totalmente desintegrados. Desde su soledad de “objetos puros” (pues perdieron todo propósito como objetos humanos; Saiga, 2000), éstos devienen garantes de una violenta ausencia, me miran como un vacío estremecedor dado que los sostiene un trabajo de pérdida (Didi-Huberman, 2010: 17). Ellos no cuentan una historia, sino que la provocan al reconocerlos como evidencia de una penosa existencia y su violenta salida del mundo.

Tanto en la fotografía como en el relato, el uso hiperbólico del espacio (su demasiada presencia o su cuasi-exclusión) no imposibilitan la transmisión de una narrativa, aunque cada uno surte un efecto particular. En ambos, lo invariable es la necesidad del espacio y la intrusión del tiempo.

### *2.2.3. Dualidad temporal*

El relato se encuentra dividido en dos temporalidades bien definidas: aquella de la historia o tiempo diegético, que imita la temporalidad humana; y aquel del acto discursivo de la narración o tiempo del discurso. Entre ambas se establece una *relación de concordancia* cuando las acciones se presentan en similar en el orden en que suceden en la historia. En otras palabras, cuando el

arreglo textual coincide con el trazo cronológico; su rompimiento, por otra parte, genera figuras temporales como la *prolepsis* y la *analepsis* (Pimentel, 1998: 44-5).

En cuanto a la fotografía, el pretérito es inamovible. Pero en este cuajo de tiempo, ella muestra una triple temporalidad articulada: primero, existe un tiempo de la historia o suceso (acto-escena); una segunda corresponde a la del registro icónico (acto-registro) y una tercera, que el lector concretiza en su aproximación de la imagen (acto-producción; Lizarazo, 2006: 20). En cuanto a las dos primeras, la temporalidad del discurso icónico coincide con el de la historia aludida, dada la contingencia del suceso y la necesaria presencia de quien activa el obturador, como si ambas temporalidades se fundieran para dar paso a la superficie plástica del instante. Existe entre ellas una contigüidad. En la tercera temporalidad, el acto-producción, el lector de las imágenes puede estar al tanto o no de las complejidades de las dos primeras –por ejemplo, si hay en ellas un juego de ocultamiento– ya que es posible crear una temporalidad diferente al acto-escena, sobre todo en fotografías intervenidas, donde se puede recrear un suceso ajeno al horizonte histórico del momento en que se realiza la fotografía, como sencillamente lo prueba la fotografía de Ralph Bartholomew Jr. Así, entre el acto-registro y el acto-producción media una sucesión, pero no una consubstancialidad, como sucede entre el acto-escena y el acto-registro. La mirada del lector,<sup>17</sup> al participar de lo que ve, dota de sentido al acto que inicia como registro: el encadenamiento de estos tres momentos engendra al acto fotográfico (Lizarazo, 2006: 16).

---

<sup>17</sup> A lo largo de esta investigación, he preferido el término *lector* en lugar de *espectador* para referirme al consumidor de imágenes fotográficas, pues éste último término tiene la desventaja de enfatizar la pasividad de la percepción y el desciframiento (producción de sentido). Sin embargo, en la fotografía, lo mismo que en los textos, el sentido se construye continuamente echando mano de códigos que no son naturales, y que incluyen, sin limitarse, el reconocimiento mismo de la imagen como representación de las cosas, la imagen fotográfica como representación particular (la fotografía como producto de un aparato) y el significado añadido según el medio en que se despliegue (no es lo mismo ver una fotografía en un museo que en un libro de autor). En este sentido, la lectura de una fotografía requiere el uso activo, si bien de modo silente, de competencias textuales (el conjunto de códigos del régimen fotográfico constituye una *textualidad*) para vivificar sentido en ellas. En suma, se trata de reconocer la *textualidad* de la imagen icónica: una competencia bajo consenso social.

Indagaré en esta última temporalidad, pues su maleabilidad fomenta un uso narrativo no documental, sino ficcional. El camaleónico tiempo que se desprende del acto-producción en la fotografía de Ralph Bartholomew Jr. (véase la imagen 2) corresponde a una intencionada semiosis en la imagen ante un lector. Pero es la referencialidad la que se desplaza, no el momento del registro. En otros términos, la fotografía ficcional contiene tres temporalidades discernibles (la última de ellas camaleónica), toda vez que se trata de un *juego transparente* (donde el artífice muestra intencionalmente sus cartas, por decirlo de alguna manera; o bien, su engaño es revelada), a saber: un *tiempo del registro*, donde el operador activa la medición fotónica por unidad de tiempo; el tiempo de la historia se divide en un *tiempo interno*, que pertenece a los actores de la escena trabajando para el montaje y que está en consonancia con el tiempo del registro; y en un *tiempo aparente*, que es la escena ficticia que se quiere hacer pasar como tiempo del registro, con un posterior borrado de huellas que delaten la jugarreta; por último, se encuentra el acto-producción, un *tiempo externo*, y que en su semiosis icónica apela al acto-escena del lector de la fotografía, invitándolo a suponer una temporalidad, en ocasiones, distinta a la registrada. O bien, si el lector está consciente de la jugarreta, elige la lectura desmitificada. Esta posibilidad de adición temporal permite a la fotografía una promiscuidad entre su valor presencial (documental) y su competencia ficcional (lúdica, por retomar la anterior referencia al juego). Lo mismo que el relato, la fotografía presenta, de modo básico, un principio de concordancia en dos momentos del acto fotográfico, pero con un acto-escena siempre maleable, camaleónico, ya sea por sus elementos referenciales (fccionales o no) o por un paratexto que aterrice el acto de semiosis en un significado particular.

### 2.2.3.1. Duración

La duración constituye un segundo aspecto en la temporalidad del relato. La imitación que el tiempo diegético hace del tiempo real facilita la medición del primero. No obstante esta mimesis temporal mensurable de la ficción, el tiempo diegético que el lector experimenta se encuentra finalmente determinado por el espacio asignado textualmente, el tiempo del discurso y no tanto por el tiempo de la historia. Existe entonces una confrontación entre el espacio discursivo (de orden espacial) y la duración del relato (de carácter ficcional); este binomio posibilita hablar de un *tempo* narrativo (Pimentel, 1998: 43).

Por lo que respecta a la fotografía, la mimesis entre la longitud del suceso y la discontinuidad del discurso es dispar: resulta imprudente reducir el suceso a su registro visual; más bien, la fragmentación del espacio-tiempo particular interroga un pasado certero, aunque indeterminado para quien lea la imagen, y deviene un espacio liminal para el futuro, incluso para el fotógrafo mismo (de ahí que para Frizot la fotografía sea una forma de confrontación del tiempo, 2009: 72). A diferencia del relato, donde la experiencia de lectura se encuentra finalmente determinada por la extensión discursiva, en la fotografía no existe un tiempo límite para su apreciación. Es como si el largo tiempo de lectura que puede emplear el lector fungiera a modo de compensación por la captura del instante, como si una mirada anacrónica con respecto a la escena figurada “presentificara” incesantemente aquello que está condenando a la inmovilidad (Frizot, 2009: 74), a la iterativa referencialidad icónica. El tiempo por la inmovilidad, el espacio por la distancia: la imagen fotográfica ofrece estos comercios.

La inmovilidad no significa incapacidad. Seguidamente propondré de esquema triple, bastante laxo, por medio del cual la fotografía documental transmite acciones: en serie conexas, serie inconexas y en una sola imagen (singularidad). No tomo como base un género específico (v.g. reportaje, serie o ensayo) o las indudables improntas de la tradición pictórica (v.g. dípticos, trípticos y polípticos en general), sino que enfatizo el hecho mismo de la repetición/singularidad con el fin de evitar un análisis tautológico.<sup>18</sup>

### 2.2.3.2. *Repetición: serie conexas e inconexas*

Desde luego que la fotografía puede beneficiarse del efecto secuencial de sus imágenes, como lo prueban las series fotográficas en torno a un suceso o tema, donde destacan el reportaje y el ensayo fotográfico; la secuencia, ya sea conexas o inconexas, es la respuesta más sencilla y contundente al problema de la narratividad fotográfica; en ambas opera el principio de montaje de imágenes, aunque en cada una con corolarios particulares. En la serie conexas, dos o más referentes cambian su ubicación en el espacio; estas cesuras visuales invitan a una confrontación con la imagen anterior y subsecuente a fin de extraer un valor narrativo (véase la imagen 5 y 6). Pero, ¿cuál es principio de este efecto de sutura? ¿Se trata de un principio ingénito del entramado textual o de una dinámica instituida por la cultura?

En la década de 1920, en la Unión Soviética, Lev Kuleshov estudió cómo la sutura de secuencias cinematográficas podía crear valores narrativos. Él denominó a este fenómeno “efecto Kuleshov”. Sin embargo, no fue un recurso filmico creado por él; en realidad, tuvo el mérito de

---

<sup>18</sup> Al respecto, existe la investigación de Llorenç Raich (2014), quien retoma la herencia práctica y conceptual de la pintura en Occidente para abordar la narratividad fotográfica. O bien, la ya mencionadas investigaciones de Kibedi Varga (1988) y Werner Wolf (2005), abocadas en su totalidad a la pintura.

ser el primero en estudiar un fenómeno común en su tiempo.<sup>19</sup> Dicho efecto funcionaba del siguiente modo: al yuxtaponer imágenes en una serie, la mente del lector las unía mediante una relación de causalidad; es decir, el lector buscaba explicar la imagen subsecuente como consecuencia de la primera (véase la secuencia descompuesta en fotogramas de la imagen 4). Sobra decir que este efecto vale lo mismo para el cinematógrafo (en este aparato particular, por la rápida sucesión de imágenes) que para la fotografía. Así, por ejemplo, el lector se ve confrontado con una primera fotografía de un hombre serio; después, se le muestra una segunda fotografía de una mujer jugando con su hijo, seguida finalmente de una tercera, con el mismo hombre, pero ahora sonriente, lo cual lleva al lector a suponer que la vista de esa joven madre conmueve al hombre ya que es un hombre sensible. Una segunda secuencia reemplaza a la mujer con su hijo por una muchacha en bikini. La impresión que se obtenga del hombre resultará completamente diferente.<sup>20</sup> Un ejemplo más claro es la hoja de contactos que contiene la infame fotografía “Saigon Execution”, donde podemos apreciar, con sobrado horror, los momentos previos y posteriores a la ejecución del “partisano” (imagen 7).

Dos supuestos aparecen de inmediato, cuyo desmontaje conduce al segundo tipo de serie:

1) la secuencia fotográfica puede llevar pensar que se necesita la repetición de los mismos referentes humanos envueltos en momentos de acción para descomponerlos –o quizá sea mejor decir dislocarlos– así como la repetición del contexto en que dichos personajes se desenvuelven

---

<sup>19</sup> Una categoría particular dentro de las anomalías cerebrales conocidas como agnosias visuales corrobora mi argumento sobre el encadenamiento automático de las imágenes (percepción visual) en toda lectura (actividad neuronal). La cinetoagnosia o akinetopsia es un padecimiento que impide captar el movimiento; lo que el paciente percibe son imágenes aisladas, como si dieran saltos. Esto significa, como más tarde fue constatado por la fisiología y la neurología, que en el cerebro, el movimiento se construye por una secuencia de imágenes, a razón de 20 a 30 imágenes por segundo, es decir, de 20 a 30 hercios. A esto se le conoce como “frecuencia de refresco del ojo”. La biología es determinante: ya desde la percepción, el encadenamiento de imágenes genera la ilusión de movimiento. Existe, en resumen, una cuota de motivación biológica en el encadenamiento de secuencias.

<sup>20</sup> En la bibliografía se encuentra una liga donde consultar la secuencia completa explicada por Alfred Hitchcock. El efecto Kuleshov funciona lo mismo para secuencias que para imágenes estáticas. Claro que su grado de efectividad narrativa se potencia si se involucran figuras humanas, quienes contribuyen posiblemente con una visible gestualidad (esa otra forma de significar la interioridad de un personaje), aunque no excluye otras formas.



(ya que los agentes sensibles –o personajes– son un elemento en toda narración, según veremos más adelante); 2) la narratividad solamente es posible cuando así lo pretende un autor. Estas dos ideas no son necesariamente ciertas. Enfrentando una problemática similar, Kibédi Varga (1988: 196), al emprender un análisis de los problemas de la narratividad de la tradición pictórica de Occidente, menciona el archivo fotográfico elaborado por la Farm Security Administration of the United States en la década de 1930 para ilustrar su argumento, y ofrece una ristra de conceptos para afianzar el desempeño narrativo en la serie inconexa:

Juxtaposition of images generates tales. [...] This collection consists of 88,000 photographs. The attempts at classification established by its various directors as well as by numerous journalists and individuals results in a complex network of countless tales. These narratives are in the beginning strictly visual since their verbal counterparts do not exist, and while usage does not give a written “translation” which fixes their sequence, they are at the same time ephemeral and arbitrary: ephemeral because they do not exist beyond the time of their assembling, which will be destroyed as soon as the photographs are put back in the file; arbitrary because each spectator extracts different stories from these photos. He can even arrange the photos in a different order and thus end up with a different tale. (Kibédi Varga, 1988: 196)

De acuerdo con el autor, este banco de imágenes no pretende contar historias, sus fotografías no cuentan con paratextos, mucho menos posee un arreglo que haga suponer que estas imágenes quieran contar una historia particular (esto es ya comprometedor, pues significa que es más bien el lector en su acercamiento quien, de acuerdo con sus intereses, dota de un sentido narrativo a las imágenes que ve, como explicaré en breve). Como apunté, Kibédi Varga ofrece ciertos conceptos fundamentales para la construcción de una narrativa visual en serie por parte del lector de las imágenes, a saber: la yuxtaposición, el orden, la visualidad pura (falta de texto), el carácter efímero y la arbitrariedad.

En cuanto a las dos primeras propiedades, la yuxtaposición y el orden, es claro que competen al medio, al arreglo previsto por el autor o las figuras autorales (como el editor o el curador) de las fotografías, lo cual busca un efecto particular en el lector: la disposición espacial

en cada página, o su lugar en una secuencia (si se trata de material audiovisual), el texto que la acompaña, o las intervenciones relacionadas con el proceso de impresión (v.g. los cambios de brillo, tonos, riqueza cromáticas, recortes en la imagen), etc. También, las convenciones culturales, interiorizadas tanto por productores como consumidores de la imagen, ofrecen pistas al lector sobre cómo abordar esa secuencia. Por ejemplo, en algunas tradiciones –como algunos países asiáticos–, los textos se leen de izquierda a derecha o de arriba hacia abajo; ciertos recursos compositivos, como el acróstico o el caligrama, requieren cambiar el orden convencional de lectura, pero sin quebrantar el ordenamiento sintáctico si lo que se busca es cierto grado de coherencia. Así, el acomodo en página le indica al lector que se trata de una historia y que debe abordarla como tal. Este es el caso de la obra *Droit de regards*, de Marie-Françoise Plissart (1985; imágenes 5 y 6), donde se reiteran todos estos recursos conceptuales en la construcción de una narrativa: la obra está desprovista de textos en función de anclaje y relevo (salvo por el título y la suerte de epílogo); la transición de la narrativa, de origen autoral, se basa asimismo en las convenciones occidentales de desplazamiento de la página, y en ciertos juegos de percepción metarreferencial como el *myse en abyme*.

Diré algo más sobre los últimos tres recursos: la visualidad pura, el carácter efímero y la arbitrariedad. Ellas medran en un principio de no restricción semiótica; competen más bien al círculo del lector, quien de este modo puede participar de manera más activa en la producción de sentido de una serie fotográfica, sobre todo en aquellas desprovistas de texto. El término “visualidad pura” merece escrutinio: pese a que la narrativa fotográfica puede no necesitar de un texto –como expliqué, la psicología de la percepción, mitad ingénita mitad cultural, ata una serie de imágenes tratando de conservar una coherencia entre ellas–, esto no quiere decir que las imágenes carezcan de una cierta *textualidad*, que empieza desde el simple reconocimiento de una

imagen como superficie simbólica y se extiende hasta su lectura dependiendo del medio en que se despliegue (Mitchell, 2009: 22, 88, 91). Por último, el carácter efímero y la arbitrariedad: ambos dependen del lector de las imágenes, pues es él quien puede tejer a modo las narrativas posibles –aunque no comprobables– y coherentes dentro de ciertos límites de interpretación figurativa. El grado de complejidad de la historia y la coherencia de las causalidades encontradas depende en gran medida del número de imágenes presentadas, la riqueza plástica de las mismas, la inclusión de referentes humanos y de la disposición mental del lector, explotando exponencialmente un proceso de polisemia con resultado incluso contrarios al deseado por el artífice de la secuencia. En la fotografía, la plétora de historias fugaces supondría una geografía ficcional en continuo reacomodo, como sucede en la fotonarrativa (o ensayo fotográfico) “Si cada vez...”, de John Berger y Jean Mohr incluida en *Otra manera de contar* (2008; imágenes 8 y 9), cuyo tema general es la vida rural en la Alta Saboya (adonde Berger se ha retirado desde hace algunas décadas). En esta obra, el lector se enfrenta a una rica y compleja secuencia tanto conexa como inconexa, y donde la repetición de ciertas imágenes, ya sea en la misma proporción o con acercamiento de por medio, marcan pautas narrativas, señalan motivos o aportan intuiciones en la lectura, pero sin ningún texto al pie. El único paratexto, en la premisa, según la manifiestan sus autores en una nota al lector, apunta hacia una libertad interpretativa:

Estamos muy lejos de querer mistificar. Sin embargo, nos resulta imposible dar una clave verbal o una línea argumental a esta serie de fotografías. Hacerlo equivaldría a imponer un significado verbal único a la apariencia y de este modo inhibir o negar su propio lenguaje. En sí mismas, las apariencias son ambiguas, con múltiples significados. Esta es la razón por la que lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón. (Berger y Mohr, 2008: 133)

Por supuesto que dicha libertad interpretativa, a contrapelo de lo que expone la cita, viene a costa de restarle el carácter inmanentista de la imagen fotográfica, puesto que este “lenguaje propio” se

conforma más bien de códigos exógenos contruidos socialmente. Pese a esto, es claro que Berger apuesta por un potencial narrativo de las imágenes al no someterlas a un estricto ejercicio de anclaje y relevo (2009a: 23-25; 2009b: 37-42). Es justo reconocer, en este punto, que esta narratividad es producto de un efecto de recepción, mas no de simplemente una *intentio*, pues es la mente del lector la que narrativiza la serie completa, gracias, por una parte, a una tendencia natural de proyección de relaciones de causalidad entre las imágenes, y por otra, a las múltiples dinámicas de significado que instituyen las representaciones figurativas en el tejido cultural del cual el lector de las imágenes forma parte.

Por último, queda por considerar al propio medio en que se muestran las imágenes, pues éste moldea su intelección: por ejemplo, cuando asisto al cine es porque acepto –aún sin reconocerlo explícitamente– que el efecto de complicidad que brinda la cámara me hará partícipe de una historia; por tanto, culturalmente (esto es, gracias a una convención anterior a mi propia individualidad), se espera de mi que esté dispuesto a condensar una narrativa, transmitida a través de una retórica de las transiciones y efectos, y no ver en la cinta secuencias deshilvanadas, aleatorias. Sobre este aspecto detallaré más adelante.

Es momento de diseccionar la posibilidad narrativa en la singularidad.

### 2.2.3.3. *Singularidad: el instante vertiginoso*

La detención del tiempo en la fotografía constituye una reserva en cuanto a la capacidad de transmisión de acciones –al parecer, nada más letal que el estatismo y la fragmentación para una historia–, pero también, inaugura una posibilidad de captación de acciones. La junción entre

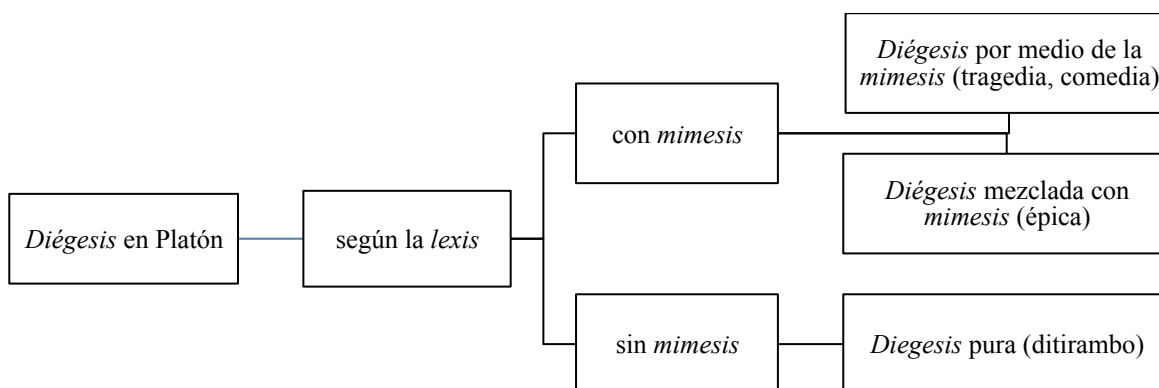
espacio y tiempo se revela más prolífica en un rasgo particular de la fotografía: el *punctum temporis* o el instante preñado.

La mirada de Medusa es fecunda y fecundadora.

Todo se reduce al instante. Al menos, eso parece susurrar cada cierre de obturador. Henri Cartier-Bresson (2003: 15-31), al bosquejar una deontología personal del reportaje fotográfico, habla del “instante decisivo”, aquel momento en el cual la paciencia del fotógrafo y el correcto encuadre acotan una escena llena de significado, capaz de transmitir una historia. El año era 1952. Cuán lejana parecía entonces la antigua discusión en Occidente sobre la controvertida capacidad de la imagen para narrar, si se compara con la facilidad con que se acepta la premisa del fotógrafo galo. A riesgo de sobresimplificar, ofreceré un somero repaso en la historia de esta reticencia a partir de los dos binomios fundamentales para el estudio de la narración y la representación, *diégesis* y *mimesis*, que, como se verá, no son realmente opuestos.

En la antigüedad, existían críticas a la representación, concepto general que abarca tanto a la descripción, la expresión en medios (como las artes plásticas y la música), así como a la escenificación (Halliwell, 2012: 3-4). En el esquema platónico, la *diégesis* significa un discurso general que transmite información (ya sea oral o escrito), mientras que la *mimesis* presenta un carácter variable y subordinado (i.e. instrumental) a la misma; incluso, podría afirmarse que la *mimesis* es una forma de *diégesis*, pues no existe en Platón una oposición formal entre ambos términos (Halliwell, 2012: 2). Para él, el contrapunto de la discursividad diegética es la *lexis* (el modo de enunciación), donde el narrador puede valerse lo mismo del discurso directo que del indirecto. Es decir, cuando el poeta asume como propias las palabras y el tono de un personaje significa, para Platón, una forma de imitación (1997: 392e y ss.), cuyo uso aglutina a la tragedia,

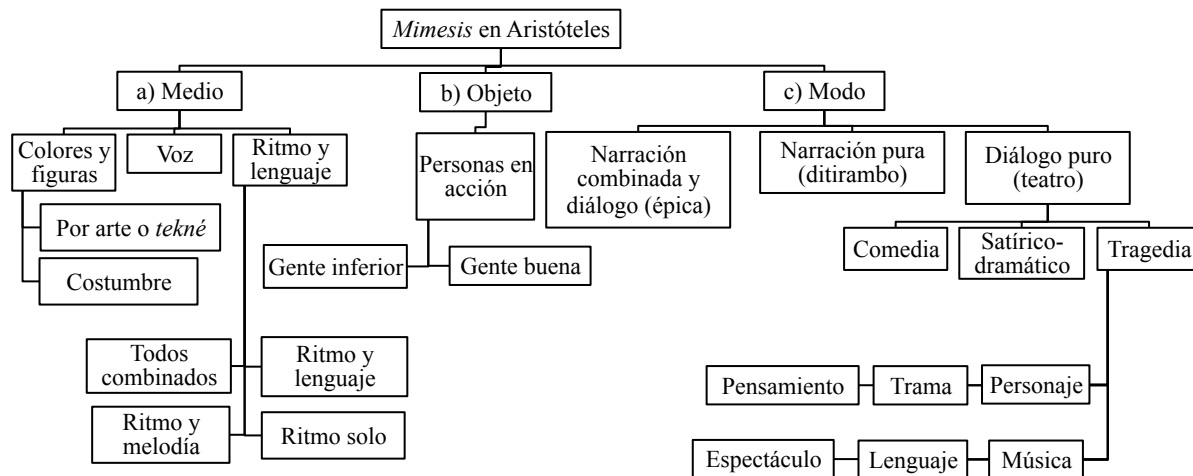
la comedia y la épica; mientras que al prescindir tanto del discurso directo y del indirecto – ausencia total de *mimesis*–, el poeta produce ditirambos. El esquema es el siguiente:



Por lo demás, la doctrina, recogida en la *República*, presenta un programa normativo basado en una continua identificación de la *mimesis*, con su consecuente depreciación. Existen razones para este opresivo atenazamiento. Para Platón, fiel a la doctrina de las formas, la representación (*mimesis*) significa un entendimiento de tercer orden de sobre las ideas, en la medida que éstas constituyen una realidad inteligible (inasible mediante los sentidos). Representar las ideas – darles imagen– equivale únicamente a atisbarlas como un débil reflejo (1997: 597a-e). En consecuencia, toda percepción sensorial representa es una ilusión en torno a las formas originales. La representación se inscribe en la *eikasia*, una forma de conocimiento mediado perteneciente a la facultad de la *doxa*, u opinión, en oposición a la *episteme* o conocimiento objetivo. La *mimesis*, el ejecutante y los productos de la misma merecen por esta razón una mirada suspicaz, y se deben procurar medidas para controlar la imitación (1997: 602a-b), ya que sea cree que entorpecen el *logistikon* (1997: 602d-603a: Kirby, 1991: 115), aquella capacidad de discernir lo real de lo ilusorio. De este modo, Platón reconoce el carácter narrativo de la *mimesis*, pero siempre como un valor instrumental: para ser narrativa, debe acompañarse de palabras.

En Aristóteles (1974), la representación encontrará un respiro, ya que él, por principio de cuentas defiende la *mimesis* como una tendencia natural en el hombre, desestimando la relación

entre la imitación y las ideas (1974: 1448a,19–1448b-2). Su postura es claramente a favor de la creación, la *poiesis* (Kirby, 1991: 116). Contrario a Platón, cuyos ápsides teóricos son la *diégesis* y la *lexis*, Aristóteles, en su *Poética* escogerá la *mimesis* como leva e introducirá para la misma una tripartición, consistente en el medio, el objeto y el modo (1974: 1447a,1–1448b,12). El esquema bosquejado por Kirby (1991: 17) es el siguiente:



Aristóteles no muestra reserva ética alguna en cuanto a la *mimesis*. Asimismo, es revelador que haya respetado el esquema platónico del teatro, donde el grado de *lexis* (modo de enunciación) frente a la *mimesis* define los géneros dramáticos. Sin embargo, permanece una gran ambigüedad en cuanto a la posibilidad de que la *imitación narrativa*, como Aristóteles define más adelante a la épica (1974: 1559a17), –es decir, una combinación entre intervenciones del poeta y el acto de citar líneas de otros personajes– sea una esfera contenida únicamente en el *logos* (Halliwell, 2012: 4-5). Para Kirby (1991: 119), esta ambigüedad, sumada al hecho de que Aristóteles subvierta el esquema platónico (al centrarse no en el acto de narrar ni en la narración, sino en el modo de ejecutarla) es más bien una posibilidad recién inaugurada de transmitir historias a través de otros medios (tratándose del teatro, la mímica, por ejemplo), pese a que Aristóteles mismo no

agote esta perspectiva; además, Kirby propone que el concepto de *mimesis* en Aristóteles no está circunscrito a la representación verista,<sup>21</sup> sino que al considerar que “toda comunicación e interpretación basada en signos es mimética. Toda obra de arte, sin importa el medio que utilice, *representa* algo” (1991: 19. En cursivas en el original. La traducción es mía). Y lo mismo puede decirse de la impresión que tenga el lector de dicha representación, concluye más adelante Kirby.

Tras la opresión de uno y la ambigüedad del otro, vendrá una intentona genuina por superar la limitación de la imagen en la proclama de Simónides de Ceos, quien llama a la “pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante”, y la *ut pictura poesis* de Horacio (1863: vv. 361). Conviene detenerse un poco en dicha proclama, de cuya noticia se tiene por testimonio de Plutarco:

Simónides, sin embargo, llama a la *pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante*. Pues las hazañas que *los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas*. Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, *difieren en materia y en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos*. El mejor historiador es aquél que presenta la narración como una pintura de sentimientos y caracteres (Las cursivas son mías. Plutarco, 1989: línea 347f, 296)

Debo señalar dos aspectos notorios: el primero es el más obvio, y consiste en el reconocimiento de una teleología diegética tanto para la palabra como para las artes visuales (convergencia en dos medios de un programa narrativo); pero esto, en todo caso, significa que la *mimesis* presenta una continuidad con la *diégesis*, y no una oposición tajante. La segunda es más sutil, y acaso por eso sea más significativa: el zanjamiento de dos temporalidades en el modo de verter la narración, ya que las imágenes representan *lo que está por suceder* (este es un temprano

---

<sup>21</sup> No resulta aventurado pensar que el régimen de iconicidad que instauró la fotografía atrae como fuerza centrípeta los esfuerzos y las convenciones representacionales hasta hacerla sinónimos de realismo (es decir, el código analógico). Sin embargo, como bien lo señala González Ochoa, representación y realismo no son sinónimos. Es un supuesto que es necesario desmontar. La representación es “una actividad que permite ver por delegación una realidad ausente, la cual se ofrece bajo la forma de un representante”, mientras que el realismo es “un conjunto de reglas que pretenden regir entre la representación y lo real de una manera satisfactoria para la sociedad donde estas reglas son vigentes” (González Ochoa, 1997: 47).



reconocimiento del *punctum temporis* o umbral de la narratividad), mientras que el *logos* se aboca a lo que ya ha sucedido.

La separación de los regímenes operacionales de los sistemas de codificación –palabras e imágenes– constituye la base de muchas de las críticas a la capacidad narrativa de la imagen. A modo de paréntesis, sería prudente detenerse para preguntarse el porqué de esta reserva hacia la imagen. De acuerdo con Beatens (2005: 236-7), dicho miramiento hacia la imagen, previo al “giro narrativo” de mediados del siglo XX, consistía en verla como apéndice ilustrativo y por tanto, se la excluía de la corriente general de la literatura. Beatens arguye dos razones: una *ideológica* y otra *mediológica*. En cuanto a la crítica ideológica, baste decir que existía una valorada diferencia entre arte elevado y arte popular: la instrucción visual no gozó durante mucho tiempo del mismo prestigio que la instrucción escrita (recuérdese, por caso, durante el medievo, la labor de evangelización de las vidrieras en templos cristianos, cuya iconografía los hermana en contenido a los *biblia pauperum*). Asimismo, el desarrollo de las técnicas de impresión aseguraba un vínculo especial entre palabra e imagen, poniéndolas a un democrático alcance. Las letras, debido a su grado de abstracción representacional, preservaron su halo aristocrático. En cuanto a la razón *mediológica*, ésta se relaciona con la esencia misma de la ficción: al aceptarse el carácter ficticio de un imagen que se creía veraz dada su indicialidad e iconicidad –en este caso la fotografía–, el relato ficticio vio amenazada su razón de ser (cuestión en la que profundizo en la nota quince en el apartado sobre el espacio narrativo; Beatens, 2005: 236-237).

Siglos después, otro intento, más afortunado, retomó los primeros ensueños de correspondencia e identidad entre la poesía y las artes visuales, pero no los hizo suyos sino que los examinó. El crítico teutón G.E. Lessing, en su *Laocoonte* (1993: 93-5), zanjó la cuestión al

centrar el debate en el medio en que se imprimen los signos de cada arte: la poesía, en su épica narración de acciones, pertenece al tiempo; la imagen, en su carácter descriptivo, al espacio. Lessing, si bien delimitó los dominios de cada arte, no clausura los posibles esfuerzos de cada disciplina por acercarse la una a la otra, pues concede que existe cierto contenido narrativo en la imagen siempre y cuando logre captar el “instante fecundo”.<sup>22</sup>

[...] si la pintura [metonimia para hablar de las artes plásticas en general], en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, *debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas, [que] puedan hacer presumir una acción.* [...] La pintura, obligada a representar lo coexistente, *no puede elegir sino un solo instante de la acción y debe, por consiguiente, escoger el más fecundo, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue* (Lessing, 1993: 94-96. Las cursivas son mías).

Tanto para Lessing como para Cartier-Bresson, la representación espacial de las cosas puede lograr un ostensible efecto narrativo. En el caso específico de la fotografía, la narrativa se logra conjugando espacio, actantes y suceso, cuyo efecto es más palpable en una serie fotográfica, pero que también es posible condensar en una sola imagen gracias a un *continuum* de acciones que la ligen a un estado previo y a uno subsecuente. La fotografía, entendida como el instante vertiginoso, no tiene el problema de sugerir el tiempo en una sola fotografía sin despertar el efecto de simultaneidad, al contrario de la tradición pictórica de Occidente, que enfrenta problemas como la transición, la representación de uno o varios *punctum temporis* y la *peripeteia*.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Por otra parte, los productos contemporáneos de la cultura desmienten en todo momento la distinción normativa entre las artes del tiempo y las artes del espacio: el cine, con su ilusión de espacialidad, también se desarrolla en un eje temporal. La escritura necesita de un soporte material, organizando sus fonemas y sintagmas sobre un acomodo espacial, sin menoscabo a su propiedad temporal (Lizarazo, 2004: 60-1).

<sup>23</sup> Sobre este y otros modos en que la tradición pictórica ensayó soluciones a estos problemas, me remito a las obras de Burke (2005), de índole sintético-expositiva; el incisivo ensayo de Kibédi Varga (1988), la esclarecedora investigación de Mieke Bal (2005) y la propuesta de una taxonomía pictórico-narrativa de Werner Wolf (2005). No traje a colación la terminología de este último autor (*polifase* y *monofase* para hablar de la serie y la imagen única, respectivamente; Wolf, 2005: 431-435), dado que, si bien ambas categorías –fotografía y pintura– son imágenes,

A su modo, se trata de una narrativa fugaz, que es al mismo tiempo una sinécdoque narrativa visual de un suceso más amplio y complejo. Lessing ilustra su tesis (1993) con la escultura *Laocoonte y sus hijos*, que representa al héroe homónimo en el momento de culminación de su vida: siendo devorado junto a sus hijos por dos serpientes gigantes. La escultura proyecta la vigorosa actividad muscular y la desesperada gestualidad de las víctimas, logrando no sólo un efecto dramático, sino sugiriendo movimiento. Este primer criterio de la narratividad, de orden semiótico, se basa en la naturaleza medial del soporte, pues apela al sentido de la vista con su representación de volúmenes en forma tal que hagan suponer una acción. La escultura, pese a que cuenta con un instante vertiginoso, señala de modo fragmentario al mito: es necesario conocer de antemano la historia de Laocoonte, con lo cual la escultura parece más bien preservar la narrativa de forma parasitaria. Se trata, al fin, de una cuestión iconográfica en su sentido más llano: la categorización de representaciones visuales que ilustran textos preexistentes.

La fotografía, en cambio, exige una mirada distinta.

Pienso en la célebre fotografía “Death of a Loyalist Soldier”, de Robert Capa (véase la imagen 7). Dejando de lado el título, que da una condensada aproximación del contenido, el valor testimonial que se percibe da cuenta de un instante dramático en lo que se presume es una refriega. No cabe asumir que el soldado haya sido herido gravemente, salvo por el título, si no llevara ese rifle (metáfora de belicosidad) y no fuese herido por una bala que no es visible pero que precipita su caída. Sin duda alguna, el rictus del soldado, su cuerpo cayendo y otros elementos presentes (como el rifle vencido y las cartucheras en el ceñidor) ayudan a reconstruir el contexto en que se desenvuelve el instante previo y el posterior. Es cierto que el obturador no

---

estas últimas se guían por otros recursos retóricos y estilísticos: la preexistencia de las historias representadas (de las que ellas son una ilustración), el uso de símbolos de raigambre judeocristiana, así como la simultaneidad y la repetición en una sola escena.

miente, pero ignora la complejidad de las cosas. Es necesario diseccionar este instante, separar las hebras de la mirada pues, más bien, el instante lo reduce todo.

Pese a la linealidad de sus sintagmas, el relato también puede echar mano del instante. Desde luego, no es necesario que represente un instante fecundo para provocar una narratividad, pues más bien podría retardarla, como aquel donde el narrador de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* dedica a la caída en el lodo del Dr. Slop. Citaré *in extenso*:

Imagine to yourself a Little, squat, uncourtly figure of a Doctor *Slop*, of about four feet and a half perpendicular height, with a breadth of back, and a sesquipedality of belly, which might have done honour to a Serjeant in the Horse-Guards.

Such were the out-lines of Dr. *Slop's* figure, which,—if you have read *Hogarth's* analysis of beauty, and if you have not, I wish you would;—you must know, may as certainly be caricatur'd, and convey'd to the mind by three strokes as three hundred.

Imagine such a one,—for such, I say, were the outlines of Dr. *Slop's* figure, coming slowly along, foot by foot, waddling thro' the dirt upon the vertebrae of a little diminutive pony, —of a pretty colour;—but of strength,—alack!—scarce able to have made an amble of it, under such a fardel, had the roads been in an ambling condition.—They were not.—Imagine to yourself, *Obadiah* mounted upon a strong monster of a coach-horse, prick'd into a full gallop, and making all practicable speed the adverse way.

Pray, Sir, let me interest you a moment in this description.

Had Dr. *Slop* beheld *Obadiah* a mile off, posting in a narrow lane directly towards him, at that monstrous rate,—splashing and plunging like a devil thro' thick and thin, as he approach'd, would not such a phaenomenon, with such a vortex of mud and water moving along with it, round its axis,—have been a subject of juster apprehension to Dr. *Slop* in his situation, than the *worst* of *Whiston's* comets?—To say nothing of the NUCLEUS; that is, of *Obadiah* and the coach-horse.—In my idea, the vortex alone of 'em was enough to have involved and carried, if not the Doctor, at least the Doctor's pony, quite away with it. What then do you think must the terror and hydrophobia of Dr. *Slop* have been, when you read (which you are just going to do) that he was advancing thus warily along towards *Shandy-Hall*, and had approach'd to within sixty yards of it, and within five yards of a sudden turn, made by an acute angle of the garden-wall,—and in the dirtiest part of a dirty lane,—when *Obadiah* and his coach-horse turn'd the corner, rapid, furious,—pop,—full upon him!—Nothing, I think, in nature, can be supposed more terrible than such a rencounter,—so imprompt! so ill prepared to stand the shock of it as Dr. *Slop* was.

What could Dr. *Slop* do?—he crossed himself †—Pugh!—but the Doctor, Sir, was a Papist.—No matter; he had better have kept hold of the pummel.—He had so;—nay, as it happened, he had better have done nothing at all;—for in crossing himself he let go his whip, —and in attempting to save his whip betwixt his knee and his saddle's skirt, as it slipped, he lost his stirrup,—in losing which he lost his seat;—and in the multitude of all these losses (which, by the bye, shews what little advantage there is in crossing) the unfortunate Doctor lost his presence of mind. So that without waiting for *Obadiah's* onset, he left his pony to its destiny, tumbling off it diagonally, something in the stile and manner of a pack of wool, and without any other consequence from the fall, save that of being left (as it would have been) with the broadest part of him sunk about twelve inches deep in the mire.

*Obadiah* pull'd off his cap twice to Dr. *Slop*;—once as he was falling,----and then again when he saw him seated.----Ill-timed complaisance;—had not the fellow better have stopp'd his horse, and got off and help'd him?—Sir, he did all that his situation would allow;----but the MOMENTUM of the coach-horse was so great, that *Obadiah* could not do it all at once; —he rode in a circle three times round Dr. *Slop*, before he could fully accomplish it any how;—and at the last, when he did stop his beast, 'twas done with such an explosion of mud, that *Obadiah* had better have been a league off. In short, never was a Dr. *Slop* so

beluted, and so transubstantiated, since that affair came into fashion. (Sterne, 1967: 93-4. En cursivas en el original.)

La acción narrativa se ve continuamente retardada por las digresiones autorales, que comienzan al introducir una descripción del porte del Dr. Slop, el jamelgo en el que iba montado, para luego extenderse en preguntas retóricas, suposiciones e impresiones del narrador sobre el suceso. Y cuando sucede la colisión, el instante no deja de ser enriquecido por información adicional que acrecienta el efecto cómico: el Dr. Slop se persigna ante tremendo choque, aunque él mismo es católico romano; mejor hubiera sido para él que sujetara la silla de montar, cosa que no hizo, como comenta el narrador. Y al persignarse, dejó ir el fujete, que trató de asir con la rodilla y la falda de su montura, por lo que soltó entonces la rienda, que lo llevó a perder también su lugar en la silla, y en la suma de las pérdidas, también perdió su templanza, lo que prueba, según el narrador, el poco beneficio que hay en santiguarse (y, de modo cómico, una insinuada invectiva hacia el catolicismo). Esta descripción de la caída se extiende poco a poco hacia la reacción de Obadiah, quien se quita el sombrero dos veces en señal de disculpa, da tres vueltas alrededor del Dr. Slop y detiene su bestia para ayudarlo justo con una explosión de lodo, tan violenta, que, según comenta el narrador, hubiera sido mejor para él haberse alejado.

Resulta notorio el efecto de iconización de un segmento temporal mínimo; es decir, una suerte de espacialización del instante. No es difícil que la superabundancia del detalle exigido para describir un instante alcance lo irrisorio, sobre todo en descripciones de largo aliento sobre instantes nimios, como en la cita anterior. Pero, como contrapunto, esta exhasutiva descripción puede tener efectos más solemnes, más enigmáticos, como en el cuento “El milagro secreto”, de J. L. Borges (1971), donde el protagonista, Jaromir Hladík, dramaturgo judío de Praga, es condenado a muerte tras su arresto en una Checoslovaquia ocupada por los nazis. En una plegaria –y a su modo, un soborno–, pide a Dios, dador del tiempo, que aplaze su muerte un año

para poder terminar su tragedia *Los enemigos*: ante el pelotón y el plomo inminente, el Eterno otorga su venia:

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia: anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro "día" pasó, antes que Hladík entendiera. (Borges, 1971: 104)

El dramaturgo checo cuenta con un año para terminar su obra, contenido en el instante previo a la descarga del fusil (tiempo de la historia), el cual es descrito apenas en poco más de treinta líneas (tiempo narrativo). Este desfase inserta un *tiempo interno*, que sólo el narrador intemporal y el protagonista perciben, y el cual acrecienta el desenlace dramático, más mundano y abrupto, así como implacable en la única línea que lo transmite. Para la narrativa verbal, la exploración del instante, sirve a modo de ilustración de la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo narrativo (discurso), que puede lo mismo germinar un *pathos* o un *bathos*. Esto último es revelador, pues para Wendy Steiner (1982: 42), el topos del *still moment* señala una aspiración que comparten tanto la literatura y las artes visuales (y donde a la postre triunfan el segundo): la superación del tiempo. Dicho anhelo tiene que ver en última instancia con una angustia esencial, a saber, la pervivencia a través del tiempo, lo que lo acerca más a un *pathos*.

#### 2.2.4. *Perspectiva*

El narrador es requisito *sine qua non* de la mediación verbal del relato. Ello quiere decir que él se erige como garante y proveedor de la información en diversos grados. Pero no se trata solamente de proveer un cúmulo de información, pues importa igualmente la calidad de la misma, que consiste en los “grados de limitación, distorsión y confiabilidad” a que está sujeta (Pimentel, 1998: 95). En otras palabras, la necesaria división teórica del relato en *historia* y *discurso* trae a escena la preponderancia tanto del macizo de información provista que constituye una narración, como del papel del narrador y su perspectiva, pues todo sesgo informativo acusa un carácter restrictivo y selectivo, que no es otra cosa que un punto de vista narrativo (Pimentel, 1998: 95).

Pimentel (1998: 97-102) retoma la teoría de la focalización de Genette (1980; 1988), en la que se distingue entre la instancia narradora (quién narra) y la perspectiva (desde qué punto se narra), pues a pesar de coincidir en ocasiones, no resultan ser lo mismo. La focalización define la regulación del flujo informativo-narrativo del narrador a través del punto de vista o perspectiva de alguna otra conciencia figural, expresado a través de un discurso, y cuyas limitantes son perceptuales, cognitivas, espaciotemporales, ideológicas, éticas y estilísticas (Pimentel, 1998: 97). Toda perspectiva es regulación.

Existen tres tipos de focalización: *focalización cero*, *focalización externa* y *focalización interna* (Pimentel: 1998: 98-102). En la primera categoría, la autoimposición por parte del narrador de restricciones resulta mucho más laxa, ya que entra y sale a voluntad de la conciencia de los personajes y se enfrenta a mínimos o nulos impedimentos cognitivos, espaciotemporales y perceptuales para rendir información narrativa. Es destacable la imposición del punto de vista ideológico del narrador en virtud de su predominio discursivo. En la *focalización interna*, el alcance cognitivo, perceptual y espaciotemporal del narrador se limita a la conciencia de uno o

varios personajes; pero dicha coincidencia no anula la diferencia entre narrador y personaje focalizado internamente. Por último, en la *focalización externa*, la limitada percepción, que imita también la que es natural, marca la pauta para la recepción de información. Muchas de las otras limitantes cognitivas y perceptuales son de algún modo complementadas por las inferencias que arrojan los diálogos y las acciones ejecutadas por los personajes.

Demosté, al definir el relato, que es inexacto hablar de un narrador en la fotografía –en su carácter opcional e incontrovertiblemente no verbal–, lo cual no quiere decir que no exista una *perspectiva autoral*. En la fotografía documental (digital o análoga), el registro de un suceso señala constantemente que la participación de un fotógrafo es necesaria para esta rendición, que dicho suceso no se reduce a su documentación fotográfica (lo no visto en cada fotografía proviene de una densa y compleja urdimbre de circunstancias y anticipaciones) y que los propios actantes del acontecimiento pueden ofrecer un punto de vista que matice o incluso contravenga lo planteado en una fotografía.

Según lo explicado al inicio de este apartado, la teoría de la focalización (Pimentel, 1998: 95) se restringe a la relación entre historia y discurso narrativo; en sentido estricto, la focalización tiene que ver con el arreglo textual del relato mediado por una instancia verbal. Esta premisa parece descartar la posibilidad de narrar con fotografías. Sin embargo, al considerar las aportaciones teóricas de Mieke Bal, para quien la focalización, en su dimensión discursiva, tiene que ver menos con una articulación diegética y más con una transmisión narrativa efectiva, es posible expandir el concepto de focalización hacia una *dinámica perceptual* (Bal, 2009: 96-106). Para Bal, es siempre un *focalizador* quien media y motiva la historia (*objeto focalizado*), función que no necesariamente coincide con el narrador. No resulta exagerado pensar en un fenómeno de focalización en la fotografía dada la *visualidad orientada* que involucra.



¿Cómo problematizar el fenómeno de la focalización en la fotografía? La figura del autor es necesaria para la producción de una fotografía, pero hay que separar al “autor empírico” de la “instancia enunciativa” (Marzal, 2011: 220): el primero posee motivaciones biográficas e intenciones particulares que parecen lejanas e inasibles desde la fotografía misma; el segundo término se refiere a la signatura de su presencia como marca textual, pues él construye esta mencionada *visualidad orientada*. Esto último es lo que me interesa rescatar. En una fotografía, la articulación de un contenido narrativo comienza con una *instancia enunciativa* que registra un acontecimiento, elige los referentes, un punto en el espacio y de un momento específico desde donde activar el obturador (acto-registro), lo cual tiene como correlato una *perspectiva*. Cabe añadir que la perspectiva de la instancia enunciativa no ha de coincidir obligatoriamente con la del aparato, la del participante del suceso y por último, pero no menos importante, con la del lector de la imagen, dado que un objeto focalizado –la historia– está siempre sujeto a la interpretación de los diversos focalizadores (acto-producción). Sobre esta divergencia abundaré más adelante.

En la fotografía, en la medida en que un suceso es deliberadamente escogido, encuadrado y registrado por unidad de tiempo, se encuentra ya *interpretado* (Bal, 2009: 107; 2005: 630). Estar consciente de este papel interpretante del fotógrafo equivale a no escamotear de forma complaciente las subjetividades que rigen la toma de decisiones de quien documenta un acontecimiento (que, desde luego, acarrea implicaciones éticas en tanto que pretende informar): lo que excluye del mismo, la configuración plástica de lo mostrado (en toda elaboración subyace una retórica); a quién lo muestra y para qué lo muestra. La invisibilidad y autoamputación del fotógrafo de su propia toma no son más que ilusiones del lector de la imagen, del fotógrafo

mismo y de su instrumento (todos ellos buscan abonar a las pretensiones de objetividad y transparencia semiótica de la técnica fotográfica, atavismos ideológicos de la modernidad).

La perspectiva, a través de una mayor elaboración conceptual en la enunciación, puede lograr una focalización particular; es decir, adiciones ideológicas a nivel discursivo. Por principio de cuentas, es necesario reconocer que toda presencia construye el acontecimiento. La instancia enunciativa se trata de una presencia especial: constituye una simbiosis entre el fotógrafo y el aparato, la cual es también partícipe, lo quiera o no, de los acontecimientos registrados. Este grado de intervención –o complicidad– es variable, y va desde el montaje de la escena (hecho deplorable según el canon ético del fotoperiodismo) hasta su participación marginal, nada despreciable pero incuantificable (y de alcances terribles, como más adelante explicaré al revisar la fotografía “Saigon Execution”). Toda mirada participa de lo que ve.

Más allá de una toma de conciencia sobre la participación, existen de modos de involucrarse activamente en lo visto; aquí comienza propiamente la sofisticación enunciativa. Por ejemplo, en tiempos recientes, se ha preferido remarcar esta participación autoral a modo de giro ficcional en el género documental, puesto que ciertos fotógrafos intuyen que la veracidad fotográfica es más una convención del medio difusor que un atributo del aparato que blanden frente a sus ojos (Lizarazo, 2008: 20-29). No considero, sin embargo, que se trate de una amputación de las capacidades de veracidad atribuibles al registro fotográfico, sino de una incursión en modalidades narrativas propias de la literatura y el cine (Laurent, 2013); y de modo más adusto, es una sincera renuncia a la quimérica objetividad y sus hipocresías. En la serie *The Laundry Sherpas of Brooklyn* (2013), de Erica McDonald (imágenes 10 y 11), la fotógrafa estadounidense crea una narrativa que retoma uno de los orígenes de la civilización: la búsqueda

de las fuentes de agua para las abluciones cotidianas, pero que ahora yacen a medio camino entre la necesidad y el ritual. En su alegato inicial, McDonald explica:

Journeying through the outskirts of their borough, the Laundry Sherpas of Brooklyn traverse the urban-industrial into the psycho-geographical territory of shifting land utilization. In hopes of finding the river, they bear their loads and navigate through the built landscape, confronting a lack of a natural environment in which to cleanse their daily habits. They travel through the transitional third landscape and the edges of those places where nature and the man-altered topography intersect, but cannot escape the walls which line their path. The Laundry Sherpas of Brooklyn discard their belongings, rest, and recall a bucolic past in an effort to release the weights they carry, but unless they regain the memory of the way to the river, they will have no choice but to abandon their quest in the terrain vague and return to a consumptive society.

The Laundry Sherpas of Brooklyn is a fictive story - a conceptual narrative that resides at the intersection of fact and fiction - created in collaboration with the denizens (aka the sherpas) of the borough on their way to do their washing (McDonald, 2013).

La autora deja en claro un revestimiento antropológico en la elaboración estética; también proporciona la clave narrativa a través de tres escenarios que se funden: el espacio urbano, la psicogeografía de sus habitantes y la búsqueda de las fuentes hídricas. Invoca, asimismo, el mito de antigua comunión del hombre y la naturaleza –y su necesidad de agua– y lo actualiza en un contexto urbano y postindustrial. En la serie, McDonald retrata a los habitantes de Brooklyn cargando fardos de ropa rumbo a la lavandería más cercana. En ella, puede apreciarse que los sujetos posan voluntariamente para la cámara, con lo que la espontaneidad y candidez se desechan a favor de una composición más cuidada. Ello sin demérito a la veracidad del hecho, pues en realidad dirigen sus pasos a la lavandería o bien, regresan de ella. Una serie de paratextos repetidos en torno a un mismo tema –pero con diferentes tomas y referentes– acusan patrones de lectura auténticamente narrativa: las fotografías acotadas con “Where the sherpas wander”, indican el espacio geográfico icónico en que se lleva a cabo la narrativa; aquellas con el pie de foto “Where earth meets man” proporcionan una pausa narrativa donde se remarca una vuelta a la naturaleza y por tanto, el mito de comunión con ella; y, finalmente, aquellas que están

tituladas “The river” significan, a modo de transparente simbolismo, el destino final de estos sherpas urbanos y la importancia de las fuentes hídricas para las civilizaciones premodernas y contemporáneas (el mito, como la necesidad por este líquido, es intemporal). La obra de McDonald ayuda, en suma, a apreciar el grado de complejidad que puede alcanzar la perspectiva del fotógrafo –anteriormente entendida como pretendida objetividad– y la focalización como un punto de enunciación consciente de las adiciones ideológicas (en este caso, artísticas y antropológicas). Pero este es un grado sumo de focalización que opera siguiendo una teleología autoral; es decir, podemos notar la artificialidad en su cometido. ¿Cuál era el estatuto anterior de la focalización?

La perspectiva en la fotografía se consideró por mucho tiempo como un testimonio imparcial. Para el entendimiento popular, el fotógrafo se acerca a un suceso determinado escudado en su aparato, que presume, es objetivo dado su componente mecánico (articulación temática que he desmontado anteriormente). Elabora una toma. Ajusta los parámetros. Acciona el obturador. Entonces, en su propuesta, proyecta una perspectiva externa, equivalente a la cámara, con cuya visión se pide al lector de la imagen que se identifique. Al aceptarla, esta aparente “transparencia semiótica” promoverá la elisión de la figura del fotógrafo, dejando al aparato como único árbitro de una supuesta verdad objetiva. El lector desprevenido verá y aceptará en la imagen una realidad transparente sin detectar la focalización; no podrá entender que lo que está viendo no es un “copia de la realidad”, “una escritura en luz de las cosas”, sino un discurso fraccionado a través de diferentes perspectivas, que él mismo es incapaz de deshebrar. Esto no significa que no pueda extraer una narrativa de lo visto, pero es justo reconocer que la mistificación ha prevalecido. Se cierra el círculo de *idolatría*, que consiste en la incapacidad de descifrar las imágenes como representaciones (Flusser, 2010: 15).

Asumir, en cambio, la focalización desde un nivel elemental acarrea sus bondades. Pensada desde su discursividad y desde la incalculable magnitud de lo registrado (¿dónde comienza lo que veo? ¿Qué peso tiene *lo invisible* en la fotografía, pero que determina lo que observo?), el *lector informado* completará o bien, desmitificará la imagen, pues toda labor o rastro representacional será puesto en marcha en su propia narrativización de la imagen (Bal, 2005: 631), sin contar que es él el último eslabón en la producción de sentido del acto fotográfico. En esta comprensión, el fotógrafo, o mejor dicho, la *instancia presencial* registra una perspectiva de un suceso más grande que lo antecede y lo sobrepasa. Pese a que esta dualidad fotográfica hace alarde de albedrío y distancia objetiva, ella misma participa de lo que ve. El lector de la imagen lo sabe. Por ello es que entiende, desde la textualidad icónica, que toda imagen fotográfica propone la perspectiva de un *focalizador externo*, con la expectativa implícita de que se identifique con ella; sin embargo, en la práctica, el lector de la imagen informado podrá elegir una función diferente y proyectar un *focalizador interno*, el cual dependerá totalmente de su arbitrio (Bal, 2009: 99; 2005: 631).

A juicio de Bal, quien analiza la narrativa pictórica, ciertas marcas autorales en las obras plásticas, como la ambigüedad en la representación, permiten la inserción de un focalizador interno. Por ejemplo, al analizar la historia bíblica de Susana y los ancianos, representación común en la iconografía cristiana (véase la imagen 12, cuyo autor es Alessandro Allori), Bal propone que la perspectiva desde la cual el lector ve no es únicamente la de un *focalizador externo* y atemporal, sino que el lector de la imagen puede, a través de éste último, insertar un *focalizador interno*, identificable con Daniel, ya que es él quien observa y, posteriormente, desbarata el chantaje de los viejos. Sin embargo, se trata de una focalización contingente, puesto que depende de la disposición mental del lector de la imagen, su imaginación y su caudal de

conocimiento sobre el tema (Bal, 2005: 631); es decir, este fenómeno de focalización interno se sirve de la ambigua textualidad icónica, ya que no hay nada en el cuadro que le indique al lector que deba identificar su mirada con aquella de Daniel, quien aparece al focalizar a los lascivos ancianos (objeto focalizado). Como lector de la imagen, podría contentarme con la perspectiva del focalizador externo –sin que por ello sea una lectura incorrecta o trunca–, ignorando la posibilidad de una articulación más profunda y significativa, gracias a una ambigüedad que dimana de una *no restricción* semiótica y de un bagaje cultural más amplio, si alguno.

Para la fotografía, esta aproximación resulta más problemática, sobre todo cuando no existe un paratexto que ayude a establecer un norte de significación en la imagen, por no mencionar que la narrativa fotográfica (particularmente en su variante documental), a diferencia de aquella de la pintura, no se basa forzosamente en la preexistencia de la historia a la que sirve de ilustración (con la excepción de la tendencia pictorialista decimonónica). Además, la significación de la imagen trasciende la textualidad icónica, pues para extraer de una fotografía un significado satisfactorio –mas no definitivo–, importa el contexto histórico y social en que dicha fotografía haya sido hecha, lo cual inaugura otras problemáticas originadas en ámbitos extrafotográficos pero que definen la recepción de *lo fotográfico*. Véase la fotografía “Saigon Execution”, de Eddie Adams (imagen 13). Difundida inmediatamente por los medios impresos, esta fotografía fue leída como la expresión de la brutalidad y el horror de la guerra. Ya había determinado que el lector de la imagen puede elegir la alternativa más inmediata: aquella donde la focalización externa alardea su carácter de documento visual objetivo sobre la guerra en Vietnam. Después de esto, tal vez el lector de la imagen prefiera no pensar mucho en el asunto y pasar a otras cosas.

Lo invisible en la fotografía es denso, sumamente complejo.

Otro tipo de lector de la imagen acaso sepa más de las circunstancias en que fue hecha la imagen –después de todo, una fotografía documental remite siempre a una coyuntura histórica–. Tomada en febrero de 1968, en plena intervención estadounidense en Vietnam, la tristemente célebre imagen significó para Adams la culminación de tres años de intensa labor documental bélica. De acuerdo con las fuentes survietnamitas y estadounidenses, el ajusticiado era un partisano del Vietcong, responsable de actividades guerrilleras y crímenes de guerra. Tal fue la información que recibió Adams antes de la ejecución, y que determinaría su posterior actuación. Así, pues, el focalizador externo propuesto por Adams busca que el lector se identifique con él, y en consecuencia, proyecte un focalizador interno a través de la mirada del general Nguyen Ngoc Loan, en un intento por justificar su proceder. Las simpatías de Adams –un *ex-marine* él mismo– parecían estar del lado de la figura del general Nguyen Ngoc Loan. La historia ratificaría esta cordialidad.<sup>24</sup> Esta lectura no se restringe a la discursividad icónica, y por tanto, no escamotea las subjetividades que rigen no solamente la toma, sino la difusión de las fotografías, lo que de pronto hace visible la presencia de una ideología personal y una colectiva: un fotógrafo estadounidense, antiguo miembro de la milicia, documentando para una agencia internacional de noticias (cuyo receptor era la opinión pública estadounidense) ante una política intervencionista de su propio país.

---

<sup>24</sup> Una retrospectiva en palabras de Adams:

I won a Pulitzer Prize in 1969 for a photograph of one man shooting another. Two people died in that photograph: the recipient of the bullet and General Nguyen Ngoc Loan. The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapons in the world. People believe them, but photographs do lie, even without manipulation. They are only half-truths. What the photograph didn't say was, "What would you do if you were the general at that time and place on that hot day, and you caught the so-called bad guy after he blew away one, two or three American soldiers?" General Loan was what you would call a real warrior, admired by his troops. I'm not saying what he did was right, but you have to put yourself in his position. The photograph also doesn't say that the general devoted much of his time trying to get hospitals built in Vietnam for war casualties. This picture really messed up his life. He never blamed me. He told me if I hadn't taken the picture, someone else would have, but I've felt bad for him and his family for a long time. I had kept in contact with him; the last time we spoke was about six months ago, when he was very ill. I sent flowers when I heard that he had died and wrote, "I'm sorry. There are tears in my eyes." (Adams, 1998).

No obstante el volumen de datos obtenidos a la hora de acercarnos a la fotografía, importa la prioridad que se le atribuya. Toda información requiere selección. En ese sentido, otro lector de la imagen escatimará posturas políticas, acaso por estar consciente de la dificultad de la sintaxis fotográfica para transmitir una historia imparcial; la simplificación de ideologías de medios de registro icónicos, como la televisión (Ritchin, 2010: 57), parece también afectar a la prensa escrita, por más cerca que esté de una narrativa causal. Este lector insertará un focalizador interno, pero esta vez, la empatía que genera el dolor del otro le ayudará a crear significado basado en el rictus del ajusticiado. Encontrará en la guerra, en cualquiera que sea, la expresión de un horror inefable; también, supondrá que no existe terror comparable al de ser aniquilado por un semejante, que nada justifica tal crimen. El paso hacia una lectura antibelicista es inmediato, y de hecho, esa es la interpretación que ha primado en los medios desde la difusión de “Saigon Execution”.

La focalización, en tanto que se erige como perspectiva articuladora entre la historia (lo representado) y el discurso (la representación), es un componente sustancial de toda narración, ya sea verbal o fotográfica. ¿Qué más se puede decir sobre esta última? En la fotografía, la focalización involucra en su dinámica expansiva no solamente las marcas icónico-textuales de la fotografía, sino que, gracias a la potencia exógena que convoca la imagen, moviliza todo un acervo de conocimientos y gran vigor imaginativo; y a la postre señala una serie de subjetividades, inagotables lo mismo que inevitables, en ambos extremos del acto fotográfico (el acto-registro del fotógrafo y el acto-producción del lector de la imagen): los sesgos ideológicos, los descuidos y las omisiones (Frizot, 2009: 58).



### 2.2.5. Narratividad: medio y género

Para Perseo, la vista de la legión estatuaria fue algo más que la sombría comprobación del terrible poder de la Gorgona. Desde su soledad de condenados, los volúmenes pétreos proporcionaban a Perseo información sobre su adversario, por minúscula que fuera. De modo furtivo, advertía a Perseo sobre lo que podía esperar y determinaba su aproximación al monstruo. No había nada que suponer, nada que adivinar. De corresponder la nociva mirada, Perseo merecería la muerte más antinatural para un organismo vivo: la súbita muerte mineral.

Pensar en los cuerpos reducidos a piedra es una forma de abordar la materialidad del soporte y la sensualidad del medio, las cuales imprimen una codificación en la imagen. En última instancia, se trata de un condicionamiento sobre los sentidos.

Ver una fotografía en un periódico parece no ser muy distinto de ver la misma imagen en una galería de un museo o en un libro de autor. En cualquiera de los casos, se trata de imágenes fotográficas; la técnica que las origina es la misma y el medio no difiere en lo sustancial, podrían concluir algunos. Sin embargo, todo medio en que se despliegan las fotografías imprime una sensible textualidad al significado de la imagen: hojear un periódico es más un recorrido aleatorio donde la mirada no sabe lo que busca y avanza insegura de lo que verá (siempre que no se busque una noticia en particular); únicamente una fotografía o un encabezado llamativo obligará al lector a detenerse. Abrir el tabloide es asomarse a una ventana que representa el mundo y su eventualidad. Su cometido es informar. En cambio, ir a un museo, donde, por ejemplo, despliegan una muestra del fotoperiodismo actual (como la anual *World Press Photo*), equivale a una mirada provista de propósito: el hecho noticioso que engendra una hipérbole visual. Entrar a esa galería temporal es una promesa de sobrecogimiento. Pero su cometido es un

tanto más complejo que el de la prensa: en el marco museográfico, y con una diligente curaduría, las fotografías de pronto no sólo informan, sino que expresan un discurso autoral. No se trata de una contravención como de una adición.

Otro tanto sucede con las fotografías vistas en libros denominados “de autor”. Pero el arreglo narrativo que despliegan sugiere que se trata de historias ya concluidas, como si invitara a pensar que la narrativa que presenta el libro impreso está concebida como una retrospectiva, si bien, algunas veces, estos libros se componen de ensayos o reportajes fotográficos en torno a un mismo tema, que, por su carácter inmediato, se consideraban inconclusos. Estas obras impresas representan ya una disonancia con respecto a la narrativa de la prensa, donde la exploración del suceso se concentra en el presente –con un texto explicativo que busque poner en contexto la situación registrada–, y no delimitada por la tripartición aristotélica (en algunos casos, el desenlace se desconoce al momento de difundirse el suceso), sino por el intervalo de las 24 horas que constituyen un día, o en el lenguaje del periodismo, el “cierre de la edición”.<sup>25</sup>

La pregunta que surge es ¿cómo es que se producen estas lecturas diferidas si se trata, presumiblemente, del mismo medio y las mismas tecnologías de impresión o difusión? ¿No es únicamente la imagen la que provoca semiosis? Primero, vale más reflexionar sobre lo que se entiende por *medio*. Marie-Laure Ryan (2003: 3), al problematizar las capacidades narrativas de los diferentes medios, señala la vaga comprensión que se tiene del medio, entendido, en primer lugar, como canal de transmisión de un contenido informativo o recreativo (en este caso, prensa, radio y televisión, por mencionar algunos) y, segundo, como el soporte material de una obra artística, la cual no busca informar sino expresar. Mientras que en la primera definición todo

---

<sup>25</sup> Caso especial es el periodismo digital, en cuyos portales, los periódicos siguen minuto a minuto la noticia, la mayoría de las veces acompañadas de elementos audiovisuales, como fotografías y video tomados por observadores participantes. La narrativa fragmentaria de los medios digitales enfatizan el aspecto contingente del suceso, lo que rompe la unidad narrativa tripartita de los medios impresos. Lo inmediato es lo inacabado.

mensaje se encuentra bajo un régimen de codificación, muchas obras requieren concretarse en la segunda categoría previo a su codificación (transmisión) en cualquier canal: la difusión en internet de un acervo escultórico requiere su digitalización mediante la cámara fotográfica, por ejemplo. Ryan sugiere entonces una labor de traducción de un medio al otro (2003: 3).

Una parte del problema comienza cuando se contemplan posiciones extremas: al rechazar toda importancia del canal, toda posible impronta codificada que éste deje en el mensaje, se rechaza también la pertinencia de estudiar un medio particular y su relación con el significado (narrativo) que ayuda a transmitir. Por otra parte, al considerar a la narrativa como inseparable del medio, se clausura la posibilidad de abordar las semejanzas narrativas en distintos medios, ya que no hay punto de comparación. Ryan (2003: 4) propone un punto entre ambas posturas y concluye que es de hecho el medio el que aplica un tamiz al significado narrativo de aquello que transmite (lo cual no quiere decir que lo origine), determinando a la postre su recepción, sobre todo cuando el medio, toda vez que erija y constituya su propia materialidad, pueda al mismo tiempo ser transmisor y medio expresivo (Ryan, 2003: 4-5). La narrativa fotográfica que impone un periódico, como se dijo, se compone de intervalos de 24 horas, con un despliegue de solamente aquello de gran interés público o de rimbombancia visual (aquello que es “digno de verse”, frecuentemente condenando a las demás microhistorias que tejen la cotidianidad a la invisibilidad); es impensable tal fórmula narrativa para un libro de autor o un portal en internet de un fotógrafo. El dispendio de recursos imaginables resulta abrumador, considerando la poca o nula ganancia. La narratividad del medio debe orientarnos en la formulación de preguntas vitales: qué se narra, cómo se construye esa narración, a quién va dirigida y con qué propósito se muestra. En otros términos, esto significa que la narratividad fotográfica, dependiendo del medio

en que se presente, aglutina tres órdenes semióticos: una semántica (significado provisto), una sintáctica (un arreglo particular) y una pragmática (el fin y el modo de recepción; Ryan, 2003: 5).

En vista de lo anterior, es impensable en este punto considerar a la fotografía – especialmente a la modalidad narrativa– únicamente como producción inmediata y desciframiento transparente. En los ejemplos expuestos al principio de este apartado, señalé que el despliegue de la fotografía en diversos medios determina en cierto grado el modo de recepción, pues al involucrar su propia materialidad, ellos provocan una forma singular de intelección y apelan a estrategias de lectura particulares. Esto no quiere decir que todo dependa del medio; la narratividad no dimana de él, sino que ésta proviene del contenido expresivo, pues, como he expuesto, la narratividad trasciende fronteras mediales. Sin embargo, la junción entre la narratividad y la naturaleza del medio engendra géneros narrativos particulares. Cómo diferenciarlos es ahora la pregunta. Ryan responde:

Whereas genre is defined by more or less freely adopted conventions, chosen for both personal and cultural reasons, medium imposes its possibilities and limitations on the user. It is true that we choose both the genre and the medium we work in. But we select media for their affordances, and we work around their limitations, trying to overcome them or to make them irrelevant. Genre by contrast purposefully uses limitations to channel expectations, optimize expression and facilitate communication: tragedy must be about the downfall of a hero and use the mimetic mode of narrativity; symphonies must comprise four movements, the second preferably a slow one; novels must be long and novellas short, and both must possess some degree of narrativity (far more for the novella). (Ryan, 2003: 6-7)

Las propiedades operativas del género son arbitrarias (esto es, sus reglas fueron arregladas por entidades humanas): su cometido es configurar expectativas. El medio, por su parte, impone limitantes perceptuales e imprime un sesgo codificador en la narrativa aprendida: no significan de igual modo una misma historia la serie fotográfica en un periódico que en un libro. Por ejemplo, el carácter intermedial de la prensa se compone de una interacción entre la palabra y la imagen para ofrecer un mensaje más sólido; en un primer momento, esta relación fue de

subordinación, como si la referencialidad espacial de la fotografía supliera la carencia de aquella en la lengua. El nacimiento del moderno fotoperiodismo como género se debe al reconocimiento de una retórica (elemento constituyente de toda expresividad) de la imagen y su capacidad de articular una narrativa coherente sobre los sucesos más importantes en el devenir de la sociedad (como si dictara aquello que es memorable), con un tácito pacto de objetividad con los lectores (Lizarazo, 2008: 20-29) que, como se sabe, puede llegar a romper por perseguir intereses creados; mientras que sus restricciones materiales le hacen prescindir de ciertos sucesos y a la vez que dictan el uso de recursos específicos para lograr su cometido informativo: partición en categorías, inclusión de imágenes, formatos, tipos de letra, orden de lectura, etc.

Para concluir este apartado, procuraré una mirada suspicaz: la fotografía, en su dimensión narrativa, se nutre de este desempeño multimedial, lo que la convierte en un acto polimorfo: registra al mismo tiempo que cuestiona; comunica, de igual modo que expresa. Este desempeño poliédrico debe asimismo poner en guardia al lector ante las ideologías que permean en cada medio, pues puede hacerlas pasar inadvertidamente en la lectura: ver un fotorreportaje en un periódico tiene el propósito de informar, de consumir para olvidar ante la abrumadora cantidad de información aún por discriminar. El mismo reportaje, contenido en un libro o desplegado en una galería, modifica la estrategia discursiva y hace pensar que lo visto no es una historia que *debe ser vista (para luego olvidar)*, sino una historia que *merece ser contada (y por tanto, recordada)*.

Lo que está en juego, como se verá a continuación, no es la eficiencia de los operarios del medio difusor (y por tanto, su prestigio), ni el espectro de difusión o la calidad estética en el discurso fotográfico. No. Es algo más importante aún: la dignidad humana.

### 2.2.6. Contribución a la Historia

La mirada de Medusa encierra a los hombres en un futuro imposible, en un presente perpetuo y los condena a un pasado quebrantado. Ya no es un hombre –ni siquiera sus restos–, sino la huella de una última mirada fulminante.

Perseo lo sabe. Cómo resolver la fragmentación de esa legión de hombres condenados es ahora la pregunta. No mirar directamente a la Gorgona es apenas un remanso: permanecer allí significa seguir viviendo, pero no ver es simplemente inadmisibile. Perseo deberá apropiarse de la cabeza de Medusa para contar su propia historia.

La modalidad narrativa del fotoperiodismo, novedosa a principios del siglo XX, fue otorgada tanto por el productor de la imagen como por el lector de la misma, cimentada en la capacidad mecánica de registro “fiel” de la técnica fotográfica: aparte de su provechoso uso en las ciencias, todo suceso de importancia para el devenir de una comunidad mereció su registro fotográfico, pues se trata de la ratificación de una cronología construida de manera colectiva. Pero fue un compromiso que la fotografía se tomó demasiado en serio, empezando porque asumió la asequibilidad visual de los sucesos (escamoteando las complejidades que lo rodean) y, posteriormente, aplicó un principio de selectividad de unos cuantos sujetos preclaros en detrimento de la propia colectividad que las generaba: resulta una difícil labor pensar en la Revolución de Octubre sin invocar las fotografías de Lenin o Trotsky; o la liberación de Francia, tras la Segunda Guerra Mundial, sin la alta figura de Charles de Gaulle encabezando la marcha en la capital parisina (véase la imagen 14). Esto no fue más que otro “emborronamiento” del hombre común. Pero hubo algo más: la fotografía llegó tan lejos como a *imaginar* la propia Historia (entendiendo, por supuesto, al verbo desde su raíz latina *imaginar*, que denomina a la capacidad de crear imágenes) que determinaron en lo sucesivo la fruición mental de una

colectividad sobre su propio pasado; a todo este uso periodístico, tampoco se debe olvidar los usos para engañar o los propagandísticos, pues en muchos casos, ambos se escudan en esta modalidad informativa (Frizot, 2009: 37). Ya en el siglo XIX, con notable intuición sobre el porvenir, Baudelaire, poeta y sagaz crítico de la modernidad, exponía en el ensayo “El público moderno y la fotografía” sus preocupaciones sobre al arrobamiento que causó la nueva técnica. Cerca del cierre del texto, el tono se torna admonitorio, y reza:

Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. *Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura.* Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. *Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!* (Baudelaire, 2005: 233. Las cursivas son mías)

Baudelaire no sabía el peso que sus palabras adquirirían con el tiempo. Naturalmente, él se refiere a la intrusión de la fotografía en el arte –ese hábitat de lo imaginario– pero es claro que la práctica fotográfica ha determinado diversos usos cotidianos a partir de su implementación, más allá de cualquier debate sobre su promiscuidad artística. Resulta entonces, que la fotografía no fue la más humilde “sirvienta de las ciencias y de las artes” –como proponía Baudelaire con suspicacia y lucidez–, sino la más soberbia de todas las miradas.

Teniendo en cuenta lo anterior, señala Michel Frizot (2009: 28, 73) que la capacidad de registro verosímil de la fotografía la hizo redefinir el concepto de acontecimiento histórico, el cual fue entendido, en lo sucesivo, como todo aquello que ha sido documentado con fotografías. Es decir, hubo una reversión: el acontecimiento histórico no explica ya una fotografía, sino que esta última se ha vuelto garante del primero, tomando la forma de un emblema, y por ende,

absorbiendo la globalidad del mismo en una imagen asequible. De este modo, el acontecimiento “[...] se ha convertido paulatinamente, a lo largo del siglo XX, *en aquello que está documentado con imágenes fotográficas.*” (Frizot, 2009: 73. En cursivas en el original). Es posible detectar la sensación generalizada de que todo aquel episodio histórico documentado con fotografías parece tanto más real que cualquier otro suceso de la era prefotográfica. Es como si las imágenes técnicas, en su profusión de detalles y su estatismo, presentificaran todo hecho, haciéndolo más asequible a través de la mirada (Frizot, 2009: 74).

¿Qué hacer ante el emborronamiento que ejecuta la narrativa histórica? Un primer criterio, de orden técnico, hace recordar constantemente al lector la ineludible presencia de un operador. Se debe (re)asumir la focalización en el acto-registro –a fin de cuentas, la historia es asimismo una narrativa– para despejar la bruma sobre los poderes de atestiguación del medio fotográfico: es cierto que el fotógrafo construye un alegato de su presencia en un lugar y su inscripción en una cronología (con lo cual se suma a la construcción de la Historia), pero se trata de una perspectiva enteramente no-neutral, es decir, ideológicamente orientada.

Un segundo criterio, de orden cultural, advierte sobre la ideología del medio, donde el reconocimiento del poder de la imagen por registrar fue delegado a la máquina misma, olvidando el pacto de veracidad que unía al productor con el lector de la imagen. A medio camino entre la elisión del productor y el avasallamiento del lector, se encuentra el poder del medio por decidir, o más bien destacar aquello que muestra: lo que miro en periódico produce una impresión de compleción de los asuntos relevantes que construyen el día a día de una colectividad. El criterio de discriminación, apenas excusado por aquel del espacio, construye una narración de aquello que es digno de verse. El subtexto ideológico es: “Aquello que no ves es irrelevante por insustancial, o es eludido por su complejidad.” La fotografía, en su desempeño histórico, oscila



entre la soberbia de la representación y la pobreza de lo visible. Sin embargo, la posibilidad de focalizar diversos actantes en la fotografía puede quebrar esta aura de supuesta imparcialidad del dispositivo y las condenas a la invisibilidad.

Diré algo sobre esta condena a la invisibilidad. Hasta ahora he guiado hasta ahora bajo la luz de la preservación que provee la creación plástica de la imagen (de ahí la Medusa). Sin embargo, al entrar en materia de imagen habría que enfatizar, como hace Didi-Huberman (2012: 17), la posibilidad que existe siempre sobre su propia destrucción, su fragilidad como documento. El crítico francés plantea dos formas en que una imagen puede ser destruida –y que no solamente significa su desintegración material–: la *minucia* o la *demasia*. En la primera, es muy escaso el acervo y, tras diversas intentonas de destrucción, apenas ha llegado hasta nosotros; en la segunda, la demasiada la difusión termina por hacerlas invisibles, volverlas clichés a base de insistencia. Petrificarlas, en cierto modo. La destrucción para Didi-Huberman es, por tanto, una condena a la *invisibilidad*. De modo coincidente, la visualidad, como un filón de la memoria, también supone ciertos riesgos, como explicaré a continuación.

El criterio sobre la capacidad de memorizar del medio fotográfico (Frizot, 2009: 74), sirve para evaluar la narratividad del medio fotográfico, pues involucran supuestos poderes de atestiguación y memoria atribuidos al principio técnico, las cuales refundan la interacción entre el hombre y la imagen, y determinan en consecuencia el modo en que el primero se acerca al mundo y cobra consciencia de él. El siglo XX fue escrito con imágenes técnicas que fungieron a modo de imbatibles documentos visuales; su legitimidad como huella la he discutido anteriormente. La conclusión es la misma: la realidad proporciona un supuesto componente ontológico a toda fotografía documental; sin embargo, ninguna fotografía puede autosustentar su propia realidad (Rosset, 2008: 31), pues ello siempre abre la posibilidad a su manipulación, lo

cual permite controlar el imaginario del cual abreva una sociedad para mirar su propio pasado (una labor de identidad). La manipulación puede llegar a interiorizarse de modo colectivo, como es el caso del periodo estalinista en la Unión Soviética (1922-1957). Tras la caída en desgracia de algún líder soviético, toda mención o imagen del ajusticiado quedaba prohibida, por lo que los ciudadanos redondeaban la muerte política y física en muerte ciudadana y simbólica (véase el caso de Nikolai Yezhov en la imagen 15 del *dossier*) tachando ellos mismos toda fotografía o imagen en su poder. La paranoia era total. King (1998: 53-57) narra incluso la participación de los niños en la tachadura de los líderes defenestrados en sus libros de texto.

Toda fotografía documental que pretenda constituirse como una “memoria visual” debe poner al lector en guardia (en cierto modo, como si evitara corresponder la fatal y seductora mirada de la Medusa). Pensándolo detenidamente, la etiqueta “memoria visual” resulta sospechosa por dos motivos. En primero, porque la sinécdoque, en apariencia una figura retórica más, desplaza la capacidad de recordar o memorizar del operario o el lector de la imagen al dispositivo. Es, por tanto, el dispositivo el que permite recordar (es decir, “otorga su venia”) el propio pasado individual o colectivo; como si él fuera el garante de la existencia factual de los sucesos. En segundo, porque resta importancia a los demás sentidos en la operación mnémica: en ella se impone la visualidad de la experiencia evocada, en detrimento de los demás sentidos en la conformación de la “experiencia de realidad”. Es absurdo dudar del efecto de sonoridad o del carácter olfativo, y hasta gustativo, pero la entronización de la vista parece desplazarlos a un plano segundo.<sup>26</sup> Depositar una confianza en una tecnología de registro icónico requiere plena

---

<sup>26</sup> En cuestiones de percepción, cada época establece mecanismos a través de los cuales se extrae conocimiento del mundo, y en el cual interviene tres factores (González Ochoa, 1997: 5-12): el rol de los medios de comunicación que reflejan la información, la estratificación de los sentidos (donde existe una subordinación a uno de ellos) y los asunciones epistémicas que ayudan a tamizar aquello que se percibe.

consciencia de que se trata de una representación, y como tal, falible y propensa a la manipulación e ineludible a toda arbitrariedad, ya por medio o discurso.

No todo es pesimismo en cuanto a la fotografía y la memoria. En el fondo, no deja de ser contradictoria esta contribución a la Historia: la fotografía, mirada medusea, es la constatación de la cronología universal (la noción de tiempo lineal) fundada por el hombre; no obstante, en un resquicio de la mirada técnica puede hallarse también un alegato de particularidad y fragmentación en contra de la misma corriente universalista, hecho aún más ostensible en el uso privado de la fotografía.

### 2.2.7. *Uso privado de la fotografía*

“[...] ¿en dónde, si no en una foto,  
seguirás siempre sin arrugas, ágil, cáustica, vivaz?  
Al dar de cara con la memoria, el tiempo se entera de  
[su impotencia.]”

–Joseph Brodsky, “Brise Marine”

Hasta ahora, he explorado el aspecto narrativo de la fotografía de acuerdo a un propósito colectivo. Pero ni la disección de la mecánica ni el estudio del embalsamamiento sígnico del instante revelan una de las dimensiones mnémicas de la fotografía para el individuo aislado; es decir, no explica esta íntima búsqueda de preservación ante el avasallador paso del tiempo. Porque existe un uso privado del registro fotográfico que reviste a la fotografía de una capacidad metafísica que la contradice, y crea de modo particular, su propia narrativa.

Quizá nadie haya entendido mejor que John Berger la ayuda que provee la fotografía en la escritura de momentos preñados de significado en el devenir de un sujeto. En *Otra forma de contar* (2008: 104-8), Berger explica uno de los usos ingenuos que tiene la fotografía: proteger al

sujeto contra el implacable avance de la Historia. La tesis de Berger inicia exponiendo que la fotografía refleja el programa ideológico del positivismo, cuya filosofía propugna que cualquier fenómeno es susceptible de ser observado y cuantificado con el supuesto de que, en un futuro, el hombre habría de entender tanto de su entorno que podría manipular la naturaleza. Sin embargo, la utopía moderna del progreso técnico nunca se cumplió y fue más bien absorbida por un sistema de mercado global, que implantó la mercantilización de las cosas, las personas. En este espacio acotado y subordinado a la lógica del mercado, la experiencia del sujeto no sólo devino un mero dato, sino una mercancía tasable. En este sistema voraz, la experiencia personal y subjetiva no puede medrar ni es aceptada socialmente cuando no sea bajo la forma de una aspiración consumista, es decir, algo asequible mediante una transacción.

Lo que se sigue es una serie de simplificaciones en cuanto a la experiencia subjetiva, donde la fotografía es constatación de esa visión. Al respecto, Berger señala que

La manera en que se utiliza hoy la fotografía deriva de, y confirma, la supresión de la función social de la subjetividad. Las fotografías, se dice, cuentan la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, se deduce que lo que una fotografía cuenta sobre una puerta o un volcán pertenece al mismo tipo de verdad que lo que dice sobre un hombre llorando o el cuerpo de una mujer.

Si no se ha hecho distinción alguna entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como medio de comunicación, *ello no ha sido tanto un descuido como una propuesta.*

La propuesta era (y es) que cuando algo es visible, es un hecho, y que los hechos contienen la única verdad. (Berger, 2008: 100. En cursivas en el original)

Lo que se produjo fue una reducción de la verdad a su constatación visual (Debray, 1994: 304; Lizarazo, 2006: 18), la fundación de una verdad única y monolítica por medio de una pretendida objetividad de un medio mecánico, capaz de entregar imágenes figurativas, dando una ilusión de poca o nula intervención humana. Una primera conclusión de Berger es que esa supuesta inexistencia de una ambigüedad de la imagen fotográfica (dada su iconicidad) está en estrecha

relación con la negación “de la función social de la subjetividad” (2008: 100). Esta certidumbre ayudará a construir la segunda parte de su argumentación: el refugio contra el paso del tiempo.

Toda fotografía es producto de una discontinuidad, afirma Berger. Al tomar una fotografía, lo que se hace es aislar un instante dentro del devenir de un sujeto, un instante pretérito eternizado imposible de reconciliar con un presente. La toma fotográfica es una escisión entre el momento registrado y el momento de mirar. Y para poder leer una fotografía, imagen de un pasado trunco, es necesario saber algo de la historia en que se da la ruptura, porque todo en ella es constatación de una narrativa dada, y de modo general, de una narrativa universal. Sin embargo, esto no significa una total subordinación de la fotografía a su circunstancia histórica. Berger afirma –y esto constituye el punto central de su argumentación en el uso popular de la fotografía– que existe una oposición a lo histórico en cada fotografía, planteando de nuevo el drama de la microhistoria que se resiste a disolverse en una corriente macrohistórica: lo que se busca es resguardar la vida íntima del sujeto, el *modo subjetivo de la existencia*, el no devenir un simple dato que naufrague en la corriente inductiva de la historia.

Uno de los logros de la modernidad fue fundir la noción de tiempo y la de cambio histórico, para que no fueran asimiladas de forma separada (Berger, 2008: 106). Antes de esta fusión, el ritmo de la vida premoderna era lento, lo que permitía que la conciencia individual (en sí, experiencia subjetiva) del paso del tiempo fuera distinta a la noción del cambio histórico, donde toda persona es objeto histórico. Previo a este cambio, la facultad de la memoria detentaba un papel más activo en este drama universal, pues tenía la capacidad de anular el paso del tiempo al recordar. Pero no es la única facultad con ese poder, también la imaginación, que unifica la experiencia del tiempo pasado y futuro con el tiempo inmediato (el aquí y el ahora), el cual es percibido sólo mediante los sentidos. Gracias a esta ampliación en la percepción del tiempo que

otorgan tanto memoria como imaginación, el sujeto puede construir una identidad, en virtud de una idea de su propia permanencia en el tiempo, labor vedada a la percepción sensorial, y construida también por medio de la memoria (Rosset, 2008: 93). El sujeto puede afinar su lugar en la línea temporal de existencia mediante ciertas garantías mentales, y algunos momentos de furor o ensoñación, que son formas de resistencia frente al tiempo y a la Historia (Berger, 2008: 106), y que hallan un paralelismo material en las fotografías, sirviéndose a la postre de ellas. La reflexión de Berger concluye que:

[...] afortunadamente, la gente nunca es sólo objeto pasivo de la historia. Y, aparte del heroísmo popular, existe también la ingenuidad popular. En este caso, esa ingenuidad utiliza lo poco que esté a su alcance para preservar la experiencia, para crear un área de “intemporalidad”, para insistir sobre lo permanente. De este modo, centenares de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a *lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir*.

La fotografía privada es tratada y valorada hoy como si fuera la materialización de esa mirada desde la ventana, a través de la historia, hacia aquello que estaba fuera del tiempo. (Berger, 2008: 108. Las cursivas son mías)

Es necesario volver a un ejemplo provisto con anterioridad: llevar y mostrar un álbum familiar (sobre todo en la época de la película fotográfica) es un uso privado de la imagen que permite activar historias a través de una labor deíctica: “en esta fotografía yo estaba...”, “en esta otra imagen aparece...”, “Esta fotografía fue tomada en el año...”. A todo esto, ¿cuál es el légame de esta actividad deíctico-narrativa? Como expliqué anteriormente, se trata nada menos que de la noción de identidad fundada en el posicionamiento de tiempo-lugar que promueve cada fotografía privada dentro del imaginario personal (Harrison, 2002: 91, 93). Por mor de una mejor comprensión de todo lo dicho, véase la fotografía (imagen 16). Está fechada en 1963. El autor es Josef Koudelka. ¿Qué es lo que veo? Una familia reunida en torno a una mujer fallecida. La mujer muerta, arreglada con sus mejores ropas, blancas, contrastando con el negro luctuoso. El humilde catafalco puesto encima de dos taburetes. Ropas de luto de hombres y mujeres

dedicados a las faenas rurales. La luz que se cuela por una ventana; botellas puestas en su marco; una lámpara de petróleo cercana. Niños que miran con curiosidad a la cámara. Esta fotografía bien podría ilustrar una obra monográfica sobre los usos y costumbres de una rural República Socialista de Checoslovaquia (1960-1990), pues da una idea de carácter antropológico de lo que es un suceso social y sus participantes: el modo de vestirse, el rito fúnebre, el papel en el mismo de acuerdo al sexo y edad. Es, por tanto, un documento valioso para la historiografía y la antropología social, entre otras disciplinas; es decir, legitima la historia porque en ella, los elementos referenciales alardean su carácter histórico no bien son vistos. No obstante, es también una flagrante oposición a la historia: se trata de un instante sumamente íntimo, como sólo lo puede ser el destino postrero de una persona. Una familia numerosa despiden a una de sus mujeres junto a una ventana que da cuenta de un sol agónico. Niños que ignoran la dura realidad del mundo de los adultos, y en la que acaban de ser iniciados. Este acto fotográfico ha salvado, gracias al tajo de discontinuidad, este momento de luto de ser engullido por la historia, por la implacable caducidad de los participantes; y sobre todo, ha triunfado en asegurar la memoria, por algunas generaciones, de la mujer muerta, ya que la ha salvado de esa zona de continuo desgaste que es la muerte. Porque los muertos siguen muriendo, a menos que se les recuerde.

La fotografía, como principio técnico, no es más que un registro de variaciones fotónicas, pero de ella emerge un rico ejercicio impregnado de una soberana angustia existencial: la tautología referencial de la imagen se corresponde con el carácter irrepetible del instante registrado. La fotografía educa en lo inasible, lo irrepetible, en aquello no vuelve. De ahí el ánimo de comunicación de una narrativa como uno de los principales motores de la fotografía, que no es otra cosa que una consciencia del paso del tiempo y un anhelo de pervivencia más allá de la mirada. De tal suerte, la fotografía apunta continuamente a aquella zona que se escapa del

horizonte común de significatividad y que genera un pasmo certero: la muerte. Este legado mnémico-icónico muestra su carácter narrativo por el instante vital apresado, por la irrecusable existencia –y expiración– del referente, el tiempo pretérito al que alude, a la necesaria nostalgia que permea el acto fotográfico. El cadáver icónico es la imagen fotográfica, una fantasmagoría que resucita del pasado para recordarnos la ontología del presente indicativo que constantemente yo, como lector, soy y dejo de ser, así como el paso a una metafísica del pretérito imperfecto. Y en este juego existencial entre la fuga y lo permanente, la mirada de Medusa se revela como una cálida benefactora (¡oh, ironía!) al proteger al sujeto de su disolución en el estruendo de la Historia, y en última instancia, de la muerte.

Hasta aquí he de estudiar la narratividad que logra el medio fotográfico, la cual fue considerada a la luz de la semiótica (la capacidad de los signos para transmitir la ilusión del paso de tiempo, la gestualidad, etc.); la soberanía otorgada al aspecto técnico (atestiguación originada por la existencia irrecusable del referente y su contribución a la Historia) a la práctica cultural tras todo medio de comunicación (la narrativa tácita que constituye la prensa), y, por último, a la pátina metafísica que cubre este acto mecánico en su ayuda a la memoria del hombre pequeño.



### 2.3. *Mirada plural*

La mirada no es una sola. Los volúmenes petrificados en la guarida de la Medusa preservan una consabida relación figurativa con sus modelos primarios. Respetadas tanto en proporción como en detalle, quien provoca estas mutaciones y quien las adivina a través de la piedra acusan algún tipo de vínculo, como si la mirada de Medusa encontrara una brizna de complicidad en aquella de Perseo. Ya en la sección dedicada a la imagen, hablé del carácter convencional de las categorías en que se inscribe la imagen fotográfica (índice, ícono y símbolo). Sirva esta parte para redondear las ideas que ahí presenté.

Recién presentada en París en 1839, a la imagen técnica desarrollada por Jacques Louis M. Daguerre pronto se le conoció como “espejo con memoria”, epíteto que ahora resulta extraño, pues revela más del furor y los deseos de una época particular que de las supuestas cualidades de aquella novedad técnica como registro y reflejo fiel de las cosas. La práctica fotográfica hizo creer que permitía capturar la “realidad” en forma bidimensional bajo las premisas de verdad, similitud y proporción (características que engloba el efecto de *ilusión*, según Gombrich, 2002: 4 y 5), herencia conceptual del positivismo en que fue desarrollada la técnica fotográfica. Tal reducción de la realidad a su aprensión visual es más bien resultado de una ingenuidad, proveniente de la incapacidad de distinguir entre visión orgánica y la dinámica mirada construida a través de la historia de los dispositivos de representación (Lizarazo, 2004: 53-57). En esta confusión, la fotografía blande su juego de imparcialidad y ascetismo subjetivo derivado de su componente técnico, pero ella misma acarrea una inercia histórica artificial.

La producción fotográfica no es un acto solipsista, una acción iterativa del ser que mira. La mirada fotográfica revela un estatuto anterior de quien ve, pues entre la aparente

asequibilidad visual y una supuesta transparencia sígnica no existe una relaci3n elemental, sino que ésta se encuentra atravesada por normas culturales, por reglas anteriores a ella (Lizarazo, 2006: 16, 21), definitorias pero no definitivas, que invitan a ver realidad en un medio que, como otros, s3lo es representaci3n (y que pueden incluso llegar a falsearla con la entrada de la intenci3n estética). Así, la interacci3n con la imagen fotográfica

[...] no es una relaci3n desnuda, primigenia, de una inteligencia transparente ante una imagen pura. Nuestro encuentro se halla organizado en un contrato tácito que estructura parte de la intelecci3n y la percepci3n que all  se suscitan. *Ver imágenes implica ser capaces de instaurar un régimen de excepci3n; no vemos las imágenes como vemos las cosas, pero las aceptamos como representaci3n de las cosas* (Lizarazo, 2006: 16. Las cursivas son mías).

La aceptaci3n del verismo fotográfico significa la validaci3n de un implícito contrato de reconocimiento, el *iconismo*, categoría semi3tica que sirve para evaluar y crear (juicio y norma) el carácter anal3gico de la imagen fotográfica con su referente. *Esta iconicidad del medio fotográfico, que lo revestía de una incuestionable credibilidad, involucra la novedad de la técnica de producci3n, así como una expectativa que plantea el medio por un conjunto de convenciones que hallaron cauce en ella a lo largo del tiempo.* Como he expuesto, el “imperativo técnico”, así denominado por Frizot (2009: 54-60, 107), provee a la imagen fotográfica su estatus ontol3gico respecto a su modo de producci3n, pero la elocuencia ic3nica – encadenado al carácter indicial– no proviene de él, por más que pretenda sublimarlo. Así entendido, el iconismo constituye una complicidad bastante anterior a la fotografía –aunque, como he señalado, no basta para explicarla– pero que interviene en ella y modifica su práctica y su consumo.

Y es que la fotografía no irrumpi3 de la nada con su programa modal de iconicidad; más bien ella encarn3 todas aquellas aspiraciones de verdad y verosimilitud de etapas premodernas,

cuando la imagen sacra –símbolo y sucedáneo de una dimensión no terrenal; formas de traer de vuelta a los muertos– devino imagen laica, y por lo tanto, humana (Melot, 2010: 43).<sup>27</sup> La *mimesis*, es decir, el ideal de perfecta imitación de la naturaleza, fue la luminaria que guió la producción artística en Occidente durante siglos. Este ideal regente de formas se inscribe en el campo del *estilo*, entendido como un conjunto de valores y tendencias, producto de una convención, que determinan la factura de las obras de arte y que llevan el sello distintivo de una época (Gombrich, 2002: 3).

Pero esta es sólo una parte del enigma de la iconicidad, el estilo, conocido también como “realismo” o “ilusión”, fenómeno que atañe propiamente a la historia del arte. Me interesa también la otra cara: la psicología de la percepción. Como he explicado, el instante-lugar luminoso dota a la fotografía de indicialidad y anticipa su modo de intelección a partir de este ejercicio de la mirada fotográfica. Toda percepción sensorial da cuenta, a su modo, de un carácter inaprensible de los objetos, pero deja un rastro tras de sí. Es la memoria de las cosas, que está en continua definición. La imagen fotográfica, en su dimensión icónica, es un arreglo

---

<sup>27</sup> La historia de la imagen moderna es en buena medida la historia del iconismo. ¿Cuándo se da este viraje en la forma de representar, si se piensa que todo empezó con toscos grabados en cavernas? Debray (1994: 20), para quien el desarrollo de la plástica en Occidente se origina en la angustia que genera la muerte, ubica la democratización del retrato profano (es decir, aquella desprovista del carácter litúrgico) en Fayum, Egipto. Melot (2010: 43) data el inicio de la imagen moderna cerca de 1350, con el retrato de un soberano galo, Juan II el Bueno, y con lo cual la imagen se desplaza gradualmente hacia el realismo y se adentra en ambientes seculares. Gombrich (2002), en cambio, se remonta hasta la antigüedad clásica, donde la *mimesis* era el criterio normativo de las representaciones artísticas y cuyo imperio duraría hasta la entronización de los grandes monoteísmos (cristianismo, judaísmo e islam), los cuales monopolizaron las formas de representación figurativa de diverso modo, pero siempre subordinadas a su celoso canon: ya sea prohibiendo todo sucedáneo material a la divinidad, como el Islam; o promoviendo siempre bajo convenciones regulatorias, como el hieratismo de los íconos del cristianismo ortodoxo.

Una vez iniciado el proceso de secularización de las artes –es decir, con la aparición de un programa antropocéntrico–, la imagen retuvo su poder de representación y se convirtió en la nueva aliada de las ciencias. Para entonces, el desarrollo de la técnica que permitía elaborar imágenes figurativas hubiera sorprendido a los propios teóricos de la *mimesis* de la antigüedad. El desarrollo de la imagen moderna no fue sólo una cuestión sobre la capacidad técnica o un momento culminante en el estilo, sino un cambio de ideologías no exclusivamente artísticas; dicho de otro modo, *todo cambio de estilo no es sólo una mejora en la habilidad, sino que se debe al surgimiento de diferentes modos de ver el mundo* (Gombrich, 2002: 10). Pero queda la duda, la sospecha: ¿realmente se ha abandonado la otrora carga taumaturgica de la imagen con la entronización de la fotografía durante la modernidad? Pareciera que en el centro de la imagen fotográfica –núcleo vacío, por definición– habitaran tiempos premodernos y dinámicas atemporales.

estructural que reactiva de modo selectivo esa memoria adquirida –relaciones de luz y espacialidad; evocación táctil, olfativa y auditiva, etc.–, con lo que motiva, siendo estímulo visual, una sinestesia atenuada (pues no hay sensación real) pero de modo selectivo:

[...] los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros– permiten construir una estructura perceptiva que –fundada en códigos de experiencia adquirida– tenga el mismo «significado» que el de la experiencia real denotada por el signo icónico (Eco, 1999:184).

Pese a tal aspiración a significar lo mismo que la “experiencia real denotada”, la imagen icónica no guarda ningún tipo de relación material con sus referentes, sino que, al ser un estímulo visual, produce una “estructura percibida” que apela a una experiencia previa, ordenada de acuerdo a “códigos perceptivos” (Eco, 1999: 184). Es decir, todo reconocimiento dimana de una convención gráfica en torno a lo representado; incluso si parece natural que una fotografía evoque sentidos segundos, esto no es más que una propuesta arbitraria y una expectativa propia del medio. Por ejemplo, si veo una fotografía documental, asumo la existencia de los referentes y la veracidad de lo referido –aunque, en sentido estricto, sea sólo *verosímil*– lo cual es resultado de un pacto con el medio, pues de la cámara no mana ninguna esencia.

No es todo: mirar una fotografía –o mejor dicho, leer, pues como he insistido a lo largo de este trabajo, la fotografía moviliza competencias textuales para descifrarla– equivale a instaurar un “régimen de excepción” avalado por la cultura (Lizarazo, 2006: 16). Todo en la fotografía es antinatural: el tiempo cuajado en la representación técnico-icónica no se parece en nada al incesante vitalismo del presente, su *hic et nunc*; la aparente similitud entre los referentes y su representación, fijados primero sobre un calotipo (o película con emulsión) y luego sobre papel o la pantalla de un monitor, no son sino una homología proyectiva con un grado variable

de error;<sup>28</sup> el aplanamiento de volúmenes y superficies, la reducción cromática<sup>29</sup> y la segmentación del espacio y los referentes desmienten a cada paso cualquier bosquejo de analogía entre la visión orgánica y la mirada fotográfica. Todo esto conduce a pensar que la fotografía resulta una compleja construcción social, una mirada plural que implica tanto una tradición de formas figurativas codificadas como a una labor psicológica que desentierra memorias diluidas, pero que también permite mecanismos extravagantes –i.e. irreales– que fundan una pretendida realidad (Lizarazo, 2006: 17). De este modo, la imagen fotográfica no es, como expone Barthes (2009a: 13), *un mensaje sin código*, sino un mensaje tan bien sistematizado que lo que él considera como una función denotativa, “lo real literal”, no es más que el producto de una larga y lograda labor de codificación. No cabe hablar de una “paradoja fotográfica”, como expone Barthes, sino de un *mito fotográfico*, una trampa de la que él someramente habla, y contra la cual previene, pero en la que termina cayendo sin darse cuenta, como si invocase los peligros de la mirada de Medusa una vez petrificado.

Pese a que la imagen fotográfica funda un imperio de significación propia, ella se sabe tributaria de la larga práctica social que opera en el *iconismo*, a través de las ya explicadas formas de antropofactura y tecnofactura. Como en todo contrato plural, cada cultura establecerá las pautas que habrá de asumir el carácter analógico de las representaciones visuales, con lo cual se refuta el otrora aceptado esencialismo de la fotografía. Medusa, por lo mismo, es poseedora de una nervadura plural, ajena a sí misma, como si en ese mirar atípico los incluyera a todos en una mirada.

---

<sup>28</sup> Los fabricantes de objetivos fotográficos (también conocidos como lentes), han convenido en señalar el grado de distorsión óptica y aberración cromática que sus dispositivos producen a fin de ser corregidos en la posproducción de la imagen. Toda representación se sabe limitada por un margen de error insuperable.

<sup>29</sup> Sin contar, por ejemplo, que en un inicio las imágenes técnicas sólo era posibles en tono sepia y escala de grises. Y, con todo, se las tenía como representación fiel de las cosas.

Pero la pluralidad en la fotografía, como representación verista, no está contenida únicamente por el carácter convencional, sino en las múltiples actividades que promueve. La imagen fotográfica, como ícono, retoma los modos de ver de la antropofactura (el estilo realista de otras representaciones visuales), fundando a la postre una iconografía (donde inscribe sus temas junto a aquellos de otras tradiciones plásticas veristas, como la pintura y la escultura) y una iconología, pues busca e interpreta significados simbólicos en cada imagen fijada tras todo cierre de obturador. La imagen fotográfica, como índice, volatiliza una actividad epistemológica que cuestiona los modos de aprensión de la realidad, y en última instancia, cuestiona la propia realidad que se pretende asir. La imagen fotográfica, como símbolo, pone en marcha toda una hermenéutica, pues no existe un significado preciso y definitivo para una imagen técnica. Por último, la imagen fotográfica, como memoria, detona una escritura de lo histórico en todo suceso relevante para una comunidad, pero también fomenta una metafísica en su uso y apropiación personales.

#### 2.4. *Mirada desengañada*

Arropadas en la oscuridad de su guarida, las Gorgonas, reinas de su propio exilio, intuyen el paso agigantado del mundo. Pero ellas están excluidas de ese ritmo vital. Sólo Medusa parece dolerse. Porque en su mirada hay algo más, y de lo que carecen sus hermanas: sus ojos rezuman desesperanza. Acaso, porque ella es la única mortal de las Gorgonas. El tiempo no está de su lado. Por un momento, Medusa sale de su lóbrega caverna y se detiene junto a una estatua ajada por el sol y desmenuzada por la marcha de los días. La acaricia, primero con la mirada, luego con el tacto. *Incluso si tu mirada detiene las cosas por un instante* –piensa la Gorgona, presa de una melancolía, ese síntoma de mortalidad–, *el mundo sigue siendo inabarcable, ajeno*. Perseo aparecería empuñando la *hárpē*, sin detenerse a pensar en el drama interno de su rival.

Existe algo en la mirada de Medusa contrario a sí misma.

Traído a escena ya el tema de la muerte, a la que tanto remite el acto fotográfico, no debe sorprender la conclusión de que, quien fotografía, en cierto modo asesina al referente (incluso, cabe mencionar el sentimiento de violencia, generada y sentida en ciertas culturas, al apuntar o ser apuntado con una cámara fotográfica). El tajo de discontinuidad es nada menos que el reconocimiento de una imperfección en el modo de representar: una fotografía remite siempre al silencio y la quietud, lo que contrasta con la enorme movilidad de las cosas, del mundo y su algazara; es decir, todo acto fotográfico actúa en contra de la vitalidad móvil de las cosas y la condena al reino del silencio y la quietud (Rosset, 2008: 32-5, 49). ¿Cómo es posible ver realidad en un medio que está condenado al *estatismo*, sino es por reglas culturales que conducen por los caminos de la interpretación? ¿Por qué se sigue considerando a la fotografía como una evidencia fidedigna de lo real, aun en vista de su maleabilidad (trucaje), su soporte (variado y ajeno al

referente), su aniquilación vital (detención del tiempo) y la reducción de la experiencia multiperceptiva a lo puramente visual?<sup>30</sup> Cabe pensar que si en esta parálisis excluye todo rasgo de vitalidad y movimiento, entonces toda fotografía, dentro de su deixis, es indefectiblemente una *fotografía fallida* (Rosset, 2008: 34).

La fotografía genera –lo mismo que otros discursos semióticos– sus propias condiciones de intelección, una cierta disposición mental a la hora de acercarse para producir sentido. Como lector, se acepta este violento corte en la recta del tiempo porque hay normas, como el iconismo, que establecen una dinámica interna coherente y verosímil con mi experiencia en otros campos. Pero, ¿qué consecuencia acarrea considerar la insuficiencia de la fotografía por rendir una realidad mediante la mirada?

El primer desenlace es contundente: para el fotógrafo significa un reconocimiento teñido de frustración. La imposibilidad del registro (que la fotografía no sea constatación de la realidad) conduce a una mirada frustrada ante el sujeto huidizo, inaprensible. Rosset (2008: 35-46) relaciona este deseo maltrecho con el mismo que siente el *voyeur*, a quien el anhelo de mirar se origina en un reconocimiento previo de una *imposibilidad de mirar*: desea obtener la vista de las cosas sin que se la ofrezcan, pues asume que nadie le ve para sustraer la imagen. Pero su mirada se sabe condenada al fracaso. Incluso si triunfa en obtener la vista deseada de las cosas, la insaciable mirada del fotógrafo/*voyeur* no le hará contentarse ni concentrarse con la imagen obtenida, pues sabe de otras, realmente ocultas e inasibles, que jamás ha de poseer (Rosset, 2008: 40).

---

<sup>30</sup> Didi-Huberman (2012: 12-17) señala las paradojas que encierra la imagen mediante “La parábola de la falena”, aquellas mariposas que tanto cautivaban a Aby Warburg en sus episodios de locura. De modo análogo a Rosset (2008), Didi-Huberman identifica en la imagen la fragilidad consustancial, el esteticismo que logra, la grácil movilidad, el deseo de captura que promueve, la inmovilidad que acusa la representación y la destrucción de la que ha escapado para llegar, como si de un milagro se tratara, hasta nosotros.



Esta insatisfacción se debe tanto a las complejas transacciones que establece la mirada del *voyeur* y su objeto deseado (la experiencia se ejecuta en los actos de mirar y ser visto, mirar sin ser visto, no ver y ser mirado; ver y no mirar, no ver y mirar; Lizarazo, 2006: 22), como al carácter fantasmagórico de toda representación, que es ultimadamente un ocultamiento de aquello que quiere invocar. Toda imagen es su propia imposibilidad de representar. Quien fotografía, intuye que sus ambiciones de aprensión del mundo son quiméricas, puesto que sólo señala una ausencia irremediable. Pero el reconocimiento de la imposibilidad no es necesariamente una renuncia al deseo.

Otro factor, sugerido sutilmente líneas más arriba, socava el goce del fotógrafo/*voyeur*: el tiempo (Rosset, 2008: 41-2). Ante la incapacidad de ver y de la inadecuación de la representación, en última instancia, se suma el desengaño de no poder poseer en tan breve tiempo. La angustia por el instante conduce a Henri Cartier-Bresson a ensayar una elegante definición de la fotografía de prensa:

En cada uno de nosotros es nuestro ojo el que inaugura el espacio que va ampliándose hasta el infinito, espacio presente que nos impresiona con mayor o menor intensidad y que se encerrará rápidamente en nuestros recuerdos y se modificará en ellos. *De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir. No se puede retocar el tema; como mucho se puede hacer una selección de imágenes para la presentación del reportaje. [...] Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio.* (Cartier-Bresson, 2003:18-19. Las cursivas son mías)

Sin embargo, Cartier-Bresson, en su definición, transforma el riesgo de la fotografía en uno de sus mayores atractivos, y acaso una de sus más grandes bondades, con la salvedad de que se concrete. Pero esto no es sino una vanidosa máscara. Es innegable que la experiencia es fugaz y mudante, el objeto inabarcable y el sujeto, incapaz de dar cuenta de todo lo que sus sentidos le presentan. La cámara fotográfica traiciona siempre las expectativas del fotógrafo, porque el

momento es inasequible, e incluso si llega a tomarlo, este momento dejará de ser el mismo, dejando su ausencia como impronta indeleble.

La segunda consecuencia es más bien lenitiva: para el creador de una imagen, la imposibilidad de la captura de la realidad significa la constitución de apariencias, lo cual es en sí una liberación y en cierto modo una compensación por asumir la realidad. En relación con estas apariencias, Joan Fontcuberta, en *El beso de Judas* (1997) comenta, con sobrada malicia etimológica, la adopción del término “fotografía” y se pregunta:

¿Por qué llamamos “fotografía” a la fotografía? Pues porque William Henry Fox Talbot no sabía griego. O, al parecer, no sabía lo suficiente. Por lo menos eso es lo que aventura Vilém Flusser de aquel notable científico británico que acuñó el nombre del nuevo procedimiento. El prefijo foto- deriva de *fos*, que significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear “fâos”. Con ello nos hubiésemos acercado a *faien* y *fainein*, términos que deberían traducirse como “aparecer” y no como “brillar”, y que han originado palabras como fantasmas, fantasía o fenómenos. Esta lexicografía por extensión se relacionaría con espectros, ilusiones y apariciones. “Fotografía”, pues, significa literalmente “escritura aparente”. Lo cual nos lleva por extensión a una “escritura de las apariencias”. (Fontcuberta, 1997: 165)

La percepción dual engendra estas apariencias: la del fotógrafo y la del lector de la imagen. Así definida, la apariencia acentúa el acto interpretativo de la imagen, negando de entrada principio de transparencia del verismo icónico, como si la significación de una imagen fotográfica fuera inamovible y emanara naturalmente de ella misma.<sup>31</sup> Esto sin duda amplía el programa fenomenológico de la práctica fotográfica, ya que la mirada no es solamente percepción, que por otro lado, es capaz de alcanzar una profundidad diferida de las cosas.

El desengaño facilita asumir una libertad. Las apariencias significan una liberación de la pesada laja prescriptiva de la verdad. La imagen fotográfica puede paecer en el llano de la libertad

---

<sup>31</sup> Y no debe resultar extraño: la engañosa etimología de “fotografía” introduce dos vicios en el entendimiento popular de la misma. Presume que se trata de “luz”, con toda la carga connotativa de revelación y mística de al menos algunos credos occidentales: el espacio oscuro listo para recibir la luz, el instante de captación lumínico y el proceso en el cual lo capturado en el calotipo “se revela”. También, debido al *graphein*, la fotografía en un principio fue entendida como un proceso de escritura similar al dibujo, lo que escatomea su automatismo mas no el albedrío de quien elige la escena. (Frizot, 2009: 27-29; 40-42).

estética; tiene la posibilidad de representarse a sí misma como impulso creador. Es decir, emancipa al creador lo mismo que al lector. Esta es una reversión notoria en la historia del verismo fotográfico: transitó del concepto de espejo fiel de las cosas a la mirada bajo sospecha. Pero es posible ir un poco más allá de considerar que la fotografía vive su propia ironía en cada apertura del obturador, en cada lectura de la imagen, y proponer que la suspicacia constituye más bien un retorno a su razón de ser, pues la mirada sospechosa es una forma de identificar la distancia, no solamente espacial, sino con el instante de producción. Schaeffer explica que

[...] antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. [...] Esta lógica de la distanciación es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es rescatada del mundo del emisor. Esa extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo “como en sí-mismo.” (Schaeffer, 1990: 14)

La resaca de este movimiento de irreversibilidad es una conciencia de la diferencia entre la representación y la realidad; es decir, lo que se reproduce es la diferencia. Al comprenderla, se acepta también que la fotografía no es un reflejo verista, sino únicamente un modo entre muchos para problematizar un acercamiento a la experiencia de la realidad. A todo esto, asumir la insuficiencia de la mirada fotográfica dice más sobre los ensueños de preservación, rendición fiel y detención del tiempo de los sujetos (una angustia) que de las supuestas habilidades fotomecánicas de los dispositivos.

Sería una conclusión simplona pensar que, dado el carácter ilusorio de las representaciones, solamente queda prescindir de la denotación. Esto es imposible, pues a fin de cuentas, algo de la realidad siempre se adhiere (Barthes, 1990: 31-2). La institución fotográfica medra en estos resquicios de posibilidad. Por cuestionable que sea, esta mínima veta denotativa permite la generación de valores connotativos en la imagen; destruir su denotación, su capacidad

de fungir como prueba de realidad, es negar de entrada toda interacción con el modo de representar. Ello tiene consecuencias notables cuando se entiende la narrativa fotográfica como obra del hombre social, pues en esta actividad se establecen complejos intercambios y transacciones. La vida pública del hombre es inseparable en esta vertiente, según explicaré posteriormente.

### 3. LA GESTA DE PERSEO

#### 3.1. *La decapitación: hermenéutica de la imagen fotográfica*

**T**ras haber obligado, por medio de un ardid, a las ninfas del Hades, las Greas, a revelar dónde moraba la Medusa, y tras hacerse con algunos implementos mágicos –la *hárpē*, las talarias (sandalias aladas), la *aidos kunée* (yelmo de la invisibilidad) y la *kíbisis* (saco para los despojos)–, Perseo llegó al fin a los dominios de Medusa, más allá de la tierra de los Hiperbóreos. Lo recibió la vista de un macabro jardín de petrificados, a modo de infame venia y amenaza. Todos ellos eran instantes coagulados, restos de un pasado que se reitera hasta la incansable eternidad, y que permitían una interpretación narrativa. No resulta difícil imaginar el asombro de Perseo, tampoco su horror, a los cuales hubo de sobreponerse a fin de cumplir su cometido: cercenar la cabeza de Medusa y traerla consigo ante el tirano. La analogía mítica encuentra en Perseo al consumidor de imágenes, una pieza más en el acto fotográfico.

La decapitación fue, entre otras cosas, el acto final en una toma de consciencia personal del propio sujeto y su historia ante el mundo de las representaciones, dado que, de lector de pétreas figuras humanas y animales, Perseo pasó a *petrificador* al llevarse la cabeza cercenada de la Gorgona, misma que utilizó para sus propios fines. Pero el despojo fue la fase final de esta toma, la culminación de un acto de apropiación que empieza con la lectura: Perseo, ante los volúmenes pétreos –productos de la fatal mirada de Medusa–, se sometió al consenso histórico-social que entrañan las representaciones mecánico-figurativas para poder reconocerla (cuya

metáfora podría ser la admonición de Atenea),<sup>32</sup> pero también ejecutó una labor de interpretación.

A todo esto, ¿es la decapitación de la Medusa una forma de sugerir el emborronamiento del fotógrafo? Según lo abordé en el apartado sobre perspectiva, durante mucho tiempo en la historia de la fotografía, el acto de dotación de sentido por parte del lector de la imagen solía elidir al papel del fotógrafo, como si lo degollara, lo cual es herencia del positivismo en que nació la técnica fotográfica, que impulsó los dogmas de transparencia icónica y objetividad, atavismos que aún hoy acechan en toda lectura. Sin embargo, se ha visto que ambos dogmas son cuestionables: en la producción de una fotografía interviene el componente instrumental, resultado del avance en una técnica cuyo esquema el lector reconoce (la iconicidad); además, está la selectividad autoral, que decanta particularidades subjetivas, pero que también revela garantías de una mirada construida socialmente a lo largo de la historia de la representación; por último, como ya he señalado, está el soporte medial, que desde luego insufla otros significados a la imagen. La decapitación de la Gorgona, por tanto, es más fructífera que esta simplificación – vale decir, ingenuidad– en la lectura de un consumidor falto de competencias icónicas y pragmáticas, sin mencionar que la compleja actividad de desciframiento y generación de sentido conducen a una inevitable toma de decisiones.

Pero, ¿a qué me refiero cuando hablo de la decapitación de la Medusa como la lectura de una fotografía? Por evidente que resulte, me parece asimismo muy sugerente la intervención de Hermes, deidad de los caminos, patrono de los ladrones y garante de la interpretación, quien auxilió a Perseo en su misión, llegando incluso a cargar la pesada cabeza de Medusa. En esta

---

<sup>32</sup> No es gratuito que, en algunas versiones del mito, previo al periplo de Perseo, Atenea haya conducido a éste último a Dictierión, en Samos, para indicarle, por medio de representaciones visuales de las Gorgonas, hacia quién dirigir su tajo mortal (Garibay, 2003: 302). En este sentido, Atenea educó la mirada de Perseo dentro de una convención figurativa, sin la cual él habría estado doblemente indefenso.

segunda parte, la triada de atribuciones herméticas me proveerán de intuiciones para estructurar aquello que tengo que decir sobre la fotografía: la decapitación entraña un periplo, una elucidación y un hurto. Desde el inicio de este trabajo, el análisis ha oscilado de una comprensión ontológica –propiedades inmanentes de la imagen– hacia una experiencia hermenéutica –el reconocimiento del papel activo del lector en la reestructuración de sentido–. La textualidad de la imagen (anatomía sígnica), sobre la cual me he extendido suficientemente en el capítulo de Medusa, es producto de una larga tradición acumulativa de formas figurativas; es decir, es un camino de codificación que proporciona una guía en la lectura. Sin embargo, se requiere asimismo la experiencia del receptor para vivificar la imagen, sin por ello considerar que se trata de un puro psicologismo (Lizarazo, 2004: 70). Es viable pensar la decapitación como un modo metafórico de abordar la exégesis que ejecuta el lector ante una fotografía; es decir, una hermenéutica de la imagen fotográfica (la última facultad hermética, el hurto o apropiación, será acometida más adelante, pues es un corolario de la actividad interpretativa).

Para abordar este proceso hermenéutico, es necesario reconocer que en la generación de sentido de una imagen fotográfica la materialidad del soporte (asequibilidad sensual del significante) es una condicionante para el proceso global de significación y por tanto no debe ser pasada por alto. Se necesita asimismo una familiaridad con los signos visuales, en especial con el componente mecánico de la imagen fotográfica, para poder traducirlos en un orden coherente; de igual manera, merecen escrutinio los vínculos que se estrechan entre la imagen y su receptor, es decir, los mecanismos de recepción, puesto que difícilmente la mirada fotográfica empieza en el obturador y concluye con la recepción del lector de la imagen: el acto fotográfico entraña asimismo una actividad interpretativa que no abarca únicamente a los referentes sino al propio autor y su circunstancia social e histórica en la búsqueda de una comprensión cabal de la imagen

fotográfica (o mejor dicho, de *una* imagen fotográfica). Para ahondar en el proceso de lectura de una fotografía, traeré a escena los cuatro estratos de lectura propuestos por Lizarazo (2004: 84-104): material, formal, identificadorio y simbólico, cuyo tránsito no es estrictamente secuencial, sino que puede darse de modo simultáneo y arbitrario. Conviene para esta perspectiva, pero sin ánimo de ser exhaustivos, retomar de igual manera el modelo metodológico de Javier Marzal (2011). Naturalmente, no quiero destruir la diferencia ni menoscabar las bondades de uno u otro modelo, sino acrecentar el horizonte crítico de lectura. Es necesario insistir en las diferencias: aunque ambos autores buscan diseccionar el proceso de interpretación de la imagen, el primero lo hace desde la generalidad de la recepción de la imagen (tanto abstractas como icónicas, donde se incluye, naturalmente, a la fotografía), mientras que el segundo ensaya una metodología específica para el abordaje de la imagen fotográfica con el fin de rendir lecturas competitivas; es decir, acercamientos que acusen una suficiencia de datos que enriquezcan la interpretación de una fotografía.

### 3.1.1. *Petrificación o materialidad*

La petrificación medusea es una parábola para abordar el tránsito de la mirada al tacto, y viceversa. ¿Qué quiere decir esto? La petrificación (la fijación de la escena-luz en una superficie fotosensible) es un reconocimiento de la *opacidad* como condición y límite para lo visible, así como la *materialidad* en la experiencia fotográfica, sin cuya existencia el proceso de creación y lectura serían irrealizables.<sup>33</sup> Ellas fundan al menos dos paradojas de lo visible en la fotografía: la

---

<sup>33</sup> Todo cuanto se puede ver está incrustado en lo tangible, expresa Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* (2010: 122). Pero esto representa tan sólo el inicio de la mirada, pues ella nunca se limita al puro ejercicio orgánico o táctil si se considera la angustia que domina la pérdida, sentir que mejor resume la fotografía en tanto que continuamente remite a la caducidad de sus referentes. Sobre las actividades de imaginación, memoria y duelo, Barthes (1990)



elisión del referente por su representación y aquella de la identificación del modelo por encima del soporte o significante. Es la segunda la que me interesa. Sin duda, la identificación de referentes (proceso denotativo) absorbe la energía lectora obturando la detención en las propiedades plásticas de la fotografía (Lizarazo, 2004: 87): si es en papel fotográfico, en la página de una revista o en el monitor RGB de una computadora poco parece importar, pues la cultura ha inculcado como excentricidad las detenciones en la superficie o el soporte, cuando no se trata de una pintura, la cual es rica en trazos, o una escultura, pletórica en texturas; es decir, en la práctica, lo que importa es acceder al referente sin prestar atención a la materia significante. La misma teoría iconológica de Gombrich (2002) no se detiene a pensar en el aspecto del soporte, sino que centra sus esfuerzos en la elucidación de los significados de las imágenes.

¿Qué entraña valorar la materialidad del régimen fotográfico (elaboración y consunción de la imagen fotográfica)? Para el autor, la preservación plástica orienta la finalidad del acto-registro: la mirada se torna captura (o al menos, anhelo de la misma).<sup>34</sup> La fragmentación y aplanamiento de una perspectiva del instante vital conducen a un embalsamamiento icónico (la creación de una imagen fotográfica), donde un referente se ve representado en un soporte totalmente material –es decir, tangible– ya sea que se vea una fotografía impresa en papel, en la pantalla del monitor o en un cartel. Pese a la inmaterialidad de la mirada, hay una certeza plástica en todo cierre de obturador. Así es como la mirada fotográfica se ve realizada en tanto que memoria: pese a aniquilar (reconocer que el referente y su representación son dos cosas

---

prefigurará una exploración de la fotografía, un acto de ver, como el recordatorio de una pérdida personal; en Didi-Huberman (2010), estas ideas alcanzarán su culmen con el reconocimiento del propio acto de ver cuando está teñido de duelo: la mirada ya no es una ganancia cuando remite a la propia finitud.

<sup>34</sup> Incluso si se trata de una preservación digital, por más que ésta haya acelerado la producción y distribución de las imágenes, ella misma no ha cambiado en absoluto el ánimo de captura que instauró por vez primera la fotografía análoga (Marzal, 2011: 90), y aún antes que ella, el uso de la *camera obscura*.

distintas), fotografiar es inconfundiblemente un ver para preservar, aquello que impulsa a la Gorgona.

En cuanto a la lectura de una fotografía, ésta conduce a recordar la materialidad de los referentes, el espacio que ocuparon como volúmenes tangibles. La fotografía, a nivel identificativo, se constituye en una imbricación de superficies que, acariciadas por la mirada, evocan experiencias visuales, táctiles, olfativas, etc., y hacen preguntarse por aquello que no se ve en la fotografía pero que ayuda a construirla (Elkins, 2011: 29). Sin embargo, por continua (co)acción cultural, estas capas alejan al lector del objeto-imagen (el soporte significativo, material) y de los referentes mismos<sup>35</sup>, pues el lector deposita una confianza en el registro: el acto-producción opta por los objetos-imaginarios (signos icónicos) y sus subsiguientes valores simbólicos, eludiendo el soporte de la imagen (Lizarazo, 2004: 91-94). A fin de evitar excesos semiotistas, por un lado, y aquellos emanados por un fervor fenomenológico y que conllevan un psicologismo desbordado, tanto Marzal (2011: 172) como Lizarazo (2004: 86-91) coinciden, reivindicando la proposición de Sontag en *Against Interpretation* (1966: 14), en recuperar el sustrato significativo en la revaloración de la imagen fotográfica, pero cada crítico escogerá momentos distintos para esta conquista *erótica*.

Marzal (2011: 178-180) incorpora un análisis de lo *paratextual* y lo *prematerial*. El primero consiste en un cúmulo de datos acerca de las condiciones mismas de la creación de la fotografía; el segundo, es una serie de pautas técnicas. Marzal define el primer orden como un *nivel contextual*, el cual llama la atención sobre: a) los datos generales, como el *título de la obra*

---

<sup>35</sup> La división clásica de la imagen icónica, de clara raigambre saussureana (1993), la secciona en significado (valor atribuido a la representación) y significante (signatura codificada). Esta división resulta insuficiente a la hora de detallar los aspectos materiales de la imagen, puesto que no separa al referente de su codificación ni contempla al receptor en la ecuación perceptiva y descifradora, como sí lo hace, en cambio, la imagen icónica en la propuesta del Grupo  $\mu$  (1993), donde puede parcelarse en *referente* (objeto particular de la representación), *tipo* (signatura codificada interiorizada en el receptor de la representación; en su caso opera como norma de iconicidad) y *significante* (conglomerado de estímulos sensoriales, es decir, la plataforma material).

(importante a la hora de asentar un significado), *autor*, *nacionalidad*, *año*, *procedencia de la imagen* (adición ideológica del medio en que fue desplegado por primera vez), *género(s)*, *movimiento* (escuela o tendencia artística); el segundo nivel consiste en b) los parámetros técnicos (ya que ellos orientan la percepción de las obras), tales como el *uso del blanco y negro o color* (existe una respuesta emocional a los colores y un dramatismo acrecentado en el monocromatismo), el *formato de la cámara* (ya que, de acuerdo a su propósito, existen cámara con capacidades técnicas específicas), la *cámara*, el *soporte*, el *objetivo* y demás datos sobre la producción ayudan a asir un entendimiento particular sobre la imagen (2011: 179-180). Además, Marzal añade a su propuesta una ristra de elementos también de corte paratextual, a saber, los datos generales y críticos sobre el autor de la fotografía, información que ayuda a colocar a la imagen en un contexto particular (y donde es patente la función de *anclaje* barthesiana; 2009b: 38-41). El teórico español reconoce que estos datos no son en absoluto indispensables (las más de las veces el lector se acerca a fotografías sin información técnica), pero arguye que se trata de información provista en catálogos o fichas técnicas para aquellas fotografías de mayor riqueza textual (“fotografía de autor”), categoría hacia la cual se aboca su propuesta metodológica.

La consideración material comienza, para Marzal (2011: 180-195), en el *nivel morfológico*, estrato que se articula gracias a las leyes perceptivas, que en modo alguno son ingénitas. Destacan dos vértices: primero, Marzal admite que este nivel no atañe únicamente a la materia, ya que los componentes señalados participan asimismo de la configuración compositiva, que en todo caso es de naturaleza valorativa, según se verá más adelante. Entre los elementos que Marzal enumera se encuentran *punto*, *línea*, *planos-espacio*, *escala*, *forma*, *textura*, *nitidez de la imagen*, *iluminación*, *contraste*, *tonalidad/B/N-color*, *iluminación y contraste*. Segundo, mientras

que su clasificación invoca un entendimiento lingüístico,<sup>36</sup> de inmediato previene de un obstáculo formidable al ensayar este enfoque sobre la fotografía, pues ella carece de una doble articulación, por lo que “[...] es imposible establecer la existencia de unos niveles equivalentes, algo que nos permitiría hablar de forma rigurosa de un nivel morfológico, de un “alfabeto visual” *strictu-sensu*, sobre el que se constituiría un nivel sintáctico y otro semántico pragmático” (Marzal, 2011: 175). La fotografía, como “lenguaje icónico”, no soporta la parcelación de sus componentes en unidades de significación precisa (el resultado será siempre incierto), ya que no existe una pauta para delimitarlos. En ella, los planos formal y de contenido son indisolubles; de ahí que el vigor significante de la imagen fotográfica resida en la sinergia de sus relaciones formales y de contenido.

Pese a anunciarse como una perspectiva material, este carácter indisoluble del signo icónico no le permite a Marzal abordar la pureza material del soporte (que, en su caso, se ve inmiscuida en valoraciones de índole estética), ni distinguir niveles de la misma, como sí lo hace Lizarazo en su análisis, quien va más allá en su propuesta al detallar la materialidad de la imagen en términos de una *relación erótica*:

[...] lo específico de la experiencia estética radica en que la relación con la materia de la imagen es de *carácter erótico*: precipitamos una experiencia sensual sobre la obra de tal forma que absorbemos el color, la textura y las proporciones como si fuese un cuerpo que aquí nos reclama no como observadores de una composición, sino como fruidores de una piel (la piel icónica.)

Esta relación erótica es liberadora de la *materia icónica* [...]. Con ella llegamos al estatuto más puro de la materia, ese que se encuentra reventado por sus dos extremos: por la *función* cuando la materia se convierte en utensilio o por la *referencia*, cuando se hace signo de otra cosa. (Lizarazo, 2004: 89-90)

Es posible reconocer al significante en su elemental valor plástico, pero no en el primer acercamiento perceptivo, sino tras haber reconocido a la imagen como signo. Es decir, habiendo

---

<sup>36</sup> En la lingüística saussureana, es posible ordenar la lengua a partir de unidades mínimas sin significación, los *fonemas*, que, aglutinados, conforman una segunda articulación, los *morfemas*, unidades con significación.

reconocido el verismo fotográfico (signo y codificación), el lector puede transitar de vuelta hacia la dimensión material del soporte sobre el cual se articula el signo icónico (como una cosa, la materia icónica significativa). Lizarazo (2004: 88) hace una última acotación sobre la *materia significativa*, que se divide a su vez en *soporte icónico*, superficie que acoge una imagen, y la *materia icónica*, aquellas sustancias que intervienen sobre la superficie material.

Para ilustrar lo anterior, véanse las fotografías de Matteo Varsi (2013), a saber “silent dialogue with Atlantis” (imagen 17) y “sentimental journey 12” (imagen 18). Tras entenderlas como fotografías y pasar de su identificación, el lector puede fácilmente ejercer una apreciación de la materialidad que proyectan: tintas y tonos, recortes, desgarres deliberados, imperfecciones en el método de fijación y la inclusión de un marco, por mencionar algunos, convocan competencias sobre su plasticidad. Pero el lector debe ser cuidadoso en sus niveles de lectura: estas pretendidas imperfecciones devienen signos, en primera, porque son vistas a través de un monitor (como es mi caso, que las observo por medio de mi computadora); en segundo lugar, y aunque el lector las pudiese apreciar de primera mano, sus imperfecciones deliberadamente señalan la materia constitutiva (vale decir, forman parte de la composición misma, donde ellas devienen signos de sí mismas).

Convendría por tanto, a fin de motivar un significado eficaz y coherente, pensar en las condiciones de intelección material que plantean los referentes y saber diferenciar sus estratos, como propone Lizarazo. Sin menoscabo a la perspectiva del crítico ibérico (Marzal no especifica la promiscuidad de la materia como sustancia y como disposición), resulta esclarecedor integrar otras de sus puntualidades, que se aproximan al soporte referente de forma indirecta, ya que lo hacen desde el ámbito de lo *prematerial* y lo *paratextual*, pues ellas buscan acrecentar la competencia informada del lector de una fotografía. En suma, la materia queda definida también

en su periferia, por aquello que no es materia pero sí condición de la misma, y que a la postre ayuda en el aterrizaje de significados.

### 3.1.2. *Armonía granítica o sintaxis icónica*

El jardín de las efigies funestas permitía apreciar algo más que el soporte pétreo. En la fotografía, como totalidad plástica, los elementos materiales se asocian para crear una composición elocuente: detalle espacial, proporción veraz, planos, color, etc. En la apreciación de las *relaciones particulares* que se tejen entre los materiales icónicos (y no de los materiales *per se* ni de sus propiedades sígnicas) de acuerdo a un *orden* cierto se arroja la idea de unidad o completitud. Para Lizarazo (2004: 91), este arreglo espacial no depende del grado de iconicidad o parecido con el modelo, ya que lo mismo funciona para imágenes abstractas. Él explica que la aprehensión del plano formal corresponde al campo de la apreciación de la estética clásica, cosa que la hace más bien atípica, puesto que echa mano de competencias adquiridas, pues apela a una memoria intertextual y a una tradición de formas. En la fotografía, la ley de tercios, la distribución balanceada o asimétrica de luces y sombras, ritmo y espacio negativo, forman parte de una gran tradición valorativa desarrollada con miras a un gusto compositivo elocuente.

La disposición en que se encuentran las materias sobre la superficie icónica y las relaciones que se crean entre ellas permiten hablar de una *sintaxis icónica*, lo cual constituye una *relación iconizante* o *relación formal* (Lizarazo, 2004: 91). En ella, los elementos que integran una imagen fotográfica no son ya materiales (son más que color, textura y variación tonal o luminosidad cromática), pero tampoco se han consumado como rigor denotativo (esto es, proceder a su identificación como representación realista de las cosas); más bien se encuentran a medio camino entre las dos. De acuerdo con Lizarazo (2004: 92), la relación formal convoca una

fuga, un desplazamiento de la materia hacia su disposición espacial, y no a una estrategia de percepción sino de intelección formal en la que dominan las normas distributivas germinadas por la historia del arte. Solamente un conocimiento de estas interacciones hará viable discernir una tripartición del espacio en la obra, a saber: en *espacio-objeto* o volumen de la obra entera; el *espacio plástico*, que se rige por la norma estética y en donde se desenvuelve la acción de representar; y, finalmente, el *espacio pictórico*, donde se ve realizado lo representado (Lizarazo, 2004: 93). La relación iconizante se ve plenamente realizada entre el *espacio-objeto* y el *espacio pictórico*: el discernimiento del *espacio plástico*, lugar de la interacción formal.

Por último, Lizarazo (2004: 93) destaca el papel del marco, eje prescriptor de las relaciones no sólo materiales, sino también imaginarias y simbólicas, pues dicta la dirección a seguir en los estratos de la imagen: del signo al soporte y viceversa. Su absoluta presencia escinde el asalto a la imagen en aquello que mora dentro (donde demanda una actividad imaginativa y promueve una simbólica) y lo que se encuentra fuera (donde es necesario reconocerla como representación, hecho que variará según la situación cultural del lector).

Marzal (2011: 196-217), por su parte, pormenoriza el extracto histórico de la evaluación compositiva en la fotografía, proveniente de la rica tradición plástica de Occidente. Su estudio aborda la *perspectiva*, *el ritmo*, *la tensión*, *la proporción*, *la distribución de pesos*, *la ley de tercios*, *el orden icónico*, *el recorrido visual*, *la estaticidad/dinamicidad*, *la pose*, etc. El elemento más preclaro de la composición es la *perspectiva artificialis*, surgida durante el Renacimiento (y según Bazin, el “pecado original del arte”; 1980: 240), que da cuenta de las relaciones entre el hombre y el espacio. En realidad, no hay imagen sin perspectiva, pero este tipo particular, la *perspectiva artificialis*, es reveladora: habla de un desplazamiento del canon religioso como vértice de arte hacia una gradual visión antropocéntrica, lo cual significa no sólo

un cambio en el estilo y la mejora en la habilidad, sino un viraje en la propia visión del mundo (Gombrich, 2002: 10). Por una parte, este cambio obedece a una renuncia a las cálidas escatologías monoteístas y una toma de consciencia del desempeño material de los sentidos. La perspectiva en fotografía sería una suerte de conquista de la mirada interior sobre el mundo y sus cosas.

Otro elemento de origen histórico es la ley de tercios, de raigambre helena. Esta ley está basada en la proporción áurea, número abstracto obtenido a través del estudio de la armonía en la naturaleza. A ello se suma la vertiente fisiológica, que señala al centro focal de la mirada como el punto más débil en términos de percepción. La ley de tercios organiza la composición en la vista periférica: dos líneas imaginarias seccionan la imagen a lo alto y a lo ancho. Los puntos de mayor interés están ubicados en las cuatro confluencias resultantes. A juzgar por la taxonomía de Marzal (2011: 196-208), los elementos compositivos involucran tanto a las convenciones compositivas históricas, así como una fisiología elemental de la percepción visual. Este elemento compositivo se mantiene, por tanto, entre lo ingénito y lo adquirido.

Para clausurar este somero repaso, señalaré un elemento analizado por Marzal que habla ya de proceso consumado de denotación: el *orden icónico* (2011: 203-6), donde el equilibrio de la composición en un fotografía dependerá de su dinamismo o pasividad, según exista en ella repetición, simetría, secuencialidad, etc. En definitiva, para Marzal, el grado de iconicidad define también elementos compositivos, es decir, el arreglo sintáctico es indisociable de la actividad denotativa. Esto conduce al siguiente estrato, la identificación referencial.



### 3.1.3. Reconocimiento o actividad denotativa

Hombres y bestias petrificados. He allí una operación denotativa; lo mismo que Perseo, los identifico como sujetos en situaciones definidas. Ello da cuenta de una volición representacional en la creación y en la lectura. Medusa como creadora de efigies, Perseo como fruidor de las mismas. Pero no se trata de una relación espontánea; ambas actividades provienen de una rizoma común. Atenea fue quien impuso a Medusa su monstruosa mirada y después educó la mirada de Perseo para asesinar a la Gorgona. Atenea es el peso de la tradición denotativa obrando en ambos, como he explicado en el apartado sobre la pluralidad de la mirada medusea. La denotación es una construcción histórica y un acuerdo tácito que se erige sobre una técnica y una impronta codificada –un esquematismo–, y cristaliza pronto en una plétora de formas, reserva intertextual. Este esquematismo vincula al productor y al lector de la imagen en una *relación iconizada* (Lizarazo, 2004: 94).

La denotación es una norma propuesta. Lo mismo que a la Medusa, es posible decapitarla, lo cual conduce a una liberación a través de una *experiencia desviada* (Lizarazo, 2004: 97), como aquella de un lector que desestima los objetos figurados en una representación realista y se concentra en la superficie material; o bien, la de alguien que ante una obra abstracta (no figurativa), como una pintura de Rothko, ubica objetos y situaciones concretas, para consternación de los historiadores del arte ortodoxos. De ahí que para Lizarazo (2004: 97), tanto la relación material como la formal estén en cierto modo contenidas en el marco denotativo de la imagen, y concluye que este oscilar entre la norma icónica y su subversión es lo que define la *experiencia estética*.

Rescataré tres fases propuestas por Lizarazo (2004: 98): a) *relación fáctica*, que consiste en la identificación rudimentaria de los referentes. Pero no se trata de una relación desnuda ni transparente, pues ella implica una labor de aprendizaje en un entramado complejo que es la cultura, como he señalado al inicio de este periplo teórico. Es una competencia adquirida, pues no proviene de ninguna propiedad especial de captación de los dispositivos de registro icónico, y lo que es más, esta norma icónica no se extiende universalmente. Cada sociedad define los parámetros que detentan su iconicidad, según lo ha constatado la propia antropología social.<sup>37</sup>

Junto a la identificación icónica, se encuentra la b) *relación expresiva*, que acusa toda gestualidad, pues la “[...] imagen no sólo plantea la reestructuración simbólica del espacio, sino que es capaz de vincularlo con emociones, actitudes e impresiones [...]” (Lizarazo, 2004: 99). Apela a un emotividad, por tanto, a una relación de empatía (la situación de horror, por ejemplo, que produce la tétrica legión estatuaria). Pero ella no es ni mucho menos natural, pues, lo mismo que la relación fáctica, es nombrada por la cultura que la sustenta. No obstante, persiste la duda en cuanto a la codificación de dos expresiones humanas: el llanto y la risa. Su significación pareciera trascender fronteras lingüísticas, y abrirse naturalmente hacia todo habitante del orbe. Con todo, es fundamental no olvidar que la identificación plástica del rango de emociones humanas se encuentra tamizado por la cultura. Pero hay algo más: un gusto interpretativo-expresivo con las imágenes, una adición de empatía con ellas, como lo prueban la gama tonal en los que se inscriben las fotografías a color: los colores “cálidos”, que promueven cierta calma y tranquilidad; y los colores fríos, que fomentan una lejanía, un distanciamiento de aquello que veo (aunque, para Marzal, la tonalidad se encuentra entre las filas de los componentes morfológicos;

---

<sup>37</sup> Lizarazo (2004: 13) cuenta, en una anécdota que inaugura su obra, el desconcierto y la dificultad figurativa que experimentó la etnia haida al ser expuesta a obras plásticas que portaba consigo el antropólogo Franz Boas. Esta incertidumbre denotativa se debe a las diferencias en las codificaciones figurativas de cada grupo humano, y no a un simple desconocimiento de la técnica.

2011: 191-194). Esta sensación promovida de empatía cromática también es arbitraria en términos de cultura.

Finalmente, está la c) *relación convencional*, en donde opera no sólo la habilidad adquirida de identificar los objetos de la representación y la empatía que proyectan, sino un sentido de arraigo a una tradición icónica específica para poder interpretar los dos anteriores. Es decir, de la identificación particular de objetos se deduce que ellas pertenecen a una reserva de representaciones, ya que ellas no son los objetos en sí, a una “enciclopedia visual” (Lizarazo, 2004: 101). Se trata de imaginarios plásticos que incluyen tanto a aquellos labrados por el arte elevado como por el arte popular, sin olvidar que se nutren de fuentes literarias, mitológicas, etc., y de los cuales el lector abreva.

De modo similar a la visión de Lizarazo (2004: 93), que considera el *espacio pictórico* como actividad denotativa, el estudio de la composición implica para Marzal (2011: 208-217) dar un salto cuantitativo del *nivel compositivo* hacia la identificación de los objetos representados. A las consabidas clasificaciones compositivas (ley de tercios, perspectiva, ritmo, tensión, dinamismo, etc.), Marzal añade la valoración de *espacio de la representación* y *tiempo de la representación*. Ambas son una “modelización de lo real” (Lizarazo, 2004: 208). La primera subcategoría comprende los términos *campo/fuera de campo*, *abierto/cerrado*, *interior/exterior*, *concreto/abstracto*, *profundo/plano*, *habitabilidad*, *puesta en escena* y otros. En la segunda, perteneciente al tiempo, se encuentra la *instantaneidad*, *duración*, *atemporalidad*, *tiempo simbólico*, *tiempo subjetivo*, *secuencialidad/narratividad* y demás. Ante todo, ambas subcategorías son consideradas con apego a su elemental construcción técnica: la apertura del diafragma, la perspectiva elegida, así como el aumento o disminución del *zoom* en el objetivo, tienen como consecuencia una representación del espacio con elementos como la profundidad de

campo, el recorrido visual, etc. Por su parte, el tiempo es moldeado de acuerdo a la velocidad del obturador: velocidades bajas captarán un mayor paso de luz, y producirán barridos –incluso emborronamientos o figuras fantasmagóricas–, que sugieren la continuidad de las acciones; en cambio, velocidades altas servirán para capturar objetos en ingente movimiento, algunos de ellos incluso imposibles de captar a simple vista.

Al margen de estas complicaciones inherentes al trazo de esquemas analíticos (en el modelo de Marzal, la iconicidad se ve implicada en el nivel compositivo; 2011: 204-206), resulta acertado subrayar la inserción histórica de las formas simbólicas (que he señalado como *antropofactura*) que permiten acercarse a la fotografía (caracterizada por su *tecnofactura*). El programa de iconicidad de la fotografía, pese a la novedad de su capacidad de registro, no surgió de la nada (que podría engañarnos –y de hecho lo hizo– con su eficacia técnica), sino que fue el resultado de una sedimentación en la tradición figurativa. La fotografía pertenece, sin embargo, a un orden diferente en el reino de las representaciones visuales, no por una pretendida vocación *veritativa* (las fotografías, por logradas que estén, son justo imágenes, fabulaciones), sino por el componente mecánico, ese ojo de la Medusa, confiere una identidad propia y promueve estrategias de intelección para la fotografía, es decir, reconocer el fundamento analógico de la fotografía como representación de la realidad, pese a todos sus elementos antinaturales: el aplanamiento de la escena, el cambio de escala, la pérdida cromática, la detención vital, etc.

#### 3.1.4. *Vivificación o actividad connotativa*

La legión de petrificados despierta en Perseo una segunda legión, esta vez de significados simbólicos. Lizarazo (2004: 102), quien sigue de cerca el pensamiento de Panofsky, explica el proceso de transacción de significados con la imagen como una *relación axiológica*. Cuando la visión textualista de la semiótica postula la existencia de un significado en el subsuelo representacional, presume la asequibilidad de esta “significación intrínseca” a través de una labor de desciframiento –cuya garantía operativa son las competencias icónicas, las marcas textuales, etc.– que en última instancia revela el entramado de las circunstancias culturales que la genera, cristalización de *valores simbólicos*. Lizarazo (2004: 103) arguye que esta postura se relaciona con la semiótica, pues ésta postula la existencia del nivel connotativo, que se construye con base en un nivel primario, el denotativo. Es una significación segunda no evidente (y, como he explicado, ni siquiera la denotación lo es), sino producto de la interpretación. Es la vivificación de un “sentido profundo”.

En la visión semiotista, la connotación acarrea significados premeditados, bajo la forma de una retórica-compositiva, y significados subyacentes, como afluentes ocultas, que no pueden ser puestos de manifiesto simultáneamente en el lector ni en el artífice, y que revelan afinidades recónditas y sesgos subjetivos de uno y de otro. En esta vía textualista es posible encontrar una bipartición: la *interpretación devalativa*, cuando el interpretante articula una exégesis de la imagen mediante un acervo de competencias icónicas, buscando significados evasivos en una primera lectura. Esta lectura se materializa “[...] cuando el lector hace de la imagen un objeto de interpretación profunda, cuando el observador se pregunta por el universo simbólico y social, por el mundo estético o incluso espiritual que alimentó su producción y que en ella habla

silenciosamente” (Lizarazo, 2004: 103). La suspicacia habita la mirada de este tipo de intérprete, idea que coincide con el recelo marzaliano. En la *interpretación evocativa*, no existe el ánimo de hallar ríos subterráneos de significación, pero hay una interacción con valores simbólicos subrepticios. Estos valores estrechan nexos con la conciencia del lector de la imagen de forma silenciosa, bajo una luz incierta, donde “[...] se movilizan pulsiones y deseos desconocidos” (Lizarazo, 2004: 104). Se trata de una empresa controvertida en su existencia e intimidante a la hora de explicitar las motivaciones ocultas, como reconoce finalmente Lizarazo.

Bajo esta luz, lo que Marzal ejecuta es una *interpretación devaliativa*. Sobre los cimientos del proceso de recepción de una imagen, puestos al descubierto por Lizarazo (2004: 103-104), Marzal (2011: 218-229) levantará un faro interpretativo de índole valorativa. Su propuesta ha desglosado teórica y pragmáticamente los supuestos que apuntalan una aproximación informada a la fotografía. La interpretación global deberá tomar el cúmulo de rubros (material, morfológico, compositivo y enunciativo) para hacerse efectiva.

Queda por responder una pregunta: ¿cómo es el proceso simbólico para Marzal? Sobre la actividad decodificadora caracterizada como espacio de la representación y tiempo de la representación, se construye de igual manera una actividad propiamente *connotativa*, pues pone en marcha significados culturales acerca de ambas dimensiones, espacial y temporal. Por ejemplo, los términos que Marzal propone (2011: 208-212), como *abierto/cerrado*, *interior/exterior* y *habitabilidad*, por mencionar algunas, dejan entrever cúmulos ideológicos basados en su iconicidad: no es lo mismo observar una fotografía hecha en el exterior (paisajes) que una fotografía propia de interiores (fotografía de producto). Lo mismo vale para el tiempo: la propuesta de *tiempo simbólico*, *tiempo subjetivo*, *duración* y *atemporalidad* no hacen sino reforzar estas adiciones ideológicas. En el caso de las dos últimas, por ejemplo, Marzal explica

que la inclusión en la toma de calendarios y relojes remite a la idea de un fluir del tiempo, en tanto que ciertos tipos de fotografías, como la publicitaria, deliberadamente esconden toda marca temporal con la finalidad de potenciar una impresión de realidad. Queda claro que en este trazo taxonómico de la composición interviene una suerte de *tematización*, la cual se basa evidentemente en la identificación de objetos (iconicidad) y en su *desglose retórico* (por ejemplo, un reloj como metáfora transparente del tiempo, al menos en mi horizonte cultural).

Destaca en el modelo metodológico del crítico español el sopesar un aspecto de la creación: la *entidad enunciativa*. A esta instancia es posible advertirla en el *punto de vista físico*, la *actitud de los personajes* (que sin duda revelan una reacción ante el fotógrafo, su intrusión aniquila una supuesta objetividad), los *calificadores* (que involucran una *intentio auctoris*), *transparencia/sutura/verosimilitud* (acción deliberada por borrar índices enunciativos), *marcas textuales* (que pertenecen al enunciativo, no al autor empírico), *miradas de los personajes* (añaden al efecto discursivo e invitan a pensar que la fotografía es, después de todo, un juego de miradas), la *enunciación* (como la identificación y el distanciamiento engendradas en el lector), *relaciones intertextuales* (referencias a otros textos literarios, plásticos y demás), etc. Todas estas subcategorías dan cuenta de un correcto recelo del receptor en cuanto a la participación del enunciativo, una desconfianza primordial en su mirada.

Hasta aquí la disección hermenéutica que retoma dos propuestas críticas. En ellas es posible constatar que el receptor tiene un papel preponderante en la vivificación de la imagen. Su acto de insuflación de experiencia, conocimiento y subjetividades inexpresables pero presentes son, a su modo, una apropiación simbólica de las estructuras plásticas que tiene ante sí. No es exagerado asumir la hermenéutica fotográfica como una decapitación perseica: el lector obedece un código icónico, porque ha sido criado en él, pero no es imposible cuestionarlo; advierte la

cualidad fabuladora de la imagen –no se deja seducir por ella al no corresponder la mirada petrificante– para luego provocar una fruición con un universo interior, echando mano de herramientas de desciframiento y siguiendo motivaciones personales, pero también pulsiones silentes. Y por último, requisa esta capacidad de lectura y, sobre todo, de creación, para luego usarla en su provecho.

De inmediato surge otra interrogante no menos acuciosa: ¿qué uso se le puede dar a esta capacidad? ¿Qué formas adopta este provecho? No hay sendero que no se bifurque. Esto es especialmente cierto para los caminos de la hermenéutica. Propongo ahora dos interpretaciones para la gesta perseica: la primera es una vía ética, donde el despojo –el hurto y apropiación de la cabeza medusea– se puede traducir en términos de una resistencia a través de la gestión de la memoria. La segunda es una vía estética, donde el escudo lustroso, metáfora del filtro estético, servirá para problematizar cuestiones de realidad y representación.

Por fortuna, en este periplo es posible, y por demás deseable, recorrerlos ambos.



### 3.2. *El despojo: gestión de la memoria*

Los antiguos griegos tenían una costumbre digna de mención: a los que hubieran perecido quemados, a los que hubieran sido devorados por los cráteres de los volcanes, a los que hubiesen sido enterrados bajo la lava, a los que las fieras hubiesen despedazado o se los hubieran engullido los tiburones, a los que se hubieran repartido los buitres en los desiertos, se les construía en su patria los llamados *cenotafios*, las tumbas vacías, porque el cuerpo es el fuego, el agua o la tierra, pero el alma es el alfa y el omega, a ella es a quien hay que construir el santuario.

–Danilo Kiš, “Una tumba para Boris Davidovich”

El coraje de Perseo brotaba de su desesperación. Había prometido decapitar a la Gorgona a fin de frenar el lascivo asedio de Polidectes hacia Dánae, madre del héroe. La gesta de Perseo no se limitaba a cercenar la cabeza de la Medusa, sino traerle ante el tirano. Debía, pues, apropiarse ella con una primera destrucción. La *hárpē* de diamante, las talarias, el yelmo de la invisibilidad y el fardo opaco facilitaron el tajo diestro, el robo invisible y el escape impune de la guarida de las fatales hermanas. Vista en perspectiva, aquella precoz epopeya culminó con una aniquilación, un saqueo y tres derrocamientos (Serifos, Libia y Argos).

Porque Perseo significa el *destructor*.

¿Qué tipo de destrucción desató Perseo? ¿Se trató de una serie de asesinatos y de violentos reacomodos políticos a través de la apropiación de la cabeza cercenada? Incluso esto no es poco decir, aunque más bien tuvo lugar una escisión de efectos no evidentes y bastante más duraderos. El vástago de Zeus asesinó a un ser dador de un no-devenir que devora a los vivos sin revertir la atemporalidad para los ya condenados a la incansable muerte mineral; sin embargo, inauguró otras temporalidades para estos objetos en su soledad de petrificados, gracias a las nuevas miradas que los tocaron. ¿Qué no acaso “Un objeto muere cuando la mirada viva que lo

recorre desaparece” (Marker; Resnais: 1953)? Al concluir un tipo especial de mirada, los objetos conocerían una nueva alteridad. De este modo, las funestas efigies ya no serían testimonio de una mirada fatal –en cierto modo, signos de su propia muerte–, sino de la aniquilación de su artífice, Medusa. Conforme pasara el tiempo, las efigies serían menos terribles, un poco más asequibles.

¿Qué significa esto? El tiempo de la petrificación es secundado por el tiempo de la erosión. La materia, en su dimensión de volátil de expresión de la memoria, no puede escapar a estos desgarres. Existe, desde luego, un elemento activo: la agencia de una mirada que acelera el cambio y la disolución. No es gratuito que Perseo empuñara la *hárpē*, aquella espada curva con la cual Zeus castró a Cronos, garante del tiempo, para iniciar una nueva cronología entre dioses y hombres. Perseo, por tanto, inauguró un tiempo *otro*, una cronología distinta a la preservación: aquella del olvido.

El olvido es una fuerza destructiva gradual, una hoguera lenta que todo lo homologa a la vacuidad. Pero ¿acaso toda destrucción es necesariamente una pérdida? Si se acepta la reversibilidad del ansia de preservación (según la cual no todo registro es una ganancia), es factible, en consecuencia, proponer que no toda destrucción es una pérdida. En este pensamiento subyace un reconocimiento y una necesidad. En cuanto al reconocimiento, el olvido no siempre se lleva a cabo como ejecución violenta e inmediata (represión de la experiencia, o bien, la repetición compulsiva); la memoria misma es entendida como un espacio virtual negativo, por lo que cabe hablar más bien de una erosión constante e inevitable. El par memoria/olvido devuelve al que recuerda la imagen de su impotencia: es imposible rescatarlo todo. La memoria requiere, por tanto, selectividad y voluntad, como aquellas que Perseo debió asumir al empuñar la *hárpē*, afilado instrumento del devenir. Y puesto que la memoria es un derecho, existe un imperativo ético en aquello que se preserva y en aquello que se descarta.

En cuanto a la necesidad, ésta comporta un carácter vital. El exceso de memoria puede conducir a una repetición compulsiva, a la obturación del presente y la clausura del porvenir. Un pasado doloroso no superado adquiere la forma de una ritualización cuando se reproduce la forma, la monda del significado, pero sin un trabajo de duelo ni reconciliación con el objeto de la pérdida: esta es la caracterización de la figura opuesta, el olvido negativo (Arriarán, 2010: 34). Para romper este ciclo de vaciamiento y eterno retorno de lo mismo, se vuelve necesario un *olvido positivo* en aquellos términos que expone Arriarán:

Recordar demasiado lo que sucedió impide adaptarse al presente y desarrollar una vida normal. No poder olvidar equivale entonces a optar por la locura o el suicidio. En caso de las sociedades, el no poder olvidar un pasado de ritualizaciones y prejuicios equivale a no ser capaz de romper el ciclo de una tradición represiva. No olvidar –tanto el pasado individual como el colectivo– significa entonces seguir atado a mecanismos de comportamiento patológico. (Arriarán, 2010: 35-6).

El olvido positivo es otra forma de nombrar la labor de duelo. Dicho olvido propuesto no se basa en la total obliteración de la memoria (represión de lo vivido) o en su repetición incansable (desmultiplicación que despierta ecos de lo ominoso), sino en volver consciente el recuerdo de la pérdida y su consecuente conexión con el presente y el futuro (Arriarán, 2010: 32-36); es decir, el objetivo de este olvido es restablecer una continuidad existencial, *no a pesar de la pérdida, sino mediante ella*.

Pero la continuidad no es solamente para el tiempo o la individualidad, sino también con los otros. Perseo no estaba solo; él resumía una pluralidad. En el terreno de la vida pública, el olvido positivo, como gestión de la memoria colectiva, conlleva también un trabajo de remediación muy significativo sobre todo cuando, en sociedades otrora sojuzgadas, un nuevo orden político intenta imponer una forma de olvido sin abrir sendas vías de reconciliación. Esta remediación significa, bajo una óptica primaria, volver a trazar un puente hacia el hecho

doloroso, no para revivirlo en una forma anatemizada (característica del tabú), sino para extraer de él una ocasión de conocimiento (Didi-Huberman, 2012: 36), un valor ejemplar, el cual, para críticos como Arriarán, puede tener algún carácter aleccionador toda vez que se busca una promesa de no repetición (2010: 36).

¿Qué formas puede adoptar esta gestión de la memoria? Por medio del discurso artístico, la gestión de la memoria puede revolver el léxico simbólico con el fin de quebrar el atavismo traumático. Ensayaré un estudio de caso sobre *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky, una obra fotográfica sensible e intuitiva sobre las víctimas de la desaparición forzada durante los años sombríos de la Junta Militar Argentina (1976-1983). Esta obra es un ejemplo de un ejercicio de gestión de la memoria: por un lado, recupera la memoria individual y colectiva como un trabajo de identidad; por otra parte, no se concentra en la simple repetición de lo mismo sino que echa mano de un *olvido positivo*. Tras la definición de olvido positivo, a modo de preámbulo, se ofrecerá una interpretación del título y de una descripción de la retórica visual en *Buena memoria*; seguidamente, el núcleo de la reflexión aborda la construcción textual de la obra de Brodsky mediante un análisis de tres elementos: las tensiones intermediales, los regímenes de registro fotográfico y las prácticas de espacio donde se despliegan las imágenes.

### 3.2.1 *La anatomía de la memoria: Buena memoria, de Marcelo Brodsky*

#### *El observador más triste*

De vuelta en Argentina, tras una estancia en el extranjero de más de veinte años, el fotógrafo Marcelo Brodsky se pregunta por su propio pasado. Con el pensamiento, luego con la mirada, agota fotografías de infancia y juventud. El observador más triste de todos es aquel capaz de

recordar. Y Brodsky recuerda muy bien, pero no sabe qué ha pasado con sus antiguos compañeros del Colegio. Estas elisiones no se callan. La deuda con el tiempo, y ultimadamente con la identidad, lleva a Brodsky a contactar a los compañeros, convocarlos a una reunión y saber cuál ha sido la suerte de cada uno. Rostros conocidos, francas presencias; pero también, ausencias fulgurantes. Brodsky mismo ha perdido un hermano. O mejor dicho: se lo han arrebatado. Los vivos llenan su mirada, no su memoria: es por ello que propone retratarlos y contar sus historias y por oposición, ensayar un retrato de los desaparecidos, quienes en esa soledad de ausentes siguen muriendo (véase la imagen 19). En lo sucesivo, los desaparecidos se alimentarán de las miradas y las palabras de los vivos. Tendrán asegurada una erosión más lenta, porque el imperio absoluto de la muerte es el olvido, y recordar a los muertos es arrebatárselos un poco a la muerte.

### *La buena memoria*

Es posible escrutar la superficie laminar del título, que funciona en varios niveles: tener una “buena memoria”, en primer lugar, equivale a traer de vuelta datos particulares sobre hechos trascendidos y fragmentarios para evitar que el olvido los engulla, en tanto que la memoria es un espacio negativo en constante erosión; pero este “traer de vuelta” significa una voluntad ejercida por un sujeto sobre las impresiones mnémicas que han dejado sujetos, objetos y situaciones particulares. Más arriba señalé que la memoria es una actividad moral: se resume en una elección, puesto que no es posible rescatarlo todo. No es, por tanto, un atributo ni una dádiva de la inercia existencial, sino un actividad consciente. La buena memoria no se posee; se ejerce. A veces con crueldad, mas nunca con indiferencia.

Pero la “buena memoria” no es solamente presentificar algo en la mente, sino articular estos hechos en la forma inteligible de la narración, pues se trata de personas cercanas, y lo mismo incluye a los vivos y a los muertos. En cuanto a estos últimos, se recupera su rostro y su historia toda vez que enfrenten al riesgo de ser reducidos a cifras. La desaparición, como mutilación existencial, corre el riesgo de ser definitiva cuando se ofrecen relatos sin causalidades, se elimina la agencia política de cada secuestrado y aparece el riesgo de la abstracción numérica. Caparrós explica que

para no hablar de ellos [los desaparecidos] como sujetos que habían tomado una opción política, era mejor transformarlos en víctimas, en objeto de la decisión de otros –unos señores malos que los habían ido a buscar a sus casas porque los malos son así y hacen esas cosas–. En esa acción de los malos, los nuestros se convertían en desaparecidos y en nuestros relatos sin historia nosotros volvimos a desaparecerlos: les quitamos sus vidas. [...] Aquellas versiones de la historia eran, entre otras cosas, una forma de volver a desaparecer a los desaparecidos [...]. La primera desaparición, la más cruel, era inevitable; la segunda, no. (Caparrós, 1997: S/N).

La buena memoria también es candorosa. Entra en juego un tercer sentido, donde la “buena memoria” es sinónimo del recuerdo placentero, al cual volvemos no sin un regusto de nostalgia. Pero no se trata de la comprensible tendencia a idealizar un pasado, sino de la constatación de un tiempo relativamente pacífico antes de la persecución, aunque de creciente alarma; fue el bosquejo apresurado del lento caer de una noche que duraría casi una década. Esta “buena memoria” equivale a educarse en lo que no vuelve. No es todo: este recordar se trata de una época, un tiempo que abarca no solamente objetos, sino sujetos, quienes también son capaces también de participar de este recuerdo. Brodsky no se pierde en los laberintos de la rememoración personal, sino que involucra a los sobrevivientes en una empresa colectiva. El autor rescata del olvido, encarna el relato e involucra a los otros.

Una última interpretación: la memoria, que por un tiempo fue bronca, violenta, hasta no haber nombrado a los ausentes y contado sus vidas, por fin logró paz. La memoria es ya

habitabile, buena. En este sentido, el título *Buena Memoria* es en sí una narrativa: del espacio negativo de la memoria, pasando por el tiempo anterior a las honduras de la noche y finalmente un acercarse a una redención del tiempo por la palabra y la mirada.

### *La anatomía de la memoria*

A través de una serie de entrevistas y de retratos individuales, con la fotografía de la promoción entera como móvil de la narración, Brodsky ofrece una pequeña narración sobre la vida de cada excompañero de generación y da pistas sobre los ausentes, apenas breves pinceladas a la silueta que dejaron, ensayando una anatomía de la memoria cuyo fin último es retratar a los desaparecidos por el vacío que los rodea.

Las dos temporalidades limítrofes, el instante eternizado y el presente fragmentario, deben reunirse por medio de la palabra, el trazo que sigue a la mano. En lugar de ofrecer un esquema numerado para identificar a los compañeros, o de redactar un pie de página al modo de la retórica periodística, Brodsky escribe sobre la fotografía misma una impresión personal. En la versión interactiva, disponible en la red, uno puede pasar el cursor encima de cada sujeto de interés, lo cual conduce a un retrato de cómo son hoy los sobrevivientes y un texto que expande la información sobre la vida que se ha labrado cada uno (imagen 21). En algunos casos, pese a que no ha sido posible retratarlos en el presente, una anotación deja constancia de su existencia: “Vive”, sin más. A su modo, devuelven la mirada.

Los desaparecidos, en cambio, absorben cada mirada, sin devolverla (imagen 20). No es la opacidad del papel o la pantalla; es la del tiempo irredimible y la distancia insalvable. Esta opacidad equivale a un silencio material, a una mordaza en la memoria. En la obra, existen dos tipos de silencios: el de aquellos que quedaron congelados en el tiempo, en la fotografía grupal,

donde su pasado será inagotable, eternizado, aunque existen otras fotografías de los años siguientes a modo de últimas miradas que los vivificaron, que Brodsky incluye y en las cuales añade información e impresiones personales. Ver estas fotografías se convierte en una suerte de paupérrima esperanza. Pero incluso la esperanza, como fruto amargo, alimenta, nutre. Sacia el hambre de tiempo.

Otros, sin embargo, no tuvieron esa gracia. He aquí el segundo silencio y el más terrible: el de aquellos que quedaron figurados en el retrato grupal y de los que no hay más fotografías. Es como si esta fotografía fuese su única tumba, su cenotafio. En este retrato no hay elipsis, figura retórica en la cual el contenido puede recuperarse por contexto. Una tachadura sobre ellos es todo el signo que los acompaña, a modo de lamentable crespón. La tensión permanece irresoluta. La desaparición, como silencio existencial, se corresponde con este otro silencio en la narrativa de Brodsky.

### *El esqueleto de la mirada*

En la obra de Brodsky, las tensiones intermediales (entre escritura y fotografía; espacio y tiempo), las esferas de los usos fotográficos (entre lo público y lo privado; lo institucional y lo familiar) y los despliegues mediales (la mostración de las imágenes en sitios específicos) describen intercambios dinámicos endógenos –al interior de cada uno– y exógenos –entre ellos–. El conjunto de estas interacciones –difíciles de analizar de modo aislado– revela el esqueleto de la mirada memoriosa, según se elucidará a continuación.

Pascal Quignard (2015: 45-51), al exponer una de las paradojas constitutivas del arte plástico antiguo (el cual evoca un instante anterior de un hecho real o ficticio), rescata la segunda parte de la aseveración de Simónides de Ceos en el testimonio de Plutarco (“Simónides, sin



embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las *hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas*” Plutarco, 1989: línea 347f: 296. Las cursivas son mías) para explicar que la diferencia entre las acciones pasadas que representa una imagen y un relato verbal puede resumirse en el aspecto verbal (perfectivo/imperfecto).<sup>38</sup> Esto constituye un buen punto de partida –y el más evidente– para la tensión entre los medios: la definición de acción prefigurada en la imagen pictórica calza bien a la fotografía, puesto que se le valora diegéticamente por su *instante preñado*, esa “imagen faltante” para Quignard (2015: 45-51). La imagen fotográfica, de igual modo que el relato, refiere acciones ya acontecidas, pero en su coto representacional, se trata de un pasado imperfecto porque una fotografía supone una abundancia sémica, un orden prelingüístico que resiste su explicitación (Quignard, 2015: 47). En *Buena memoria*, las imágenes fotográficas presentan sujetos y situaciones particulares en el pasado del autor; es decir, señalan, muestran, con lo cual invitan a interrogar por aquellos rostros que vemos figurados, pues en la imagen, todo está a punto de suceder, a la espera: estas fotografías portan los ojos de un animal al acecho.

Por su parte, la palabra narra, impone un orden a la plétora polisémica de las imágenes, las dirige a significados más circunscritos, estabiliza sus valores narrativos y pone coto a las confrontaciones entre las imágenes fotográficas al responder preguntas sobre un pasado certero y

---

<sup>38</sup> La propuesta de Quignard (2015: 45-51), desde luego, se refiere a la historiografía y a la pintura de la Antigüedad, y respeta la división clásica de narrar para la palabra y mostrar para la imagen. En cuanto a la elección estilística del relato, Pimentel (1998:157-162) comenta la taxonomía propuesta por Genette (retrospectiva, prospectiva, simultánea e intercalada; 1972: 228 ss.), cuyo eje es la elección del tiempo verbal (donde se manipula el aspecto verbal), para abundar más bien en los efectos de la elección del tiempo gramatical del acto de la narración con respecto al acontecimiento narrado.

Cabe añadir asimismo que la separación que lleva a cabo Quignard compete más bien a la intertextualidad (ya que las pinturas ilustran mitos preexistentes), mas no la paratextualidad (los intercambios entre palabras e imágenes, pero siempre mediados por un marco, aquel límite plástico, imaginario y simbólico) ni la intermedialidad del concepto de narratividad (cuyo programa se apoya en la interacción, al interior de una misma obra, de palabras e imágenes).

al actualizar el contexto en que se lee dicha imagen (es clara, en ese sentido, la función de anclaje y relevo barthesianas; Barthes, 2009a: 23-25; 2009b: 37-42).) En *Buena memoria*, la aparición de la palabra escrita y los pies de fotos adicionales –esta vez, en letra de molde– hace avanzar y posteriormente clausura el umbral diegético iniciado por la imagen. Esta dialéctica entre palabra e imagen es flagrante y definitoria. ¿Qué otras relaciones se tejen entre palabras e imágenes al interior de este ejercicio de memoria?

Existe otro tipo de intercambio del aspecto imperfectivo de la imagen fotográfica que dimana de su carácter técnico: resulta inevitable concebir la imagen fotográfica fuera del acto que la origina (Dubois, 1986: 11, 20). En una fotografía, el instante figurado (acto-escena) coincide con el de su captura (acto-registro; Lizarazo, 2006); es decir, el tiempo enunciado coincide con tiempo de la enunciación a través de la focalización de una instancia presencial y su posterior preservación en una superficie sensible. Se trata de descartar momentáneamente lo visto para pensar en quién y cómo se construye lo que vemos. En este sentido, la indicialidad, como nexo de contigüidad lumínica de la imagen con el referente ayuda a problematizar las marcas de presencia en las fotografías en las que Brodsky es el autor (la toma del retrato grupal no es de la autoría de Brodsky, pero sí su apropiación dentro de los retratos individuales de los supervivientes).

Al cambiar el foco de análisis del momento de la lectura sobre el instante figurado hacia las condiciones de producción de lo figurado, es decir, al instante de la enunciación fotográfica, es posible comprobar una confluencia muy significativa entre palabras e imágenes: la indicialidad –marca de presencia– permite problematizar la escritura como una marca diferencial (no una suplementación ni una modificación de la presencia, sino una ruptura con la misma; Tratnik, 2010: 29 y ss.). A partir de las cuestiones de presencia, ausencia y distanciamiento,

Derrida (1971: 4-15) postula ciertos rasgos de la concepción de escritura (expansibles hacia otros regímenes códicos, como en este caso, la fotografía), a saber: 1) la *iterabilidad* del signo, es decir, la posibilidad de repetirlo en ausencia del sujeto originario, pero también, de un hipotético destinatario, el cual siempre está ausente en una forma idealizada; 2) la *ruptura* con el contexto de surgimiento, con un lugar y un tiempo presente de la inscripción, la cual remite específicamente a la intencionalidad del autor; y 3) finalmente, la iterabilidad facilita el *espaciamento* o la posibilidad de ser extraído en sus sintagmas y de ser insertado en otro tiempo y en otro espacio, lejos del contexto de surgimiento. Con base en estas propiedades, Tratnik propone que la fotografía coincide con la escritura en su carácter de signo diferencial (2010: 27-38), idea que encuentra consonancia con la caracterización de Schaeffer, quien considera que

[...] antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. [...] Esta lógica de la distanciación es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es rescatada del mundo del emisor. Esa extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo “como en sí-mismo.” (Schaeffer, 1990: 14)

La distancia, la distensión espacial, la lógica de ruptura, la extracción, el rescate y la imposibilidad de restitución a la escena fotográfica son los términos asociables al marcaje diferencial: una escena, una vez registrada, se aleja de la intencionalidad del autor (su *hic et nunc*; su extracción del mundo del receptor), y se dirige a un destinatario ausente (adición al mundo de receptor), y quien está comprendido bajo una ausencia idealizada. La posterior reproducción y distribución de la fotografía en medios y en temporalidades heterogéneas se debe a la iterabilidad del signo icónico (legibilidad), lo cual es también una ruptura con el contexto de surgimiento, que se corresponde con una lógica de ruptura y la imposibilidad de restitución original en la fotografía.

En *Buena memoria*, las palabras garabateadas sobre el retrato grupal acentúan este hilo indicial: provienen del trazo manuscrito del autor, son una extensión del movimiento de sus manos sobre la fotografía misma. Como escritura, rompen con la presencia y las circunstancias del autor (de ahí su carácter diferencial), pero preservan la fuerza de expresividad (señalan la situación que las origina) y apuntan hacia una suerte de indicialidad convergente con aquella de la imagen fotográfica, aunque se encuentren escindidas por el tiempo: la imagen, enunciada en el pasado, refiere a lo que está por venir, y la escritura, producida en un presente cercano, remite, en significado, a una acción que debemos dar por concluida. En estos intercambios a través de su indicialidad, el camaleónico iconotexto resultante busca proporcionar la imagen faltante en la memoria. En síntesis, la imagen se acerca a la palabra (la escritura) al considerar que una indicialidad las hermana como marcas diferenciales; por su parte, y gracias a la misma indicialidad, la palabra se acerca a la imagen como inscripción sobre una superficie: la acción de un instante de luz rebotando sobre los cuerpos y fijándose en una superficie sensible, ya sea el calotipo o el sensor electrónico; y la acción de la mano describiendo sinuosidades sobre una imagen de la que en otro tiempo participó. En el centro de esta comunión de lo distante, lo imposible de restituir, gravita la separación del cuerpo, la pervivencia de sus marcas.

En la segunda problemática, que compete a los regímenes de registro, la relación palabra e imagen ayuda a problematizar la interacción entre el modo en que se manipula la materia significativa (la superficie plástica) de la de fotografía grupal y la pertenencia de esta matriz de representación a subgéneros específicos de la fotografía (i.e. institucional y familiar). Ambos tipos de fotografías están comprendidas en *Buena memoria*. Más arriba apunté brevemente el método con el que Brodsky identifica a los presentes y nombra a los ausentes; el uso de esta retórica específica acusa una toma de postura ante los regímenes donde se desenvuelve el

hombre: el ámbito público y el círculo de lo privado. Por una parte, el uso del retrato administrativo (documento de registro y control) interpela a un Estado responsable de las desapariciones, ante la negativa y el anonimato con que éste busca responder a los reclamos sobre existencia del sujeto fotografiado (Longoni, 2008: 52).<sup>39</sup> A esta contravención del discurso institucional se le suman las fotografías de álbumes familiares y personales, cuya intimidad se ve enfatizada por el trazo manuscrito, por la inocencia infantil que parece sugerir, hecho destacado por la inclusión de fotografías de los diarios de viaje Brodsky para dos de sus amigos más queridos: Martín y Claudio. El uso de estas fotografías privadas en la obra de Brodsky, como ejercicio de memoria y acción política, tiene la bondad, en la misma tradición de los Siluetazos, de no circunscribir la lucha política a la simple visibilidad del cuerpo; es decir, se trata de rescatar la identidad y en insistir en la pertenencia de los desaparecidos a un grupo específico. La fotografía familiar, como búsqueda del desaparecido, refrenda el vínculo íntimo más allá de solamente visibilizar el cuerpo:

[...] buscar al desaparecido no es visualizar el cuerpo, sino restablecer el vínculo. Crear el espacio donde éste pueda ser recuperado. [...] Fotos domésticas, poemas y alusiones la cumpleaños de los ausentes sirven para *resaltar el momento en que fueron violentamente retirados de nuestra cercanía –pero nunca de nuestras vidas*. (Buntinx, 2008: 267. Las cursivas son mías.)

Es posible percibir una tensión creciente entre el tono íntimo de las anotaciones del autor y el hecho de que el receptor (considerando la escritura como un distanciamiento) se encuentre construido como una figura idealizada de anonimato. ¿Es posible una intimidad tal? A partir de

---

<sup>39</sup> Dentro del amplio y documentado análisis de las acciones de silueteada en Argentina (los “Siluetazos”), Longoni relata un episodio digno de mención. Las acciones de resistencia emplearon generalmente dos matrices representacionales para los desaparecidos: la fotografía (familiar o institucional) y el trazo de una silueta. En cuanto a la primera, la imagen se encuentra particularizada debido a su iconicidad, mientras que las siluetas debían quedar anónimas, en cumplimiento con una propuesta de las Madres de Plaza de Mayo para la III Marcha de la Resistencia (en septiembre de 1983), donde se llevó a cabo el primer Siluetazo. Esta propuesta, sin embargo, no se respetó a cabalidad, y hubo integrantes que de modo espontáneo otorgaron nombre y rasgos particulares a las siluetas (Longoni, 2008: 39, 52). En la convocatoria a un segundo Siluetazo, se decidió adoptar esta espontaneidad como norma.

esta nueva problemática, pueden esgrimirse dos argumentos no excluyentes: a) que existe una distancia insalvable desde el acto mismo de la enunciación, lo cual transformaría en *intrusión* toda emergencia de un lector real. No es gratuito señalarla, pues para este hipotético lector no hay un trabajo de pérdida que sustente estas fotografías. Estos vacíos no lo reclaman; no apelan a él de modo personal, pero sí de modo colectivo. La tensión alcanza un punto de quiebre cuando Brodsky prescinde del pudor barthesiano del *punctum* maternal (aquel sumo grado de intimidad en las imágenes familiares que no están hechas para ojos ajenos, que no tienen para éstos ninguna fuerza de pregnancia ni vaciamiento; Barthes, 1990: 116-117; ; Didi-Huberman, 2010: 13-18) con el sencillo y contundente gesto de mostrar las fotografías. Ello con el fin de señalar la universalidad del sentimiento de despojo (pues a fin de cuentas todos, en algún momento, seremos confrontados con esa fuga del tiempo) por encima de la particularidad de la pérdida (sin duda irrefrenable, indivisible e inenarrable). Y en la segunda alternativa a la tensión, b) se construye una suerte de “nueva subjetividad” en virtud de una separación cuerpo/sujeto (i.e. cuerpo desaparecido vs sujeto con lazos sociales; Buntinx, 2008: 268). Dicho de otro modo, el destinatario anónimo, bajo la dinámica de la ausencia y la ruptura, termina asemejándose a un poco al desaparecido: son figuras en latencia (imagen 22) que surgen en cada lectura, y acaso el desaparecido surja en los ojos de este nuevo lector. La lectura (acto presencial) es otro modo de poner el cuerpo: si la palabra siempre está atada al cuerpo (Farge, 2008: 69), los muertos, al reclamar una voz, recobrarán también un cuerpo; un cuerpo que, antes que materia, es una identidad relacional. Declara Buntinx: “Las desapariciones forzadas obligan a resurrecciones míticas, aunque sea en otros cuerpos” (2008: 265). Esta “nueva subjetividad” tiene la virtud de cuestionar la frágil materialidad sobre la cual se pretende fundar la identidad y la legitimidad de la lucha contra el terrorismo de estado;<sup>40</sup> con el fin de rescatar esta identidad, más allá de la

---

<sup>40</sup> En este sentido, resulta reveladora la negativa a mediados de los ochenta de un sector de las Madres de Plaza de

presencia/desaparición de los cuerpos, *Buena memoria* invoca vigores simbólicos: las historias particulares de los sujetos, sus vínculos personales y sus imágenes cotidianas.

En la tercera problemática, que atañe a los usos modales, es necesario considerar que el ensayo fotográfico *Buena Memoria*, apareció oficialmente en 1997 como exposición y publicación en Buenos Aires. La cristalización de estas miradas participó de una coyuntura extraordinaria: en octubre de 1996, un grupo de exalumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires, entre los cuales se encontraba Brodsky y su obra, junto con las organizaciones Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, celebraron un acto para conmemorar a los desaparecidos del Colegio. El retorno al pasado era necesario: “se organizó un acto para recordar a los compañeros del Colegio [Nacional de Buenos Aires] que desaparecieron o fueron asesinados por el terrorismo de estado en los años negros de la dictadura. Después de veinte años, las autoridades del Colegio aceptaron por primera vez que recordáramos oficialmente en el Aula Magna a los que faltan” (Marcelo, 1997: S/N). Los desaparecidos entraron finalmente en el discurso institucional, pero no como lectura de cifras o reporte de daños, sino como una *memoria performativa* (Longoni, 2008: 17): un relato vivo encarnado por los protagonistas en uno de los espacios públicos y de formación por excelencia, la escuela.

La reconfiguración del espacio público y educativo donde participó la exposición fotográfica en 1996 exige mayor detenimiento. El claustro del Colegio Nacional se transmutó, según el análisis de las prácticas cotidianas (de Certeau, 2000: 127-142), de *lugar* –sitio de significados estables donde imperan leyes autógenas– en *espacio* –punto de cruce de múltiples

---

Mayo, liderado por Hebe de Bonafini, de exhumar las fosas clandestinas y recibir compensaciones económicas por parte del Estado. Ello implica, en palabras de Longoni, un subtexto indeseado: que el hecho de conocer el funcionamiento de la lógica genocida aparece asociado a un miedo y a una desgana en la lucha por la memoria y el castigo a los culpables (Longoni, 2008: 50). La legitimidad de la lucha no puede reducirse a dar únicamente con los cuerpos.

movilidades–; es decir, el espacio de mostración instituyó una práctica particular. Este espacio se troca en memoria al costo del tiempo presente; la imagen no permite asir el devenir, sino que inaugura su propia temporalidad cuajada, como si la detención del tiempo de la fotografía proliferara hacia la realidad extrafotográfica. Casi veinte años antes, la ocupación de los espacios públicos en la forma de acciones artísticas (los Siluetazos), en particular para las Marchas de la Resistencia en Plaza de Mayo, fue un elemento necesario y definitorio para el despertar político ante la barbarie. El resultado fue la creación de espacios de resistencia, cuyas victorias transitorias habrían de refrendarse año con año, como Buntinx explica:

Espacio que se disuelve en tiempo: casi una definición etimológica de la utopía. Tanto más poderosa por estar articulada a un rito. La victoria es efímera pero año tras año reiterada [...]. La toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte. (Buntinx, 2008: 259)

De la cita anterior, primeramente destaca el lugar inexistente. Al considerar el emplazamiento de la exposición fotográfica en el claustro, no se trata solamente de la instauración de una *heterocronía* (un devenir diferido; Foucault, 2008: 6), sino también de la organización de un contraespacio temporal, como una suerte de hábitat nómada para la mirada, que se desplaza y construye visibilidades allende su origen y pretende abarcar el tiempo pretérito, lo cual transforma a la exposición en un emplazamiento simbólico necesario para una labor de duelo a través de las fotografías de los desaparecidos. En esta *heterotopía* es posible constatar la ganancia del tiempo al costo del espacio, como si estas detenciones vitales derraman vida sobre los ausentes.

La segunda idea que se desprende de la cita está en consonancia con la propuesta de heterotopía “no eternizante, sino crónica” de Foucault (2008: 6), la cual, sin embargo, no es



propriadamente el ambiente festivo (como el teatro, el circo o la feria): el nexo se encuentra en la repetición, en la *actualización ritual* mediante el acto de nombrar a los ausentes con el fin de refrendar el vínculo con ellos (familiares, amigos, compañeros) por encima de la visualización de sus materialidades vulneradas (cuerpos torturados, desechos, desaparecidos; fosas abiertas, pilas de huesos anónimos). Por otra parte, si la exposición remite a un aspecto ritual, es porque ésta participa de lo sagrado y reitera, esta vez de modo interno, una aspiración premoderna donde el arte y lo sagrado se reúnen: “La especificidad primera del arte –antes de que fuera sólo y pobremente arte– es y será la taumaturgia: darle sentido a la vida, darle vida a los muertos.” (Buntinx, 2008: 279). Puesto que la memoria está con los muertos, la obra *Buena memoria* extrae de ellos su potencia mítica y su importancia simbólica.

\*\*\*

Ofrecí, en este estudio de caso extenso, una interpretación sobre la gestión de la memoria (la administración de un olvido positivo) en la obra *Buena memoria*, y los modos en que se construye en ésta. En el siguiente apartado, gracias al vínculo que tiende la elaboración conceptual del cuerpo, he de problematizar la mediación que ejecuta la fotografía al acercarse a temas donde la alteridad radical se construye no como la ausencia del cuerpo (elipsis) y la búsqueda por restituir la identidad en sus imágenes faltantes, sino como la presencia de lo mismo (tautología), lo pasmoso, la vista del cadáver o el cuerpo magullado, pero bajo un programa puramente estético. En esta repetición de lo mismo, el concepto de *lo siniestro* será la piedra de toque, ya que constituye un límite para la experiencia estética. El objetivo será detallar los varios distanciamientos estéticos que resguardan al lector de lo que ve dentro de la poética de Joel-Peter Witkin y explicar el modo en que ha cambiado la forma de suscitar lo siniestro en el medio

fotográfico como un argumento a favor no solamente de la narratividad de la fotografía (como contenido expresivo), sino de sus propias herramientas conceptuales (articulación teórica).

### 3.3. *El escudo bruñido: mediación estética*

Tras la mirada, el esperpento.

Dormidas, pero sin soñar, las Gorgonas ignoran que Perseo se aproxima con ágiles pasos. Pero incluso él, hijo de un dios, podía ser fatalmente vulnerado por la mirada de Medusa. Por esta razón, Atenea también le entrega un escudo pulido, recomendándole valerse de él para evadir la atroz mirada de la Gorgona y acertar la sajadura. Una vez solo, Perseo lo toma con cuidado y mira su reflejo en él. Todavía no lo sabe, pero el escudo pulido no es sólo una forma de aproximarse al portento, sino un modo de ver el mundo...

Llegado a la guarida, y tras sortear el jardín de las esculturas, Perseo empuña la *hárpē*. La oscuridad, en un segundo anonimato, le come la cara. También lleva calado el yelmo de la invisibilidad. Ve sin ser mirado. Guiándose por el escudo, se aproxima furtivamente adonde yacen las Gorgonas. Logra distinguir a Medusa de entre sus hermanas. Ella despierta, como si estuviera esperándolo, y abre sus ojos con la furia que la caracteriza. Es la mirada petrificante y material contra la mirada invisible y etérea. Perseo, decidido, aprieta el astil de su arma, como si apretara la vida misma. De espaldas, guiado por el reflejo, suelta un decidido golpe, que Atenea guía al cuello de Medusa. Ella agoniza en medio de los terribles gritos de sus hermanas y los imparables borbollones de sangre que escapan de su cuello cercenado –y de donde brotan Pegaso y Crisaor–. La cabeza se estrella contra el piso y rueda cerca del cuerpo, preso de violentos espasmos. De inmediato, Perseo recoge la cabeza, la deposita presuroso en el saco y huye con pasos alados. Las hermanas, Euríale y Esteno, intentan en vano recomponer el cuerpo y perseguir al asesino que no ven, pero adivinan. Es inútil: lleva calado el yelmo de la invisibilidad.

El acercamiento de Perseo a Medusa, cuya mirada provenía del reino de los muertos, fue mediado por el reflejo, con lo que evitó quedar paralizado. Perseo, por tanto, reconoció lo inasible de la experiencia en la mirada de la Medusa y se valió de una imagen; es decir, ante un *peligro (muy) real y desbordante, eligió una representación para orientarse*. Esta parte del mito meduseo funge como una parábola para hablar de la disyuntiva ante la creciente seducción de la imagen dado su estilo realista: saber leer una imagen fotográfica a fin de reconocerla como un acto y como una representación, sin por ello negar una realidad adherida, o ignorar todo cuanto moviliza la imagen y por tanto quedar petrificados; es decir, asumir que la realidad en ella es transparente, automática y autosuficiente, y por tanto, dejar que me alcance.

En otro sentido, y por el que optaré, Perseo no se negó a ver, sino que eligió un escudo para orientarse en el umbral de una realidad pasmosa. El escudo, metáfora del entramado ilusorio de lo estético, permite aproximaciones fulgurantes a experiencias paralizantes; pero se trata de una barrera frágil, pues una transgresión mínima podría quebrar el efecto que lo resguardaba, entregando a Perseo a su disolución. Los límites son certeros. Pero esta no es una reflexión sobre la necesidad de los límites ante una alteridad radical, sino de la exploración de los mismos al interior del campo de la estética (en especial, la fotográfica) alcanzando en lo siniestro un punto de quiebre. A continuación, repasaré de modo sucinto la expansión de la estética hacia lo siniestro, donde lo sublime facilita una articulación teórica.

A mediados del siglo XVIII, desde el empirismo, Edmund Burke (1987) sistematizó las nociones, ya de uso común en su época, de lo bello como opuesto a lo sublime. Esta última quedó definida como una experiencia de fuerza inmanente anterior a todo razonamiento, como la presencia de uno ante un fenómeno natural que lo dejaba totalmente inerme. En lo sublime, Burke cifraba una experiencia cuyo centro era la idea de un alejamiento del terror, proveniente

en gran medida de las ideas de dolor, enfermedad y vulnerabilidad, recordatorios en última instancia de la propia mortalidad (Burke, 1987: 28-29). Más tarde, bajo el mismo impulso que la filosofía de su época por definir la experiencia estética fuera del círculo de la belleza formal –i.e. experiencia particular que no se limita al campo de lo bello–, Kant detallaba en el segundo libro de la *Crítica del juicio* (1973) que la experiencia de lo sublime era un “valor negativo”: la mente se veía atraída por el objeto del mismo modo que se veía repelida (1973: § 23), era un placer surgido de una incomodidad. Lo sublime, para Kant, surge ante un espectáculo de fuerza ilimitada, como los fenómenos naturales (por ejemplo, los ciclones, las erupciones volcánicas, etc.), donde las ideas de vulnerabilidad y pena se imponen. Pero no son en rigor estos fenómenos sublimes, pues lo sublime es inabarcable (no encarnable) por cualquier objeto, sino que se trata de una operación mental que posibilita un despertar de la razón, y suscita a la postre una representación de la infinitud. Así es como la mente aprehende la idea de lo sublime volviéndola finita mediante la imaginación; esto constituye una suerte de “lo sublime estático” (Kant, 1973: §24). En un tipo especial de lo sublime, *lo sublime dinámico* (1973: § 28-29),<sup>41</sup> donde el hombre, tras asumir su propia minucia ante una fuerza devastadora, imagina la idea de potencia infinita, con lo cual transmuta su idea de vulnerabilidad en un valor moral superior, con la salvedad de temer sin sentirnos realmente amenazados (como en una representación artística). Este último movimiento hacia la razón es lo que diferencia la concepción de Kant frente a la de Burke: para el primero, lo sublime en el arte pasa de algo infinito a algo medible a través de la razón trascendental y la imaginación, mientras que para el segundo, lo sublime es una presencia anterior a lo racional y que exalta lo sensible, los afectos.

---

<sup>41</sup> Existe otro tipo de sublime en Kant a partir de lo sublime estático: *lo sublime matemático*, experiencia en la que un objeto de enorme magnitud obtura los sentidos y la imaginación. Sin embargo, aquí entra la razón, que guarda la idea de lo infinito extraído de una realidad extrasensorial. Esta idea de lo infinito sobrepasa al objeto inicial, con lo cual transitamos de la experiencia sensorial hacia el reconocimiento de los poderes trascendentales de la razón (1973: § 28- 29).

En la perspectiva del empirista, la descripción de lo sublime expande la experiencia estética, pero no confirma necesariamente un fin ni describe limitantes. Kant, sin embargo, sí menciona un efecto capaz de quebrar todo efecto estético, y éste es el *asco* (1973: § 48), aquella nauseabunda oralidad que apremia su violento rechazo. Trías (1988), quien rescata el pensamiento kantiano sobre lo bello y lo sublime para la experiencia estética, abunda en el efecto del asco y lo identifica como una de las transmutaciones de *lo siniestro*. Pero no es todo: Trías va más allá cuando propone que el efecto estético se mueve entre un precario equilibrio entre lo bello y lo siniestro, y hace de éste último límite y condición misma de la experiencia estética:

[...] lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio –que a veces se llega a considerar fraudulento– del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de la maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión. (Trías, 1988: 29-30. En cursivas en el original).

Perseo, al sostener el escudo, cartografiaba las lindes de la actividad estética a través de una de sus condiciones, a saber, el surgimiento velado de lo siniestro. De modo provisional –a continuación tendré la oportunidad de profundizar en ello–, lo siniestro es una crispación, un derrumbe de significados, la repetición compulsiva de un trauma, la descentralización de la integridad corporal (de ahí su nexó con lo sublime). Para abordar esta manifestación particular recurriré a un extenso estudio de caso: las fotografías de Joel-Peter Witkin que despiertan el efecto de lo siniestro a través de cuerpos mutilados, deformes o muertos. Este extenso estudio de caso tiene como propósito demostrar cómo opera lo siniestro –discurso modal– en la fotografía y que esta forma ha cambiado a lo largo de la historia de la fotografía.

### 3.3.1. Lo siniestro *como narrativa en la obra de Joel-Peter Witkin*<sup>42</sup>

#### *Una sobrecogedora geografía*

En los dominios del imaginario fotográfico, el desempeño de lo siniestro abonó motivos de su advenimiento y encontró modos de germinar de acuerdo con las virtualidades que ofrecía este medio. Su paso por la fotografía es revelador, pues a través del tiempo, este atávico sentimiento dio muestras de mudar y expandir su sobrecogedora geografía gracias a esta nueva técnica. En este inmenso imaginario fotográfico, la sombría obra de Joel-Peter Witkin cristaliza el carácter narrativo de lo siniestro, entendido como programa artístico, una poética del vaciamiento, que adivina una realidad pasmosa modo de tímida e imprevista caricia. Con el tiempo, este principio articulador ha ido cambiando, mas no el efecto mismo de lo siniestro. Se trata de una narrativa de *sentidos*, que apuntan a sensibilidades y modos de ver particulares de cada época, cuyo cambio resulta más claro al trazar una historia comparativa entre obras fotográficas que buscan suscitar lo siniestro. De nuevo, debo retroceder para avanzar; empezaré por definir este concepto y estudiar el modo en que es logrado en la obra de Witkin, resaltando las mutaciones de lo siniestro.

#### *La ineludible aserción*

Lo siniestro fue estudiado por Freud (2008) en el ensayo homónimo en una doble vía: una lingüística y la otra temática. En cuanto a esta última, Freud enumera una serie de motivos (ya situaciones u objetos) capaces de despertar el efecto de lo siniestro: los presagios funestos, el

---

<sup>42</sup> El presente estudio de caso extenso constituye una investigación anterior cuyo eje articulador es el tratamiento de la corporalidad bajo el espectro de lo siniestro. Por esta razón, he decidido incluirlo, ya que ayuda en la formulación de un contrapunto frente a las estrategias de *visibilidad corporal* (y su necesaria separación de la identidad) en la obra de Marcelo Brodsky.

complejo de castración y la mutilación; la duda sobre el carácter animado de un objeto inerte y viceversa; la repetición compulsiva y la intrusión de lo fantástico en la realidad. En cuanto a la aproximación lingüística, ésta reveló que el término *unheimlich* (“lo siniestro” o mejor dicho “lo inhóspito”), a primera vista parecía ser antónimo de *heimisch* (o “lo hogareño”), es decir, que la novedad de las cosas era necesaria para causar pasmo en el individuo (2008). Sin embargo, Freud demostró que el término evolucionó hasta abarcar valores antitéticos, con lo cual resultaría insuficiente tal definición: no todo lo desacostumbrado causa temor. No obstante, entre ambos términos subyace una intrínseca dialéctica, una mirada profunda que resuena en el interior, ya que lo siniestro surge en el seno de lo íntimamente familiar: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás [...] De modo que [...] lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar [...]” (Freud, 2008: 12-30).

Esta es una explicación útil, aunque insuficiente. Resta añadir una noción para matizar una definición más funcional, que consiste en la angustia que se genera, pues lo inhóspito, venido de lo conocido, genera un sentimiento de desarraigo; es decir, hay un desmoronamiento de todo significado, la pérdida consecutiva de la seguridad en la cosas (su significatividad) al enfrentar a lo Otro (Duque, 2004). La susceptibilidad (el temor) abre paso a la posibilidad (el deseo).

Este sendero conduce a la ineludible aserción de Schelling: “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (Schelling, citado por Freud, 2008: 17). Freud establece un binomio para explorar este concepto: lo abiertamente temido es lo secretamente deseado. Es decir, lo siniestro es la expresión de un deseo oscuro, negado por la razón y pudorosamente escondida por la conciencia, que de pronto se materializa al desaparecer los mecanismos de represión. De este modo, es posible afirmar que “En el intersticio entre ese deseo



y ese temor se cobija lo siniestro potencia que al efectuarse se torna en siniestro efectivo. Lo *fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (Trías, 1988: 35-6. En cursivas en el original).

### *Variaciones de la carne*

La obra de Witkin acusa este vínculo con lo siniestro. Sin embargo, dicha categoría –con una trayectoria similar a *lo grotesco* de las artes visuales<sup>43</sup> no es sólo un adjetivo, sino todo un programa formal; es decir, lo siniestro comprende obras creadas deliberadamente para despertar un efecto específico, y en consecuencia, asumen una serie de motivos, posicionamientos ideológicos y técnicas particulares (Coleman, 2005: 140). No existe la inocencia en la fotografía; ella siempre es intención, y por tanto, programa. Es impasible el deseo de ver, irreductible: ello quiere decir que Witkin busca lo siniestro, lo asedia, lo invoca como a un terror nocturno que no sabe si se materializará.

Lo siniestro en Witkin constituye, por tanto, un discurso modal, pero difícilmente tema, ya que esto equivaldría a reducirlo. El verdadero tema en Witkin es la exploración de lo Otro, etiqueta políticamente correcta que designa a las víctimas del azar biológico o a los practicantes de su extravagancia. Ellos: los amputados, los transexuales, los enanos, los enfermos crónicos, los fenómenos de circo, los deformes y sin olvidar, desde luego, a los muertos. Lo siniestro hace patente su narratividad en su modo de aproximarse a lo Otro. Es indispensable pasar revista brevemente a este modo de acercamiento antes de abordar la obra de Witkin.

---

<sup>43</sup> *Lo grotesco* puede ser entendido como paralelo a *lo siniestro* gracias al desplazamiento de significados corporales que promueve. Sin embargo, no se debe exagerar el parecido: *lo grotesco* se caracteriza por la profusión de formas que se halla en el coito entre las figuras de la flora, la fauna y los hombres; mientras que *lo siniestro* se define mejor por un cese en el flujo coherente de significados, algo que lo irrumpe desde afuera del sistema. Por otra parte, lo siniestro es asimismo una presencia que atenta contra la integridad del cuerpo (el complejo de castración es su paroxismo). Para una taxonomía clara de *lo grotesco*, me remito a la completa obra de Wolfgang Kayser (2010) y al rastreo del concepto mismo en la historia de la ideas que lleva a cabo Robert Storr (2005).

En un primer momento en la historia de la fotografía, su atractivo residía, como mencioné, en la capacidad de registro fiel al transformar fragmentos de “realidad” en imágenes bidimensionales, leídas a la luz de premisas occidentales de verdad, detalle y proporción. La credibilidad en el incipiente medio era incuestionable; es entendible que se le usara para documentar el entorno. El gran impacto de este medio visual en la forma en que era concebido el mundo se debió a la ampliación del caudal de conocimiento al explorar otras latitudes y culturas. Pero una de sus consecuencias fue el estrechamiento del horizonte imaginativo, que no tardó en ser rebasado: los ensueños de la imaginación fueron pronto equiparados por lo atípico de la naturaleza. Ya no había ser fantástico que no tuviera parangón en la naturaleza (Coleman, 2005: 144). Amenazada, la imaginación artística debió replantear su actuación dentro de estos nuevos criterios.

En esta primeridad visual que trajo la técnica fotográfica, el acercamiento a lo Otro se contentó con el registro sensible de aquello que era capricho de la naturaleza. Basta recordar las fotografías de Charles Eisenmann, durante el decenio de 1880, en Nueva York, donde lo atípico era mostrado con una mínima mediación artística (ver imágenes 23 y 24). Estas fotos eran capaces de provocar un efecto siniestro al mostrar como ajeno y amenazador algo muy íntimo: el cuerpo mismo. Además, se subrayaba las variaciones de la carne, su propensión a lo inusual y el exotismo de la especie humana, formas otrora concebidas sólo por una imaginación febril. No obstante, la fuerza de estas fotografías residía en la novedad puesta a un democrático alcance por la técnica y no en lo insólito, pues estas variaciones siempre han existido. Con todo, lo siniestro surgía más como un efecto lateral y no por un acto deliberado del fotógrafo, quien sólo buscaba acallar los rumores de incredulidad. El teratológico florecimiento del hombre fue aceptado con

reserva, dejando con ello espacio vital para suscitar lo siniestro en un discurso visual levemente motivado por un ánimo científico.

La expansión del horizonte de conocimiento por obra de la fotografía planteó preguntas sobre la normalidad: la esperpéntica variedad humana mostrada no desmentía ningún orden natural (ostensiblemente abrumador), sino que corroboraba el complejo entramado de diversidad, resaltando lo arbitrario de las normas sociales y culturales en torno a lo Otro (Coleman, 2005: 144). Con el tiempo, el principio de veracidad que impulsó la tarea documental de la fotografía (medio nacido de la fe en el progreso) fue revertido en virtud del quehacer artístico. Fue una dura constatación: la fotografía también podía falsear la realidad cuando irrumpía la intención artística, llegando a cuestionar el concepto mismo de realidad –o la falta de él. Esto ofreció otras posibilidades al nuevo imaginario, el fotográfico, para convertirse en un abrevadero ante el inevitable agotamiento de los imaginarios literario y pictórico. Si la fotografía podía ser algo más que registro, entonces lo siniestro como discurso artístico podía aprovechar estas nuevas posibilidades visuales. A fin de cuentas,

La fotografía constituye una vertiente centenaria del antiguo trato de las civilizaciones con la magia de las luces y las sombras, y por ende con los simulacros, premoniciones y presencias que las ilusiones visuales han hecho posibles [...]. Imágenes al fin –es decir, proyecciones, representaciones, fabulaciones–, las fotografías apuntaron igualmente a esa zona oscura y profunda en que alientan nuestras pulsiones, encarnan monstruos y quimeras, y los sueños compiten con la realidad. (Morales Carrillo, 2004: 4)

Fue a partir de mediados del siglo XX cuando esta nueva tendencia, donde lo siniestro se desenvuelve, empezó a imponer un cambio de estilos, técnicas y modos de ver. En este derrotero es que se inscribe la obra de Joel-Peter Witkin, heredero de miradas como la de Diane Arbus, Arthur Fellig “*Weegee*” y Tod Browning, quienes se abocaron a captar con sus ojos mecánicos a seres cuya marginalidad dimanaba tanto de su extracto social (v.g. vagabundos, pillos de poca

monta y prostitutas) como de su particular fisonomía, habilidad, tendencia, como los personajes que desfilan ante la lente de Arbus (véase la imagen 25) o situación (las fotografías de nota roja de *Weegee*; véase la imagen 26). Pero Witkin va más allá en su escrutinio de lo Otro al transgredir los límites que sus antecesores respetaron, mediante la adición de un elemento más activo: la intervención directa de la materia.

El mundo había cambiado. Negaba ahora los antiguos principios artísticos surgidos de los procesos de restauración histórica de la razón (renacimiento, ilustración, modernidad), por lo que la mirada del artista se encuentra en una encrucijada: debía encontrar nuevas formas de producir el efecto de lo siniestro en una sociedad global, avenida a la aparición de lo Otro atípico no como algo contingente, sino como insólito-esquemático, y en donde la impronta de la fotografía había diversificado ya la fantasía de la imagen, mostrando inmunidad hacia lo cual se le quería sensibilizar.<sup>44</sup>

Witkin, traductor de sombras, fija su vista en aquella unidad primordial del hombre: el cuerpo. Quien conoce su obra, sabe muy bien que el cuerpo humano es inicio y fin. Y lo es en varios sentidos: es materia básica y punto de partida del discurso artístico; pero sobre todo, es el fin de todos los prohibitivos atavismos y el inicio de los cuestionamientos, la descarnada meditación. Si el cuerpo humano –aquella primera patria, aquel *heim*– y todas sus variaciones anatómicas, capricho de la naturaleza, habían sido aceptadas, lo único que restaba entonces era fijar nuevos límites para el resurgimiento de lo siniestro. En consecuencia, si antes lo siniestro en la fotografía se contentaba con el solo registro de lo extraño –y en esa misma capacidad de credulidad yacía su atractivo–, ahora lo siniestro fotográfico consistirá en asumir esa deformidad

---

<sup>44</sup> Al respecto, Félix Duque (2004: 7-32) propone una tesis audaz: las manifestaciones artísticas de Occidente cada vez tienen menos potencial de provocar genuino *terror*, si alguno, y establece su diferencia con el *horror*, en sí forma atenuada del primero. Entre otras cosas, Duque concluye que la sobreabundancia de manifestaciones del supuesto terror acaban por obturar el sentimiento que buscan despertar. Otro tanto podría decirse del efecto de *lo siniestro* como limitante y condicional del efecto estético.

como parte constitutiva de la norma (haciéndolo familiar), pero mostrando su aspecto oscuro a través de una manipulación plástica del cuerpo y su entorno.

Dicha intervención se da en un eje dual: por una parte, la sutil presentación las particularidades de los modelos vivos y la integración de los muertos dentro de un esquema de uniformidad. En cuanto al primero, nótese bien que la mayoría de sus modelos vivos no son intervenidos de manera sustancial, sino que las más de las veces sus deformidades, heridas o carencias son mostradas en toda su doliente crudeza (véase la imagen 27). Sin embargo, se observa que el cambio se da en la identidad de cada persona, pudorosamente oculta tras un antifaz, metáfora para la universalidad de la experiencia del dolor –acaso verdadera esencia del hombre– y su variedad. Asimismo, otro viraje importante se da en el contexto en el que estos modelos se inscriben, ya que son sacados de su medio habitual (a diferencia de Arbus y *Weegee*) y los escenarios de cada fotografía son diligentemente elaborados, haciendo constantes referencias a la tradición plástica de Occidente –desde escultores griegos hasta pintores como Velázquez, El Bosco y Miró–, logrando con ello una reescritura de cada cuadro o mitología y creando de manera general una nueva (Parry, 2008: 8; véase la imagen 28). De este modo, la etiqueta “fotografía” sería provisional e injusta. El método de Witkin consiste en bosquejar en papel una idea, para luego buscar modelos y preparar el escenario. Acto seguido, realiza la fotografía. Pero el proceso no termina ahí: la toma de decisiones se extiende a la manipulación del negativo, lo cual añade otros elementos visuales y niveles de significación al producto. Así, pues, a la etiqueta de fotógrafo se suman las de pintor, escultor y director de escena. Parry afirma que Witkin se esfuerza porque sus imágenes luzcan “hechas” y no “tomadas” (Parry, 2008: 9).

En relación con los muertos, la promiscuidad de la carne entre su valor sacro y como materia artística trabajable apunta hacia un imponente temor elemental del hombre: el aspecto

orgánico de la muerte, la putrefacción. Su manipulación fuera de contextos religiosos o científicos constituye un tabú (su lugar idóneo sería la tierra o su atribución a las llamas); quebrantarlo es traer de vuelta lo reprimido. En Witkin, la reflexión versa en torno a la equiparación de todo material en la confección de una obra de arte, incluyendo, o más bien en especial, los restos humanos, hecho perceptible en sus *vanitas vanitatis*, donde los frutos y vegetales no remarcan el horror de las mutilaciones, sino que uniforman a la carne como un fruto más, como si el cuerpo, ente orgánico a fin de cuentas, no debiera sentirse superior sólo por haber sido otrora centro de las representaciones y medida de todas las cosas (véase la imagen 29). Cuando el cuerpo muere, inmediatamente abandona el círculo próximo de la significación personal (*i.e.* los “vivos”), y es en aquel intersticio que media entre lo interno y externo donde se puede identificar las barreras que construyen la identidad del sujeto, como lo son la muerte y la sexualidad maldita, temas que me guían al siguiente aspecto.

En este reino de los muertos, la tensión generada por la exploración de una sexualidad cadavérica engendra asimismo lo siniestro. “Los muertos también tienen su *erótica*”, parece afirmar Witkin, quien insufla vida a estos cadáveres a partir de una composición que no escatima genitales, miembros o pechos lacerados. Al observar la obra *Le baiser (The kiss)*, puedo constatar que se trata de la misma cabeza, seccionada por el eje sagital, convirtiéndose en metáfora de un cadavérico autoerotismo (véase la imagen 30). La metafórica resucitación del sujeto fotografiado evade la llana necrofilia al inscribir este erotismo mortuorio dentro de un programa trascendente, pues considera a este campo como parte de una vida interior: si la muerte como límite de la existencia produce una angustia saciable por experiencias como el erotismo y sus excesos (y que, por el contrario, acercan a lo sagrado; Bataille, 2008: 341), indagar en una

sexualidad anatemizada (la de los muertos), bien podría ser una forma de redefinir fronteras y una afanosa búsqueda metafísica.

Existe otro aspecto en torno a la sexualidad que merece ser mencionado. Witkin parece alcanzar aquel límite permisible del discurso artístico, flexible en cuanto a los temas y sentimientos, pero inamovible cuando entra en escena uno solo capaz de derrumbar el efecto artístico: la repulsión. Kant, en su *Crítica del juicio* señala que

[...] sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta el *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si [...] nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ellos con violencia [...]" (Kant, 1973: § 48).

Desde luego, el quiebre de lo estético es una posibilidad ante la aparición de cadáveres. No es cualquier repulsión, aclaro: el terror a la descomposición es uno de los aspectos más atroces que constituyen el miedo a la muerte (sobre cuyo supuesto Debray construye toda una historia de la mirada; 1994). Sin embargo, dos circunstancias refrenan el imperio del asco: primero, pese a que los cadáveres forman parte de la materia plástica, la preponderancia de la imagen reside en la totalidad de la composición que apela al cúmulo simbólico (la potencia imaginativa, las relaciones intertextuales, etc.). No es el llano –y no menos contundente– registro del forense, la disección del cuerpo o la muestra de tejido cadavérico, sino la elaboración plástica y la constitución de un sombrío mundo diegético. Y, en el fondo, una mirada compasiva hacia la carne putrefacta.

El segundo motivo que evita el sobrecogimiento repulsivo es la estrecha relación con los sucesivos intersticios que emplaza la cámara: la cómoda visualidad de la fotografía me resguarda de las experiencias táctiles y olfativas que el artista atravesó al manipular a sus muertos (no estoy ante la materia significativa; es decir, no estoy expuestos a los efluvios cadavéricos, los charcos

de sangre y demás fluidos corporales); así, pues, la mirada resulta más flexible que otros sentidos. Por ejemplo, la fotografía “Cadaver with Mask” (imagen 31) presenta un doble ejercicio autorreflexivo, y resume lo dicho anteriormente: primero, es evidencia de la necesaria mediación –en este caso, artística– al aproximarnos a temas anatemizados, como la manipulación de cadáveres con fines estéticos y su despliegue público. En un segundo nivel, la imagen ilustra una meditación sobre esta mediación estética entre el sujeto y aquello que produce un pasmo, tipificado por el acto generoso y humano que es cerrar los ojos al difunto, para evitar aquella mirada desbordada, rictus postrero de un terror inefable. La venda que cubre al cadáver y la cómoda visualidad del lector de la imagen crean una seductora paradoja: la fotografía como una lumínica venda que permite dar un vistazo, de modo centelleante, a una realidad pasmosa. Avizora la frontera del asco sin penetrarla.

Los intersticios que emplaza la cámara resultan engañosos. La cómoda visualidad de una fotografía puede otorgar una falsa seguridad, pero Witkin demuestra cuán cerca se está de lo Otro: si toda mirada particular es un proyecto, y toda reacción ha sido prevista, no queda más que concluir que la propia mirada del lector de la imagen forma parte de la composición, y quizá devenga personaje mismo. Esta participación no sería inocente si se retoma el tema de la cadavérica sexualidad: Witkin, al adentrarse en las escabrosas aguas del erotismo mortuorio, convierte al lector en mudo cómplice (que no ciego) de su mirada, en un voyeurista irreflexivo de lo Otro. De tal suerte, la obra de Witkin es una mirada que contiene otras, tejiendo complicidades de oscuro cariz.



### *Una última mirada*

Que quede claro: el sentimiento de *lo siniestro* es inamovible, no los modos de suscitarlo. Witkin aprovecha los remanentes de verosimilitud del medio fotográfico y la tendencia de su tiempo a la iconoclasia y a la violación de normas técnicas y estilísticas para derribar nuestras creencias; además, Witkin incursiona en aspectos modales que sus antecesores jamás tocaron, como la manipulación de los cadáveres y la (re)construcción de contextos visuales para sus fenómenos. Es patente la transición del *registro* a la *recomposición* de lo siniestro en el imaginario fotográfico.

La mirada del fotógrafo, además de creativa, es también inquisidora en cuanto a sus espectadores. Ofrendarle nuestra mirada exige reconocer que estamos secretamente enamorados de los monstruos. Ellos, los Otros, abismos de fascinación, nos demuestran lo fortuito de nuestra integridad y señalan el carácter redentor del azar. La mirada de Witkin, curiosa como la de un niño, no es la rijosa denuncia de lo marginal ni la morbosa exposición de lo diferente; tampoco la mirada imaginativa que se enseñorea en la disformidad. No. Es la celebración de lo susceptible, de la variación de la norma biológica, de la caducidad de la carne y, sobre todo, de la plasticidad del cuerpo. Resulta inevitable lanzar una última mirada al juego de refracciones: el cuerpo humano como materia plástica de la naturaleza divergente y caprichosa; y el cuerpo deforme o muerto, en su primeridad material, como recurso para el artista transgresor.

## CONCLUSIONES

V aliéndome del mito de Perseo y la Gorgona como égida metafórica, ofrecí un estudio sobre tres principios de la fotografía: narratividad, hermenéutica y apropiación. Para un mejor desempeño analítico, la crítica a esta triada operativa en la fotografía se erige sobre una necesaria revaloración de la imagen, la cual arrojó como resultado su denegación como objeto únicamente gráfico y prefirió aquella definición que la establece como punto de encuentro entre lo imaginario y lo icónico en la consciencia del creador y del lector; es decir, soy partidario del entendimiento de la imagen como *acto* (Lizarazo, 2008: 16) y no como objeto. No es todo: a estas precisiones de naturaleza fenomenológica –que ponen énfasis en el receptor–, es necesario añadir aquello que caracteriza a la imagen fotográfica: el *componente técnico*. La fotografía abreva de las aguas de la historia del iconismo, y sin ella no podría entenderse su impacto, pero la imagen fotográfica, ese ojo de la Gorgona, constituye un régimen diferido por su eficiencia técnica y por los códigos de comprensión que promueve. Creo, en suma, que la ontología mecánica es primordial en la valoración del acto fotográfico.

El segundo escalafón en este periplo teórico lo constituye el reconocimiento de los varios filamentos que engrosan la mirada medusea. Ella debe distinguirse, por programa intelectual, de los propósitos de la *mirada* –cuya complejidad conceptual la hace prescindir de adjetivos–, pero que no debe ser entendida únicamente como captación fotónica. Aclaré que el *tiempo* es un principio regente a la hora de separarlas: la mirada orgánica es un estímulo continuo que sirve a un cometido inmediato, como lo son la identificación de espacios-volumen y la ubicación espacial de los objetos, entre otros. Por su parte, la mirada fotográfica es proceso de una toma de decisiones técnicas que sirven a un propósito prospectivo, y una vez consumada, y puesta al

alcance del lector, tiende sus redes hacia la retrospectiva. La espera, junto con la luz, es una manifestación del indisociable tiempo –sustancia etérea– en la mirada fotográfica.

Otro principio que zanja la diferencia es la *voluntad* que gobierna la mirada fotográfica: ella siempre es anhelo de ver, promoviendo incluso una observación. La mirada orgánica bien puede servir a un cometido, pero las más de las veces es una actividad continua, sumida en su propia inercia hasta que un elemento perturbador aparece, atrayendo la atención de modo centrípeto. En cuanto a la fotografía, el deseo de ver es tan sólo el inicio del ánimo de captura y posesión del mundo, que, sumado al tiempo cuajado de la captación fotónica, conduce al anhelo de preservar; ésta es la primera fase, el *acto-registro* (Lizarazo, 2006: 16). Sobre este basamento se erige la narratividad fotográfica, en modo alguno insustancial, y lo que es más: ella define el propio acto fotográfico. El anhelo de captura es el reverso del deseo de preservación, y en último caso, de pervivencia. Pero el deseo de captura equivale a verter un contenido interior sobre el mundo exterior, una mirada que “deja huella en las cosas” (J. Brodsky *dixit*). Esto permite relegar la idea de un acercamiento objetivo a la circunstancia fotografiada pues la mirada misma está implicada en lo que ve, todo apunta a una selectividad consciente, pero también a móviles soterrados e imposibles de poner de manifiesto de una sola vez. Ello debe dar cuenta de su participación misma en los sucesos que registra, si bien de modo tangencial. La mirada fotográfica no es gratuita; siempre obedece a un cometido.

Además, la Gorgona resume la selectividad de la mirada que emana de un sujeto particular y la emergencia de contratos predeterminantes en el acto fotográfico, lo que conlleva un indispensable reconocimiento de su dimensión social, puesto que el propio criterio de *lo icónico* (pieza fundamental de la imagen fotográfica) es una construcción cultural.

Pese a que la mirada medusea llama la atención sobre su capacidad destructora, puede detectarse una firme ironía en esta mirada ya que, al petrificar, también preserva: tal es el significado del nombre Medusa, *la protectora*. Lo que impulsa a la fotografía es la preservación, la resistencia al tiempo que todo lo roe, lo cual no es, en rigor una propiedad mecánica, sino el atributo elemental de la imagen. Ello convierte al acto fotográfico en un ejercicio narrativo por derecho propio, si se atiende a lo dicho por Walter Benjamin en “El narrador” (2009: 45): la escucha es dominada por el ingenuo interés por retener y asegurar la continuidad de lo escuchado, pues la memoria, Mnemosyne, es un lenitivo contra la muerte. Premisa similar campea en la mirada fotográfica. Con el propósito de esclarecer los modos en que una imagen puede contar una historia, la coloqué al trasluz de la literatura, pero reconociendo los derechos prioritarios que tiene el signo lingüístico con el relato (ya que es el único medio que puede presentar proposiciones, dar explicaciones –es decir, da cuenta de las causalidades– e imitar el lenguaje; Ryan, 2011: 8-9).

Partí de un entendimiento común: la narración es la construcción paulatina de un universo diegético a través de una instancia mediadora o narrador, quien provee la información sobre los personajes, sus pensamientos y el espacio, todo en función de su grado de intrusión en la conciencia de los personajes y su nivel de conocimiento de la historia (Pimentel, 1998: 95-10). A este respecto, no obstante, resulta equívoco entender la narrativa fotográfica como dependiente exclusiva de un modo de enunciación: el narrador no es la figura que debo invocar para abordar esta otra manera de contar, ya que ello invalidaría la posibilidad de una narrativa fotográfica; el fotógrafo, por otra parte, no es único actante en la dotación de sentido en la imagen. Debo optar por la comprensión de la narración que la entiende como una abstracción mental que dejan estados y acontecimientos relacionados por principio de causalidad, y que puede ser detonada

por varios tipos de signos (Ryan, 2003: 1). Rescaté de aquí la capacidad narrativa por trascender fronteras mediales, con virtudes diferentes a aquellas del signo verbal y su desempeño principalmente –mas no únicamente– temporal. La narrativa fotográfica se erige sobre las vivificaciones de significado que motiva “cambios de un estado de cosas a otro” (Pimentel, 1998: 15). Asumí que fotografiar es una forma de narrar, y que una narración es ante todo una forma de otorgar sentido. Sin embargo, la posibilidad de un desempeño narrativo depende del grado de figuración de la fotografía: una perspectiva abstracta, como un *zoom* total a un objeto, es narrativamente más pobre –incluso nula– que una panorámica donde se incluyan referentes humanos en acción. La narratividad, supeditada a la figuración, es una cuestión de grado; de ahí que el género periodístico sea vehículo idóneo para narrar historias, ya que siempre contiene espacios y agentes sensibles involucrados en acciones significativas.

Reducidos a signos, el relato y la narrativa en imágenes se articulan en un eje espacial y uno temporal, respectivamente. Empiezan entonces los escollos al considerar que las fronteras signicas entre ambos órdenes no se mantienen como alguna vez lo anheló la prescriptiva –aunque no inflexible– crítica de Lessing (1993), que pretendía devolver la poesía y el relato al eje temporal, mientras dictaba que el espacio es propio de las artes visuales. En la práctica, se observa que a menudo las imágenes pueden incursionar en el tiempo –como lo prueba sencillamente el cinematógrafo– y que los signos lingüísticos pueden adquirir una primacía espacial, como en la poesía visual y la caligrafía. Las fronteras en ambos casos son permeables y, por tanto, las operaciones, duales.

En cuanto al espacio, éste es *conditio sine qua non* del relato (contexto donde se llevan a cabo las acciones) y de la narrativa fotográfica (que, además, debe existir *a priori*, en su calidad de referentes materiales primarios). La descripción y evocación son estrategias de las cuales echa

mano el relato para construir escenarios diegéticos suficientes o exuberantes, y en cuyo alto grado de particularidad semántica, a través de un gasto descriptivo –que puede lo mismo incluir referentes extratextuales o no–, podrá lograr una *iconización*. El cúmulo descriptivo dependerá del narrador, lo que añadirá un sesgo ideológico a su construcción espacial, así como de los cometidos de su relato. Por su parte, la narrativa fotográfica, como es atributo de la imagen icónica, logra inmediatamente la construcción elocuente, aunque fragmentada por el área del visor, del espacio. Dicho de otro modo, acusa una *iconicidad*. Estas bondades de la imagen le permiten construir un espacio con una concreción visual, atada a las mismas subjetividades que decanta la mirada autoral. En ambas formas narrativas, si bien el espacio se puede reducir al mínimo –como en la microficción en caso del relato, y por medio de acercamientos hiperbólicos a detalles de un objeto, en el caso de la fotografía–, éste es más bien una condición imprescindible.

Sobre el tiempo, concluí que el relato presenta dos tiempos diferidos: el tiempo diegético, que ensaya una mimesis con el tiempo humano, y el tiempo de la narración, perteneciente al acto discursivo. Entre ellos es posible, mas no necesario, que se establezca una concordancia. Al romperse, pueden generarse saltos prospectivos y retrospectivos, o prolepsis y analepsis respectivamente. La duración no deja de ser importante: el tiempo diegético que vivifica el lector queda supeditado en extensión al tiempo de la narración; es decir, al espacio textual designado a este propósito. El tiempo en la narrativa fotográfica tiene tres rostros: el *acto-escena*, donde figuran los referentes; el *acto-registro*, momento que elige el fotógrafo para activar la captación fotónica; y por último, el *acto-producción*, instante que el lector insufla de sentido (ver Lizarazo, 2006: 20-1). Todos ellos, pese a su iconicidad e indicialidad, son susceptibles de ser maleados, llegando a desviar e insertar temporalidades ajenas al suceso, con lo cual se añade un elemento

abiertamente ficcional. La discontinuidad introducida de tajo en la duración del suceso fotografiado se convierte en el umbral de la espera en el fotógrafo, pues no puede prever el desenlace de lo que mira, y con mayor razón para el lector de la imagen: la fragmentación del espacio-tiempo engendra incertidumbre en quien mira, sin contar que el tiempo de lectura de una fotografía, condenada al estatismo, es inconmensurable, ya que su textualidad no indica cuándo debe cesar este proceso.

Pese a que una fotografía es la detención de un espacio-tiempo, el estatismo no es concluyente –no es un obstáculo– a la hora de construir una narratividad. La fotografía puede obtener una narrativa en una secuencia, gracias a un hábito mental, mitad natural y mitad cultural –el cual fue explicado por el cineasta Lev Kuleshov en la década de 1920–, consistente en el encadenamiento lógico y causal de imágenes durante su lectura. La cuestión no se limita a la multiplicidad, ya que una sola imagen puede lo mismo desplegar una narratividad patente, a condición de captar un *punctum temporis* o *instante preñado*, así definido por Lessing (1993), mismo que debe reflejar acciones en un punto álgido para poder sugerir una narrativa más compleja, atributo que la fotografía de prensa explota, generando con ello incluso una estética de la hipérbole.

La captación del instante en la literatura obedece al topos del *still moment* como una conciencia de la caducidad y un deseo de detener el tiempo, donde a fin de cuentas triunfan las artes visuales. Esto tiñe al instante de *pathos*; pero también es posible un *bathos*, dado que la sobreabundancia de detalles y las digresiones autorales rayan en lo caricaturesco. Si el relato echa mano del instante, se tendrá un alargamiento del tiempo narrativo, mas no del tiempo de la historia, pues éste siguen tratándose de un sólo instante, lo que tiene una consecuente puesta en escena de la artificialidad del relato.

El siguiente elemento es la perspectiva. Según la definí, la instancia narradora no es negociable en el relato, ya que es el encargado de proveer información, erigir un espacio y garantizar la continuidad de las acciones. Esta provisión informativa está atada a una calidad y una confiabilidad, lo que apunta a una división entre *historia* y *discurso*, y es prueba en última instancia de una *focalización*. Ésta se divide en instancia narradora (quién) y perspectiva regulatoria (desde qué punto), la cual puede estar sujeta a restricciones perceptuales, cognitivas, temporales, espaciales, etc. El modelo narratológico de Genette (1980) le sirve a Pimentel (1998: 97-102) para incursionar en las cuestiones de perspectiva en el relato. Existen tres tipos de focalización: la *focalización cero* –que cuenta con mínimas restricciones espaciotemporales, perceptuales y cognitivas del narrador con respecto a los personajes–, la *focalización interna* –o *conciencia figural* atada a uno o varios personajes – y la *focalización externa* –que consiste en la percepción limitada del narrador, que imita a aquella que es cotidiana–.

En la fotografía, la teoría de focalización, en la medida en que se centra en la articulación diegética (Pimentel, 1998: 12-6), no admite la figura del fotógrafo en la constitución narrativa, ya que él no proporciona una articulación verbal compleja, y a todo esto, ni siquiera verbal –salvo por un texto de su autoría que glose las fotografías, pero ello mismo no sucede siempre–. Resulta equivocado ver al fotógrafo bajo los términos de Pimentel; sin embargo, el fotógrafo provee, a fin de cuentas y en términos discursivos, una perspectiva de la historia. Concluí que es mejor considerar a la perspectiva como dinámica perceptual –que desde luego contempla al lector– con miras a una transmisión efectiva de una historia, ya que la *visualidad orientada*, requisito para una confrontación narrativa (Frizot, 2009: 74), convierte al fotógrafo en una *instancia presencial*, cuya selección de referentes, espacio y punto espacial quedan a su entero



arbitrio: toda selección involucra una discriminación, una jerarquización. Y en ese sentido, la información ya se encuentra interpretada, pese a que el aparato fotográfico alardee lo contrario.

Y lo alardea por inercia cultural: la instancia presencial, al rendir un acontecimiento en imágenes, proyecta una *perspectiva externa*, identificable con el aparato fotográfico, esperando que el lector se identifique con ella. Esto tendrá como corolario la elisión del fotógrafo y la entronización de la cámara como medio objetivo, es decir, el triunfo de la mistificación. Sin embargo, la perspectiva que proyecta la instancia presencial puede desdoblarse en otras focalizaciones, a condición de que el lector preste atención a la textualidad de la fotografía: reconocerá que el fotógrafo forma parte de lo visto, ya que su presencia determina en cierto modo lo que sucede en su toma. Pero también el lector con las competencias icónico-textuales suficientes podrá insertar una *perspectiva interna* en lo visto, la cual queda a su arbitrio (se compone de caudal enciclopédico, potencia imaginativa y sensibilidad). Es decir, podrá insertar una focalización desde donde ejecutar una lectura que no sea la esquemática perspectiva del aparato-fotógrafo y que incluso la contravenga; por ejemplo, la de un referente en segundo plano de la escena vista, y desde allí realizar una lectura, pues no existe una restricción textual para este tipo de acercamiento.

En resumen, la focalización, como perspectiva coyuntural entre historia (lo representado) y discurso (la representación), es un elemento esencial de toda narrativa, ya sea verbal o fotográfica. En la primera, es la instancia narradora la que decide desde qué punto focal se puede acercarse a la narración, y en ese sentido, es definitoria y definitiva (Bal, 2009: 95-106); en la segunda, la focalización puede expandirse hacia un focalizador interno/externo, gracias a una laxitud icónico-textual, poniendo en marcha el conocimientos y el vigor imaginativo del lector

(Bal, 2005: 631), lo cual revela los sesgos subjetivos tanto del fotógrafo como del lector de la imagen.

¿Pero qué es la petrificación sin una materia que la preserve? El soporte y difusión de la memoria fotográfica imprimen un sello mediológico en ella. De este modo, la narratividad en la fotografía depende también del medio en que se inserten las fotografías, ya que éste imprime una textualidad que no es gratuita ni debe ser escamoteada. Publicaciones periódicas, museos, libros de fotografía: todos ellos acusan cometidos informativos, estéticos e ideológicos desiguales, por lo que su aportación narrativa es también diferida: en uno rige la inmediatez, en otro la permanencia y la supremacía autoral. En este sentido, es necesario revisitar la comprensión de “medio”, el cual se acordó separar en *canal codificante* donde se transmite determinado discurso y en *soporte material* del mismo (Ryan, 2003: 3). Si se rechaza la importancia del canal, se desecha también la pertinencia de estudiar las particularidades, en este caso narrativas, que cada medio imprime; si, por el contrario, se considera a la narrativa como parte indisoluble del medio, se clausura la posibilidad de estudiar las semejanzas narrativas entre diversos medios. Suscribo, pues, la aproximación que propone Marie-Laure Ryan (2003: 4), quien busca una postura intermedia. Ella, en síntesis, propugna que es en realidad el medio, en su dimensión material, el que imprime un sesgo y orienta hacia estrategias de percepción y cognición particulares. Sin embargo, la narratividad proviene más bien del *contenido expresivo*, si se asume la capacidad multimedial del fenómeno narrativo. Para comprender mejor esto, apelé a la noción de *género*, entendida como un conjunto de convenciones más o menos arbitrarias adoptadas mediante la cultura o por elección individual que engendran expectativas particulares. Surgirán géneros narrativos particulares de la interacción entre la narratividad y la especificidad del medio. Así, en materia narrativa, el género (por ejemplo, el fotoperiodismo) proveerá una serie

de contratos singulares, sembrará expectativas, mientras que el medio impondrá limitantes a la percepción y cognición del lector de la imagen. La narratividad del medio tiene un desempeño triádico: semántico (significado), sintáctico (gramática) y pragmático (propósito; Ryan, 2003: 5).

En la narrativa fotográfica, la interrelación entre medio y género despliega efectos poliédricos, pues imagina, cuestiona, informa y propone una estética, etc. Acaso por ello mismo, no debe ser tomada irreflexivamente, ya que acusa ideologías que competen al ámbito de las cosas humanas, en particular de la dignidad. Según el medio/género, la historia de la que soy lector oscila entre dos polos: una historia que debe ser vista y desechada, o bien, una que merece ser contada y recordada. La fotografía se define por las experiencias extremas que enmascara: la obsesión por la memoria y el vértigo del olvido.

Esta conclusión provisional trae consigo una consecuencia para la memoria y la identidad del hombre en la construcción de la Historia. Debido a su capacidad de “registro fiel”, la fotografía fue entronizada como medio veraz en la preservación de evidencia visual de sucesos importantes. Pero la técnica pronto resumió todas las prerrogativas de registro hasta convertirse en sinónimo de credibilidad y suficiencia de la prueba visual. La humildad –y por la cual abogaba Baudelaire en sus escritos sobre estética, ya en siglo XIX– pronto fue alimento ingrato para la fotografía. No tardó de campear la soberbia en la mirada fotográfica, pues comenzó a dictar la Historia misma, a imaginarla, pues a partir de su implementación, el suceso histórico fue entendido como aquel que ha sido fotografiado (Frizot, 2009: 73) con mayor vigencia que todo documento, visual o escrito, de la era prefotográfica. La consecuencia un tanto más severa para las presencias mínimas de la corriente histórica inductiva: el hombre común sufrió un emborronamiento, quedó acaso como una silueta frente al objetivo de la cámara.

Ante tal bruma, y para diseminarla, se debe recordar, primero, que la presencia del operador es invariable, lo que equivale a decir que toda historia se encuentra articulada desde una perspectiva atada a susceptibilidades y presencias inconscientes. Segundo, la elisión del autor es resultado de un pacto con la máquina, lo cual avasalla soterradamente al lector de la imagen fotográfica: él no tiene más opción que aceptar lo que ve, como se establece en algunos medios. Por fortuna, un lector suspicaz podrá, a través de la inserción de miradas focalizadas, cuestionar la legitimidad de lo visto y cómo es mostrado. En tercer lugar, es necesario recordar que, ante los poderes de memoria atribuidos a la fotografía (refundadores de los pactos entre imágenes y hombres durante el siglo XX), ninguna imagen fotográfica es capaz de autosustentar su propia realidad (Rosset, 2008: 31; Melot, 2010: 71). Esto, desde luego, sin tomar en cuenta la posibilidad de manipular una fotografía. Sin estos reparos, la “memoria visual” que promueve la fotografía resulta una inquietante etiqueta: al absorber la capacidad de memoria mediante una sinécdoque, ella termina por dictar lo que se debe ver y recordar; es decir, ella avala toda memoria y es garante de la veracidad de lo sucedido, con un empobrecimiento fenoménico que omite a los otros sentidos que intervienen en la experiencia fenoménica de la realidad.

Por supuesto, mi idea sobre la fotografía como narrativa es menos sombría de lo que estas líneas parecen destilar. La confianza en la capacidad de registro de la fotografía requiere estar enterado de la representación que constituye a fin de no provocar una mistificación. Y sin menoscabo a la elección de una mirada informada, el candor popular ha elegido una vía efectiva de oponerse a la corriente inductiva de la historia a través de un uso privado de la fotografía (Berger, 2008: 108). En esta modalidad privada se preserva un modo subjetivo de la existencia ante el paso del tiempo, y es una forma de construir una identidad. La introducción de una súbita discontinuidad que ejecuta la fotografía, esa escisión en el devenir, es un alegato de

particularidad; es decir, es un modo personal de construir una identidad, pues proviene de la idea de permanencia a través del tiempo. Y ese es justamente el valor que se le atribuye a los álbumes familiares, depositarios de una memoria grupal e individual, detonantes de historias particulares, donde la historia se revela más compleja, mostrando las entrañas de la fractalidad que la compone.

Como acto meduseo, la fotografía otorga dos posibles miradas: una que borra, la otra que preserva. La mirada que germina grietas en las cosas (esto es, en una segunda deixis, la caducidad ineluctable del referente) va acompañada de un embalsamamiento plástico.

Volviendo al tema de las briznas de la mirada medusea, se acordó que la lectura de una fotografía pone en relieve una actividad acumulativa de contratos culturales sobre los modos de representación. A decir verdad, la fotografía no es una técnica novedosa en cuanto al realismo, sino con respecto a su modo de fijación, y posteriormente, de reproducción. La imagen fotográfica se alimenta de las mejoras en la antropofactura (Frizot, 2009: 11; 37), formas simbólicas implementadas para representar, tales como la perspectiva, el contorno, el volumen, la proporción, etc. En cierto modo, la fotografía representó el culmen de las aspiraciones miméticas en las artes visuales de Occidente. Es justo reconocer que tanto la técnica como el código social son componentes de la mirada plural que se enhebra en la fotografía, pues su lectura no es un acto transparente ni primario. Como lector, la mirada ícono-indicial me sobrepasa, me antecede y me orienta para vivificar una imagen, pues todo en ella es contrario a la naturaleza: aplanamiento, emborronamiento, detención del tiempo, monocromatismo, etc. Pero se trata de una propuesta que desde luego puede declinarse, como invitación a ver, y optar por observar la propia ceguera.

La mirada medusea adquiere un regusto de ironía. He diseccionado ya las convenciones figurativas, con su respectiva cuota mecánica, lo que me permite hablar de la fotografía; sin embargo, los componentes que mejor la caracterizan (detención, encuadre, etc.) también la desmienten, señalan su artificio como representación veraz de las cosas y, en última instancia, dicen mucho del deseo de aprensión vital de los sujetos ante la imparable fuga del tiempo. ¿Qué decir ante esto? Existen varios desenlaces para la imposibilidad que plantea la fotografía. El deseo y el placer de ver hermanan al fotógrafo con el *voyeur*, ya que jamás podrán realmente poseer el objeto deseado, cuya vista, en su orgullo, ansía arrebatar sin aceptar que se las regalen. Pero es, de hecho, el tiempo el que más hiere con su huida: la vista de las cosas termina pronto, es apenas un instante, algo menos que insuficiente. Tanto la imperfección de la representación como el tiempo hacen de todo acto fotográfico un *acto fallido* (Rosset, 2008: 34). No obstante esta frustración, el reverso de esta derrota es una liberación: si lo que se obtiene es una apariencia, apenas un atisbo, entonces la realidad queda emancipada, lo mismo que el deseo: se optará por la ficción, lo cual abre la puerta al discurso estético. En términos de este anhelo individual (diríase egoísta), la realidad no es lo que importa, sino su multiplicación, su fabulación. El espejo, una vez quebrado, tiene el poder de multiplicar.

En la segunda parte de este trabajo, abordé la decapitación en una vía tripartita: primero como un proceso en la recepción de la imagen, inspirados en la aparición del dios Hermes y, por supuesto, de Atenea, deidades que traen a escena las competencias necesarias para descifrar las representaciones, lo que hace de Perseo un activo lector y no solamente un espectador. En la segunda figura exegética, la apropiación de la cabeza cercenada o el aparato fotográfico es un modo de detalla una labor de resistencia mediante la memoria ante las violencias simbólicas, pero también como un trabajo de duelo, de un olvido positivo. En la tercer figura interpretativa –

bastante transparente—, se encuentra la exploración de una alteridad radical, dentro de la égida de la estética, de temas anatemizados, como la mostración y la manipulación de cadáveres.

En cuanto al escrutinio de los estratos de lectura, diré que, a su modo, las dos deidades que apoyan a Perseo representan dos lados de la actividad interpretativa de la imagen: el primero, individual; la segunda, colectiva. Dicho de otro modo, una propuesta hermenéutica de la imagen fotográfica debe tomar en cuenta tanto a la actividad del lector y su situación interna, así como las garantías colectivas que permite descifrar una imagen fotográfica. Extendí los términos metafóricos de la Medusa como la mirada fotográfica, y atribuí a Perseo el papel del lector, quien en su lectura, se apropia de la imagen imponiendo sus significados y echando mano del conocimiento otorgado por Atenea y Hermes, deidades que le previnieron de los riesgos y le condujeron para hacerse de los implementos mágicos: un periplo. Pero no es todo determinismo; existe también un impulso intersubjetivo, valores simbólicos personales, como Perseo, que leyó el peligro en la legión de petrificados: una interpretación. Luego de la decapitación, el joven héroe se apoderó de la cabeza, no sólo como prueba y promesa cumplida ante el tirano, sino que también se valió de ella para derrocarlo: un hurto y una apropiación. En suma, tres actos. Los senderos, la exégesis y el robo son potestades del dios Hermes.

Seguidamente, escruté las capas que integran la actividad hermenéutica, que empieza con el insalvable estrato material, donde se encuentran dos paradojas de la visualidad en la fotografía: la elisión de la diferencia entre el modelo primario y su representación —la cual ya abordé—, y aquella de la omisión del aspecto material en virtud de la identificación referencial. Sugerí también que esta primera fase no secuencial en la lectura fotográfica involucra una *erótica* (Lizarazo, 2004: 86), la cual implica reconocer los ámbitos de lo *prematerial* y lo *material* en sí. Este estrato puede dividirse a su vez en *soporte icónico* y *materia icónica*. El

segundo estrato lo compone el arreglo espacial de los elementos referenciales; hablé entonces de una composición o *sintaxis icónica*, que presenta una idea de totalidad gracias a las relaciones que establecen cada elemento entre sí. Esta fase no es material, pero tampoco plena denotación. El espacio plástico de la representación establece valores de interacción desde un *adentro* (perspectiva, ritmo, tensión, distribución, etc.) y un *afuera* (el marco); ambos presentan una raigambre histórica. El tercer estrato lo constituye la actividad denotativa, donde opera ya el peso de la tradición de formas figurativas. Este pacto plural une al productor y al lector en una relación iconizada, pero también es posible romperlo, con lo cual se tiene una *experiencia desviada* (Lizarazo, 2004: 87, 97): leer en una imagen icónica figuras abstractas, lo que sin duda significa una excentricidad en términos del iconismo y las norma miméticas. El cuarto y último estrato es aquel de la actividad connotativa, la insuflación de significados en la imagen por parte del lector, una vivificación de sentidos profundos por obra del interpretante, en quien operan las competencias icónicas adquiridas, pero también las pulsiones soterradas e imposibles de determinar. Es, en suma, una actividad de atribución simbólica.

Las otras dos interpretaciones sobre la decapitación sirven para problematizar las aproximaciones de tipo ético y estético en la apropiación del acto fotográfico. Sobre la perspectiva ética, la interpretación se arremolina en el tiempo posterior a la decapitación: Perseo inaugura un tiempo otro para las imágenes, abre la posibilidad de su propio olvido como algo positivo y necesario, sobre todo tras experiencias de un trauma colectivo. Es, pues, una forma de gestión de la memoria como labor de duelo ante la violencia factual y simbólica de un Estado responsable de acciones terroristas, según queda expresado en la obra *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky. En el centro de la obra se encuentra, primero, una dialéctica entre los medios: escritura y fotografía o espacio y tiempo. El binomio palabra e imagen sintetiza las



aproximaciones intermediales que producen un efecto narrativo, pues la imagen motiva una historia, todo en ella está a punto de suceder, mientras que la palabra busca aterrizarla en significados precisos, clausurar la diégesis inicial (a su modo, el logos representa un valor *represor*; Barthes, 2009b: 40). La consideración del tiempo en la fotografía, inseparable del componente técnico que la posibilita, apunta hacia las condiciones de creación, ya que el instante figurado coincide con el tiempo de la enunciación. Esto permite elaborar algunos intercambios entre la imagen y la palabra como marcas indiciales; es decir, palabra e imagen convergen como marcas de la presencia del autor. Comparten tres rasgos: cuentan con signos iterables o repetibles tras la ausencia del autor; existe una ruptura con las condiciones y la situación del mismo; y un espaciamiento permite insertar estos signos en tiempos y espacios diferentes al originario. Palabras e imágenes coinciden en este carácter escritural y otorgan una circularidad al relato a partir del aspecto perfectivo e imperfectivo: en la imagen está a punto de suceder; en la palabra, la acción ha concluido ya.

En segundo lugar, los regímenes de registro fotográfico –lo público y lo privado– participan también, pues la gestión de la memoria es una búsqueda de la identidad personal y colectiva. Ambos regímenes conllevan asimismo un uso dialógico: mientras que el Estado represor usa la fotografía como un método de registro y control (y varios casos, como una etapa –el fichaje signalético– en el proceso de desaparición de los detenidos), el contrauso de estas mismas imágenes institucionales se convierte en una acción política, pues interpela al Estado responsable de las desapariciones. Este uso distinto de la fotografía institucional tiene la virtud de cuestionar el núcleo conceptual de la identidad, ya que la lucha de los colectivos en defensa de los derechos humanos no se limita a la simple aparición de los cuerpos. No: estas fotografías participan en un potencial resurreccional, donde los desaparecidos reviven bajo otros ojos y en

otros cuerpos. Este tipo de ejercicios artísticos-políticos refrenda el vínculo con los desaparecidos más allá de una pobre materialidad.

La tercer arista en *Buena memoria* tiene que ver con su origen como exposición antes que como obra impresa. El uso del espacio proporciona una clave interpretativa: hay de por medio una apropiación de un lugar público en el que hacen eco las acciones convocadas por Madres de Plaza de Mayo, las denominadas “Marchas de Resistencia”. En este uso distinto del espacio como exposición funda no solamente una heterocronía –anulación del tiempo–, sino una heterotopía, un contraespacio que instaura un hábitat móvil para la mirada y un espacio de duelo simbólico por los desaparecidos. Subyace, en este contraespacio, un vigor ritual gracias a las continuas actualizaciones que lleva a cabo, con lo cual la obra alcanza una potencia resurreccional en su vertiente política.

La última interpretación sobre la decapitación de la Medusa presta gran atención al modo de aproximación al portento, ya que se trata de una experiencia liminal: un precario equilibrio que podía romper la protección del reflejo sobre el escudo –una ilusión, una ficción–. El uso del escudo es una metáfora para esta indagación sobre la alteridad radical –la muerte, en su manifestación más pasmosa, el cadáver– y sobre los modos de aproximarse a ella desde la estética. Esta interpretación trae a colación la expansión de la experiencia estética que en su tiempo realizaron Burke (1987) y Kant (1973), quienes incluyeron lo sublime en la ecuación de lo bello. Tocaría a Kant zanjar los límites de la ilusión estética, capaz de abordar cualquier tema con independencia de su moral o gusto, pero que ultimadamente es incapaz de sobrepasar un efecto: la repulsión, la náusea primitiva. Trías (1988) retomaría este efecto de repulsión como metáfora de lo siniestro, reconociéndolo no sólo como límite sino como condición misma del efecto estético, con la salvedad que lo siniestro nunca se mostrase desnudo. ¿No es el reflejo de

la Gorgona sobre el escudo la imagen más elocuente de este precario equilibrio en el entramado estético?

De modo específico, exploré la manifestación de lo siniestro como discurso modal en la fotografía de Joel-Peter Witkin. En la obra del fotógrafo, *lo siniestro* y *lo grotesco* comparten la similitud de ser programas estéticos, pues buscan despertar un efecto determinado; es decir, son producto de una volición. Pero conviene no acentuar la similitudes, sino reconocer las diferencias, ya que si bien ambos efectos se centran en el cuerpo, lo grotesco busca una riqueza en la fusión con otras entidades animales y minerales, mientras que lo siniestro es un vaciamiento de lo corporal, un atentado contra la integridad del cuerpo.

Dentro del programa estético de lo siniestro, detallé las formas en que evolucionó: en otro tiempo, la fotografía se contentó con registrar las variaciones corporales, fruto de una naturaleza aleatoria o caprichosa, con lo cual provocaba ese desplazamiento de significados que albergan lo siniestro; posteriormente, la fotografía habría de expandir sus dominios para suscitar lo siniestro en una sociedad global y acostumbrada a la esperpéntica variación de la carne. Una frontera tuvo que cruzar: la manipulación de los cadáveres como parte de su discurso artístico. Solamente esta transgresión, esta mirada anatemizada, podría resucitar temores elementales: el miedo a la disformidad cadavérica, a la descomposición del cuerpo y su manipulación fuera de contextos científicos o religiosos. El filtro lo provee la mirada mecánica: el lector de la imagen –lo mismo que el fotógrafo, aunque en menor grado– puede acercarse a la hoguera negra de *lo siniestro* gracias a la venda luminosa de la fotografía, lejos de la violenta experiencia olfativa y táctil. La presencia se troca en distancia, y la corporalidad del referente se transforma en la materialidad de la representación.

Bosquejando una rápida comparación entre los usos ético y estético de la fotografía, encarnado el primero en la obra de Marcelo Brodsky y el segundo en Witkin, es destacable notar uno los tratamientos diferidos de la corporalidad. La obra de Brodsky apela a la elipsis (figura de elisión), pues no muestra fotografías del descubrimiento de fosas ni registros forenses. Brodsky apunta, en todo caso, a la imposibilidad de restitución del cuerpo, no de la identidad (los desaparecidos seguirán siendo amigos, familiares, conocidos). En Witkin, la identidad de los modelos –ya sea vivos o muertos– queda a resguardo por máscaras, vendas y antifaces o rostros de muertos sin identificación, y lo que salta a la vista es la tautología de la carne: la misma carne, pero siempre otra herida. Esta identidad se ve supeditada a la corporalidad a través de su insistencia: el cuerpo es siempre y sólo más cuerpo cuando se ve herido y susceptible. Su cometido no es construir una identidad particular, sino subrayar la comunidad del cuerpo y la universalidad del dolor. Brodsky llega a la misma conclusión por una vía diferente: al enfatizar la identidad de los desaparecidos y compartir las fotografías de los mismos con lectores anónimos, apunta hacia la universalidad del despojo sin despreciar la particularidad del dolor, su dolor.

\*\*\*

A lo largo de este periplo teórico, he ofrecido con frecuencia una tesis seguida de su antítesis, no para desarticularla, sino para diversificarla, para mostrar las entrañas de su virtualidad. Dejando de lado el gusto por la paradoja, quiero más bien subrayar la tensión irresoluta que anima a la fotografía, cual secretos resortes, y que hacen de ella una actividad poliédrica: lo mismo sirve al forense que al huérfano, al historiador que al artista. Preserva lo mismo que niega y destruye. La fotografía ayuda a construir visualidades con el fin de asir temas repulsivos, pero también para inaugurar la disolución, el olvido positivo a través de las materialidades efímeras de lo fotográfico, pues lo que está en juego son valores simbólicos, como la memoria y el duelo.

Ofrecí, a través de un mito, ciertas interpretaciones de la mirada fotográfica. No busco decretar un pretendido carácter heroico que se deriva de la gesta perseica, sino indagar en la *mitología* que ella funda. Desde luego, los mitos engendran épicas. Pero esta épica no mora en torno a una pretendida grandeza (no es heroica ni histórica), sino que subyace en su insignificancia, en su cotidianidad. Así, pues, esta épica de la fotografía comienza de forma mínima en el momento, aparentemente trivial, en que dos miradas convergen, trazando puentes simbólicos e imaginarios, concretándose en imágenes que son, ante todo, actos que sintetizan ideas, sensibilidades, deseos y temores. Estas miradas (autor y lector) son dinámicas y sostienen una relación dialéctica. No debe ignorarse: quien toma parte en el acto fotográfico ejerce y reproduce la vocación de Medusa, la cual consiste en la preservación del tiempo mínimo. El acto fotográfico sería entonces una épica del instante, una forma de establecer un diálogo entre los hombres y su memoria a través del tiempo, ese otro destructor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, EDDIE (1998). “Eulogy: GENERAL NGUYEN NGOC LOAN”, julio 27, *Time Magazine*. [En línea]  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html> [Consulta: 21/08/13]  
<http://ebookbrowse.net/eulogy-of-general-nguyen-ngoc-loan-by-eddie-adams-pdf-d298328135> [Consulta: 21/08/13].
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*, trad. Valentín García Yebra, España: Gredos.
- ARRIARÁN, SAMUEL (2010). *Filosofía de la memoria y el olvido*, México: Universidad Pedagógica Nacional/Ítaca.
- AUMONT, JACQUES (1992). *La imagen*, trad. Antonio López Ruiz, Barcelona: Paidós.
- BAL, MIEKE (2009). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, trad. Christine Van Boheemen (3ª ed.), Toronto: Toronto University Press.  
—(1988) “Introduction: Visual Poetics” en *Style*, vol. 22, núm. 2, Illinois: Northern Illinois University, pp. 177-182.  
—(2005) “Visual Narrativity” en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman et al (ed.), Londres: Routledge, pp. 629-633.
- BARTHES, ROLAND (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires: Paidós.  
—(2009a). “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 11-30.  
—(2009b). “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 31-53.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2005). “El público moderno y la fotografía” en *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, introducción, notas y biografía de Guillermo Solana, Madrid: Visor, pp. 229-233.
- BATAILLE, GEORGES (2008). “El erotismo o el cuestionamiento del ser” en *Ensayos 1944-1961*, trad. Fabián Lebenglik, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 338-363.
- BAZIN, ANDRÉ (1980). “The Ontology of Photographic Image” en *Classic essays on photography*, notas de Amy Weinstein Meyers, New Haven, Connecticut: Leete’s Island Books, pp. 237-244.
- BEATENS, JAN (2005). “Image and Narrative” en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman et al (ed.), Londres, Routledge, pp. 236-237.
- BENJAMIN, WALTER (2008a). “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-textos, pp. 21-53.

- (2009) “El narrador”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan (coordinadora), México: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, pp. 33-54.
- BERGER, JOHN (2010). *Modos de ver*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gili.  
—(2008) *Otra forma de contar*, trad. Coro Acarreta, Barcelona: Gustavo Gili.
- BORGES, JORGE LUIS (1971). “El milagro secreto” en *Ficciones*, Buenos Aires: Alianza, pp. 99-105.
- BURKE, EDMUND (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid: Tecnos.
- BURKE, PETER (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- BUNTINX, GUSTAVO (2008). “Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas” en *El siluetazo*, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 253-284.
- CARTIER-BRESSON, HENRI (2003). *Fotografiar del natural*, trad. Nuria Pújol i Valls, Barcelona: Gustavo Gili.
- CAPARRÓS, MARTÍN (1997) “Apariciones” en *Buena memoria: un ensayo fotográfico*, Marcelo Brodsky, textos de Marcelo Brodsky, Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman, Buenos Aires: La Marca: Asunto Impreso. [En línea]  
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menusp.html>  
[Consulta: 12/02/2016]
- COLEMAN, A.D. (2005). “Lo grotesco en la fotografía” en *Luna Córnea*, núm. 30, 2005, trad. Patricia Gola, México: CONACULTA-CENART, pp. 139-145.
- DAMISCH, HUBERT (1980). “Five Notes for a Phenomenology Of the Photographic Image” en *Classic essays on photography*, notas de Amy Weinstein Meyers, New Haven, Connecticut: Leete’s Island Books, pp. 287-290.
- DEBRAY, RÉGIS (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, trad. Ramón Hervás, Barcelona: Paidós.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS (2012). *¿Qué es aparato estético? Bejamin, Lyotard, Rancière*, trad. Francisca Salas Aguayo, Santiago de Chile: ediciones / metales pesados.  
—(2013) *La época de los aparatos*, trad. Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- DERRIDA, JACQUES (1971). “Firma, acontecimiento, contexto”, trad. C. González Marín, ponencia en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, Montreal. [En línea]  
[www.dooos.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](http://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf) [Consulta: 24/05/2014]
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons Buenos Aires: Manantial.  
 —*Arde la imagen* (2012), Oaxaca de Juárez (Oaxaca): Ediciones Ve.
- DUBOIS, PHILIPPE (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, trad. Irene Agoff, Barcelona: Paidós.
- DUQUE, FÉLIX (2004). *Terror tras la posmodernidad*, Madrid: Abada.
- ECO, UMBERTO (1999). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell, Barcelona: V. Bompiani.
- EHEVEVERRÍA, BOLÍVAR (2009). *¿Qué es la modernidad?*, México: UNAM.
- ESPINOSA MIJARES (2009). “Imágenes especulares de la modernidad: Benjamin y la fantasmagoría del siglo XIX” en *Fantasmagoría. Mercancía, imagen, museo*, Francisco Castro Merrifield y José Luis Barrios, México: Universidad Iberoamericana, pp. 11-44.
- ELKINS, JAMES (2011). *What Photography Is*, Nueva York: Routledge.
- FARGE, ARLETTE (2008). *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*, trad. Julia Bucci, Buenos Aires: Katz Editores.
- FIGUEROA FLORES, GABRIEL (2006). *Lugares prometidos*, con textos de Alberto Ruy Sánchez, México: Artes de México / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- FLUSSER, VILÉM (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía*, (2ª ed.), México: Trillas.
- FONTCUBERTA, JOAN (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOUCAULT, MICHEL (2008), “Topologías” en *Fractal*, no 48, enero-marzo, año XII, volumen XIII.
- FREUD, SIGMUND (2008). “Lo siniestro” en *El hombre de la arena*, E.T.A. Hoffmann, trad. L. López Ballesteros y Carmen Bravo-Villasante, Barcelona: El Barquero, pp. 9-35.
- FRIZOT, MICHEL (2009). *El imaginario fotográfico*, trad. Sophie Gewinner, Oaxaca de Juárez (Oaxaca): Ediciones Ve.



- GARIBAY K., ÁNGEL MA. (2003). *Mitología griega. Dioses y héroes* (1ª ed. 1964), México: Porrúa.
- GAMBOA, FEDERICO (2002). *Santa*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- GENETTE, GÉRARD, (1980). *Narrative discourse: An essay in method* / trad. Jane E. Lewin; prólogo de Jonathan Culler, Ithaca (Nueva York): Cornell University Press.  
 —(1988) *Narrative discourse revisited*, trad. Jane E. Lewin, Ithaca (Nueva York): Cornell University Press.  
 —(1972) “Discours du récit”, en *Figures III*, París: Seuil.
- GOMBRICH, E.H. (2002) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater, (2ª ed.), Londres: Phaidon.
- GONZÁLEZ OCHOA, CÉSAR (1997). *Apuntes acerca de la representación*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM.
- GRUPO  $\mu$  (FRANCIS EDELINE, JEAN MARIE KLINKENBERG, PHILLIPE MINGUET) (1993). *Tratado del signo visual*, Madrid: Cátedra.
- HALLIWELL, STEPHEN (2012). “Diegesis - Mimesis” en *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn et al. (eds.), Hamburgo: Hamburg University Press. [En línea] [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?Otle=Diegesis\\_-\\_Mimesis&oldid=1868](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?Otle=Diegesis_-_Mimesis&oldid=1868) [Consulta: 19/01/2016]
- HARRISON, BARBARA (2002). “Photographic Visions and Narrative Inquiry” en *Narrative Inquiry*, vol. 12, número 1, Amsterdam (Filadelfia): John Benjamins Publishing Company, pp. 87-11.
- HORACIO (1863). *The Art of Poetry: to the Pisos* en *The Works of Horace*, trad. C. Smart. Theodore Alois Buckley. New York: Harper & Brothers. Versión electrónica en *Perseus Digital Library*. [En línea]. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0893.phi006.perseus-eng1:347-390> [Consulta: 12/04/2014]
- JOYCE, JAMES (1993). *Dubliners*, Hertfordshire: Wordsworth.
- KAYSER, WOLFGANG (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid: Machado Libros.
- KANT, IMMANUEL (1973). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del juicio*, estudio introductorio Francisco Larroyo, México: Porrúa.
- KIBÉDI VARGA, ARON (1988). “Stories Told by Pictures” en *Style*, vol. 22, núm. 2, Illinois: Northern Illinois University, pp. 194-208.

- KING, DAVID (1998). “El aerógrafo y el escalpelo” en *Luna Córnea*, número 14, México: CONACULTA-CENART, pp. 52-57.
- KIRBY, JOHN T. (1991). “Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle” en *Helios: Journal of the Classical Association of the Southwest*, vol. 18, no. 2, Lubbock (Texas): The Association, pp. 113-128.
- LAURENT, OLIVIER (2013). “Stranger than fiction: Should documentary photographers add fiction to reality?”, en *The British Journal of Photography*, septiembre 2013, S/N. [En línea].  
<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/feature/2285829/stranger-than-fiction-should-documentary-photographers-add-fiction-to-reality#ixzz2dxJwai19>  
 [Consulta: 28/08/2013]
- LESSING, G. E. (1993). *Laocoonte*, trad. Amalia Raggio, México: Porrúa.
- LISSOVSKY, MAURICIO (2003). “A maquina de esperar” en *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*, Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Org.) (2003), Rio de Janeiro: MAUAD, p. 15-23.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México: Siglo Veintiuno Editores.  
 —(2006) “De la realidad en la fotografía”, conferencia impartida por Diego Lizarazo en la Mesa de Análisis de la Bienal de Fotoperiodismo y Foro Iberoamericano de Fotografía, Museo de la Ciudad de México, 28 de julio de 2006, pp. 13-26. [En línea] <http://www.diegolizarazo.com/index.html> [Consulta: 16/ 05/2012]  
 —(2008) “El dolor de la luz. Una ética de la realidad” en *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña, Diego Lizarazo... [et al], México: Siglo XXI, pp. 11-29.
- LONGONI, ANA; BRUZZONE, GUSTAVO (2008). *El siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MARZAL FELICI, JAVIER (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (1ª ed. 2007), Madrid: Cátedra.
- MELOT, MICHELL (2010). *Breve historia de la imagen*, trad. María Condor, Madrid: Siruela.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- MORALES CARRILLO, ALFONSO (2004). “Presentación” en *Luna Córnea*, número 28, México: CONACULTA-CENART, pp. 4 y 5.

- MUKAROVSKY, JAN (1934). “El arte como hecho sígnico” en *Signo, función y valor Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky* (2000), edición, introducción y traducción de Jarmila Jandová y Emir Volek, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Universidad Nacional de los Andes/Plaza & Janés, pp. 88-95. [En línea].  
<http://www.digital.unal.edu.co/dspace/handle/10245/854> [Consulta: 05/04/2014]
- NOTON, DAVID; STARK, LAWRENCE (1972). “Scanpaths in Eye Movement during Pattern Perception” en *Science*, vol. 171, pp. 308-311.
- PARRY, EUGENIA (2008). “Convalescence...Incorruptible” en *Joel-Peter Witkin*, Londres : Thames & Hudson, pp. 3-13.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS (2013). “What Is a Sign?”, originalmente publicado en 1894, S/N. [En línea].  
<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm> [Consulta: 15/06/2013]
- PIMENTEL, LUZ AURORA (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo veintiuno editores/ UNAM.
- PLATÓN (1997). *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Traducción, introducción y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Madrid: Gredos.
- PLUTARCO (1989). “FUERON LOS ATENIENSES MÁS ILUSTRES EN GUERRA O EN SABIDURÍA” en *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. V, introducción, traducción y notas de Mercedes López Salvá, Madrid: Gredos.  
 –Versión en inglés en *Perseus Digital Library*. [En línea]  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg088.perseus-engl:1> [Consulta: 12/04/14]
- QUIGNARD, PASCAL (2015). *La imagen que nos falta*, trad. Alain-Paul Mallard, Oaxaca de Juárez (Oaxaca): Serie Ve.
- QUIROZ LUNA, MARCELA (2007). *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*, México: Universidad Iberoamericana.
- RAICH MUÑOZ, LLORENÇ (2014). *Poética fotográfica*, Madrid: Casimiro.
- RICOEUR, PAUL (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.
- RITCHIN, FRED (2010). *Después de la fotografía*, trad. Luis Albores, Oaxaca de Juárez (Oaxaca): Ediciones Ve/Fundación Televisa.
- ROSSET, CLÉMENT (2008). *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, trad. Maysi Veuthey, Madrid: Abada.

- RYAN, MARIE-LAURE (2003) “On Defining Narrative Media”, pp. 1-10. [En línea].  
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureryan.htm>  
 [Consulta: 23/08/13]
- (2011). “Narration in Various Media”, 1-19. [En línea].  
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> [Consulta: 07/10/2013]
- SAUSSURE, FERDINAND DE (1993). *Curso de lingüística general*, México: Fontamara.
- SEBALD, W.G. (2002). *Austerlitz*, trad. Miguel Sáenz, España: Anagrama.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, trad. Dolores Jiménez, Madrid: Cátedra.
- SONTAG, SUSAN (1966). *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- STEINER, WENDY (1982). “The Painting-Literature Analogy” en *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 1-18.
- STERNE, LAURENCE (1967). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, (1ª ed. 1759-67) editado por Melvyn New, Joan New, introducción Christopher Ricks, Suffolk: Penguin.
- STORR, ROBERT (2005). “Disparidades y deformidades”, trad. Patricia Gola, en *Luna Córnea*, número 30, 2005, México: CONACULTA-CENART, pp. 161-173.
- TRATNIK, POLONA (2010). *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, trad. Urša Geršak, Barbara Pregelj, María Antonia González Valerio, México: Herder.
- TRÍAS, EUGENIO (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.
- MOHOLY-NAGY, LÁZSLÓ (2003). “A New Instrument of Vision” en *The Photography Reader*, Liz Wells (ed.), Londres: Routledge, pp. 92-96.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, trad. Daniel Zadunaisky, Barcelona: Gedisa.
- WOLF, WERNER (2005). “Pictorial Narrativity” en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres: Routledge, pp. 431-435.
- ZAVALA, LAURO (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento.

### Obras visuales/audiovisuales:

BERGER, JOHN; MOHR, JEAN (2008). “Si cada vez que...” en *Otra forma de contar*, trad. Coro Acarreta, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 133-275.

BRODSKY, MARCELO (1997). *Buena memoria: un ensayo fotográfico*, textos de Marcelo Brodsky, Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman, Buenos Aires: La Marca: Asunto Impreso. [En línea]  
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menusp.html>  
[Consulta: 12/02/2016]

HITCHCOCK, ALFRED, secuencia donde explica el efecto Kuleshov. [En línea].  
<https://www.youtube.com/watch?v=TNVfIN34-io&list=PLC2E4653451C2B1DA>  
[Consulta: 10/03/2014]

MCDONALD, ERICA (2013). “The Laundry Sherpas of Brooklyn”, narración fotográfica ficto-documental sobre las personas llevando sus ropas a las lavanderías en Brooklyn, Nueva York. [En línea]  
[http://www.ericamcdonaldphoto.com/#/new--the-laundry-sherpas-of-brooklyn/Sherpa\\_web\\_McDonald\\_Erica\\_000s](http://www.ericamcdonaldphoto.com/#/new--the-laundry-sherpas-of-brooklyn/Sherpa_web_McDonald_Erica_000s) [Consulta: 04/09/2013]

MARKER, CHRIS (dir./guión); RESNAIS, ALAN (dir.) (1953). *Les statues meurent aussi (Las estatuas también mueren)*, Francia, 30 min.

PLISSART, MARIE-FRANÇOISE (1985). *Droit de regards*, Paris: Minuit. [En línea]  
<http://issuu.com/lesimpressionsnouvelles/docs/ddretrait> [Consulta: 12/08/2013]  
[Extracto]

SAIGA, YUJI (2000). “Gunkanjima, 1974-1994” (extracto del ensayo fotográfico), en *Luna Córnea*, núm. 19, México: CONACULTA-CENART, pp. 102-119. [En línea]  
<http://www.ne.jp/asahi/saiga/yuji/gallery/gunsu/gunsu-html/01.html> [Consulta: 20/03/2014]

VARSÌ, MATTEO (2013). [En línea] <http://www.flickr.com/photos/mattjudas/> [Consulta: 07/02/2014]  
*silent dialogue with Atlantis* (sic) <http://goo.gl/cH0m3G> [Consulta: 07/02/2014]  
*sentimental journey 12* (sic) <http://goo.gl/jDUhoj> [Consulta: 07/02/2014]

### Bibliografía adicional:

ANDIÓN, EDUARDO; LIZARAZO, DIEGO; ZIRES, MARGARITA (2007). *Interpretaciones icónicas. Estética de las imágenes*, Diego Lizarazo Arias (coord.), México: Siglo veintiuno editores.

BARTHES, ROLAND (2001) *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, selección y traducción de Enrique Folch González, Barcelona: Paidós.

- BARTRA, ARMANDO (1990). “La narrativa fotográfica en la prensa mexicana” en *Luna Córnea*, núm. 18, México: CONACULTA-CENART.
- BERECOCHEA, XIMENA (2006). *Referente: fotografía y literatura* (tesis de maestría), México: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM.
- BERGER, JOHN (1980). “Understanding a Photograph” en *Classic essays on photography*, notas de Amy Weinstein Meyers, New Haven, Connecticut: Leete’s Island Books, pp. 291-294.
- BEUCHOT, MAURICIO; PEREDA, CARLOS; MIER, RAYMUNDO (2007). *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. Diego Lizarazo Arias (coord.), México: Siglo Veintiuno Editores.
- BRUNEL, PIERRE. CHEVREL, YVES (eds.) (1994). *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat, Núñez, México: Siglo Veintiuno Editores.
- CAMPANY, DAVID (2006). “Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía”, trad. Cristina Zelich, en *Cruce de caminos: sobre el arte y la fotografía*, Madrid: Obra social.
- CHÉROUX, CLÉMENT (2009). *Breve historia del error fotográfico*, trad. Andrea Garrido, Oaxaca de Juárez (Oaxaca): Ediciones Ve.
- CID JURADO, ALFREDO TENOCH (2008). “La semiótica en la lectura de la fotografía” en *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña, Diego Lizarazo...[et al], México: Siglo XXI, pp. 133-152.
- FAAS, HORST (2004). “The Saigon Execution”. [En línea].  
<http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html> [Consulta: 20/08/13]
- FLÓ, JUAN (2010). *Imagen, icono, ilusión: investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México: Siglo XXI.
- FONTCUBERTA, JOAN (ed.) (2003), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- JAHN, MANFRED (2005). “Focalization” en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman et al (ed.), Londres, Routledge, pp. 174-177.
- LOIZEAUX, ELIZABETH BERGMAN (2008). “Bystanding in Auden’s ‘Musée’” en *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-79.
- MARCH, JENNY (2002). *Diccionario de mitología clásica*, trad. Teófilo de Lozoya (1ª ed. 1998), Barcelona: Crítica.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2010). *Lo visible y lo invisible*, trad. Estella Consigli y Bernard Capdevielle, Buenos Aires: Nueva Visión.
- RODRÍGUEZ DÖRING, ARTURO (2011). *La representación del espacio en las artes visuales*, México: Trillas.
- SEGOVIA, FRANCISCO (1996). *Retrato hablado*, México: Ediciones sin nombre.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1996). *The Complete Works of William Shakespeare*, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- SONTAG, SUSAN (1981). *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, Barcelona: Edhasa.
- STEINER, WENDY (1988). *Pictures of Romance. Form Against Context in Painting and Literature*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.  
 —(1982) “The Painting-Literature Analogy” en *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 1-18.
- VANDEN BROECK, FABRICIO (2012). *Ojo en blanco*, México: Auieo Ediciones.
- WAGNER, PETER (ed.) (1996). *Icons, texts, iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín: W. de Gruyter.
- WELLS, LIZ (2003). *The Photography Reader*, Londres: Routledge.  
 —(2004) *Photography: A Critical Introduction*, Londres: Routledge.
- YATES, STEVE (ed.) (2002). *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, trad. Antonio Fernández Lera, Barcelona: Gustavo Gili.
- ZAMORA ÁGUILA, FERNANDO (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México: UNAM/Escuela Nacional de Artes Plásticas.



Imagen 1.

Del libro *México Tenochtitlan* (2005)

Francisco Mata Rosas



Ralph Bartholomew Jr. Fotografía para un anuncio de la Eastman Kodak, 1954.

Imagen 2.

Fotografía de Ralph Bartholomew Jr., según aparece en la contraportada y solapa de la revista *Luna Córnea* (no. 18, 2000).



## 下駄

### Geta (sandalia de madera)

Miyoko Inoue (15 años entonces) estaba realizando trabajos de prevención en la Orden de Mobilización Estudiantil en Zaimoku-Cho (a 500 metros del hipocentro). Todos los estudiantes murieron. Su madre, Tomiko, buscó a Miyoko durante tres meses. Encontró esta sandalia que ella sabía que pertenecía a su hija porque ella misma le había puesto la tela. Tenía la huella de la planta del pie de su hija, pero el cuerpo de Miyoko jamás fue encontrado.



TIEMPO 83

Imagen 3.  
De la serie *Hiroshima, 8:15*. Hiromi Tsuchida.

## 防空頭巾

### Gorra de ataque aéreo

Toshiko Sekioka (15 años entonces) estaba realizando labores de prevención de incendios en la Orden de Mobilización Estudiantil, en Dobashi-cho (a 800 metros del hipocentro). Su madre, Aiko, dedicada por completo al cuidado de los refugiados, era oficinista en la Escuela Primaria de Hunairi, y no pudo buscar a su hija. Unos días más tarde, los padres de un amigo de ella encontraron esta prenda. No se encontró el cuerpo.



TIEMPO 87

Imagen 4.  
De la serie *Hiroshima, 8:15*. Hiromi Tsuchida.



Imagen 4.

Fotogramas de la secuencia donde el maestro del suspense explica el encadenamiento de imágenes para crear significados narrativos. En la línea superior, de izquierda a derecha, el hombre resulta ser empático, mientras que en la secuencia inferior, el hombre nos parece libidinoso.



7

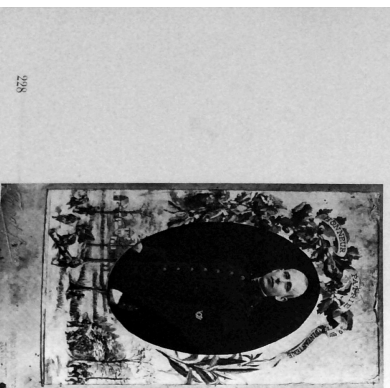
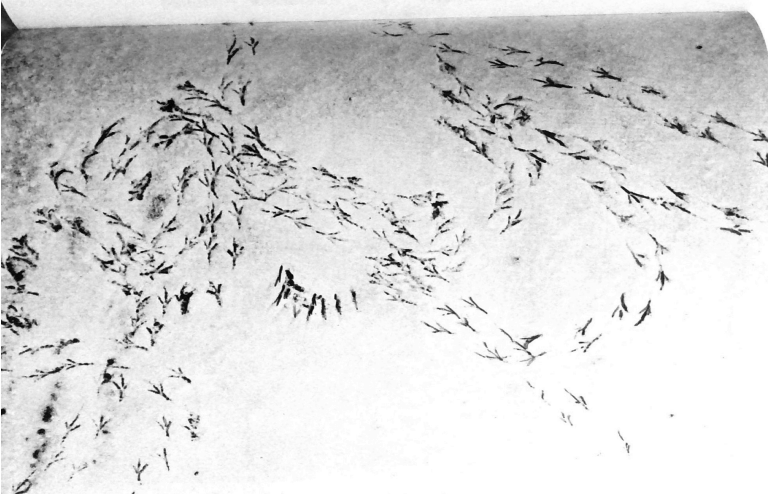


8

Imágenes 5 y 6.  
Del libro *Droit de regards*, de Marie-Françoise Plissart (1985).



Imagen 7.  
“Death of a Loyalist Soldier”, Robert Capa, 1936.



Imágenes 8 y 9.

De “Si cada vez que...” en *Otra manera de contar* (2008), Jean Mohr y John Berger .



Imágenes 10 y 11.

“Mountain sherpa” (izquierda) y “Lost/discarded items” (derecha). De la serie *The Laundry Sherpas of Brooklyn*, Erica McDonald, 2013.



Imagen 12.

*Susana y los viejos, Alessandro Allori.*





Imagen 13.

*Saigon Execution (General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner).* Eddie West, Vietnam, 1968.



Imagen 14.

El general Charles de Gaulle encabeza una comitiva desde el Arco de Triunfo y hasta Notre Dame tras la liberación de Francia en agosto de 1944. Fuente: Imperial War Museum Collection.



Imagen 15.

A la derecha de Stalin, el antiguo ejecutor Nikolai Yezhov, más tarde ejecutado también y borrado de los registros.



Imagen 16.  
Eslovaquia, Josef Koudelka, 1963.



Imagen 17.  
*silent dialogue with Atlantis (sic)*, Matteo Varsi.

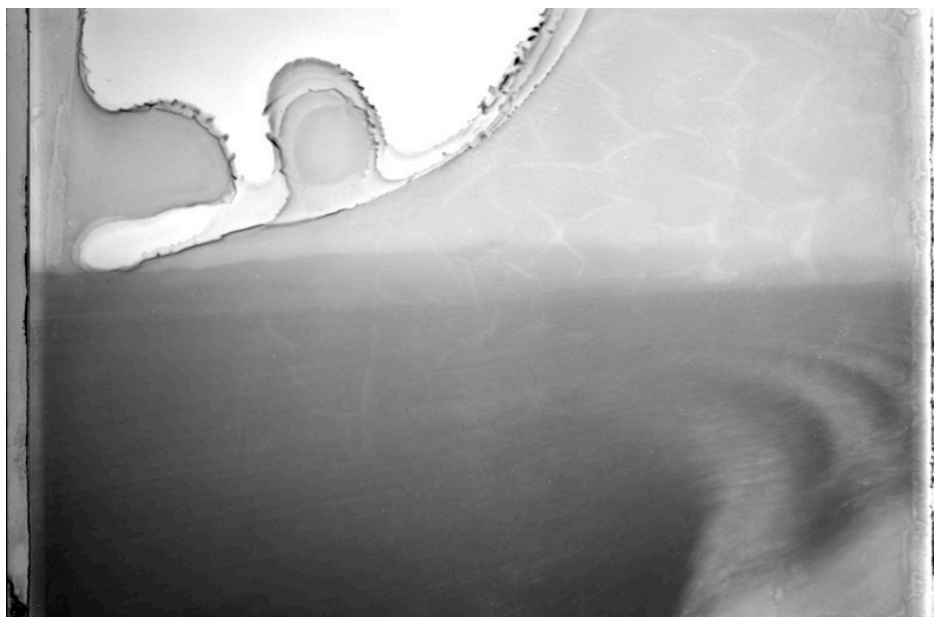


Imagen 18.  
*sentimental journey 12 (sic)*, Matteo Varsi.



Imagen 19.

De Buena memoria, Marcelo Brodsky (1996).

<https://alhim.revues.org/docannexe/image/5374/img-1.jpg>



MARTÍN fue el mejor amigo que tuve en mi vida. Siempre lo quise, desde que preparamos juntos el ingreso al Nacional de Buenos Aires. Ahí, en la casa de Alessio, que no paraba de fumar, nos conocimos. De carambola caímos en la misma división. Sigo soñando con él muchas noches, y ya hace veinte años que se lo llevaron.



### Imagen 20 (izquierda).

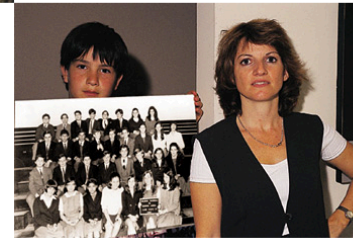
Retrato de un desaparecido, Martín, amigo de Marcelo Brodsky. El texto reza: “MARTÍN fue el mejor amigo que tuve en mi vida. Siempre lo quise, desde que preparamos juntos el ingreso al Nacional de Buenos Aires. Ahí, en la casa de Alessio, que no paraba de fumar, nos conocimos. De carambola caímos en la misma división. Sigo soñando con él muchas noches, y ya hace veinte años que se lo llevaron.”

### Imagen 21 (derecha).

Retrato de un sobreviviente. El texto reza: “ANA vino seguido al país últimamente, para visitar a su padre. La Argentina es para ella el pasado, y eso nos convierte en "su" Argentina. Sigue siendo cariñosa y afable, pero ahora es israelí. Vivió en dos kibutz, y terminó eligiendo una vida más independiente, cerca de la ciudad. Le preocupa la política israelí y el futuro de sus hijos en su tierra adoptiva. La política argentina, en cambio, no le interesa.”



ANA vino seguido al país últimamente, para visitar a su padre. La Argentina es para ella el pasado, y eso nos convierte en "su" Argentina. Sigue siendo cariñosa y afable, pero ahora es israelí. Vivió en dos kibutz, y terminó eligiendo una vida más independiente, cerca de la ciudad. Le preocupa la política israelí y el futuro de sus hijos en su tierra adoptiva. La política argentina, en cambio, no le interesa.



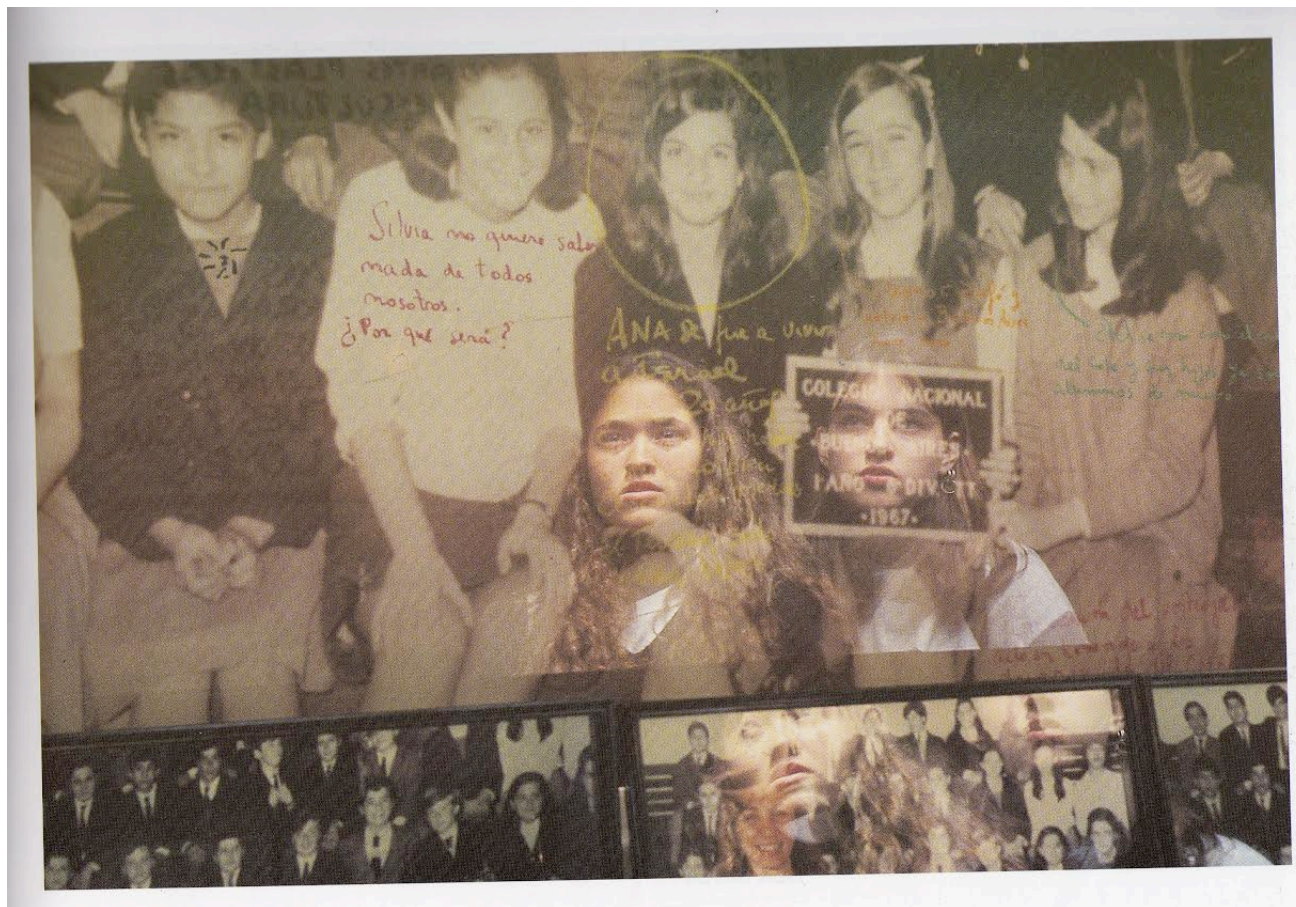


Imagen 22.

Reflejo sobre el retrato grupal en la exposición *Buena memoria*, Buenos Aires.

Fuente: <https://alhim.revues.org/docannexe/image/5374/img-5.jpg>





Imagen 23.  
*Sophia Schultz, Dwarf Fat Lady*, Charles  
Eisenmann, *circa* 1885.



Imagen 24.  
*Fanny Mills*, Charles Eisenmann,  
*circa* 1885

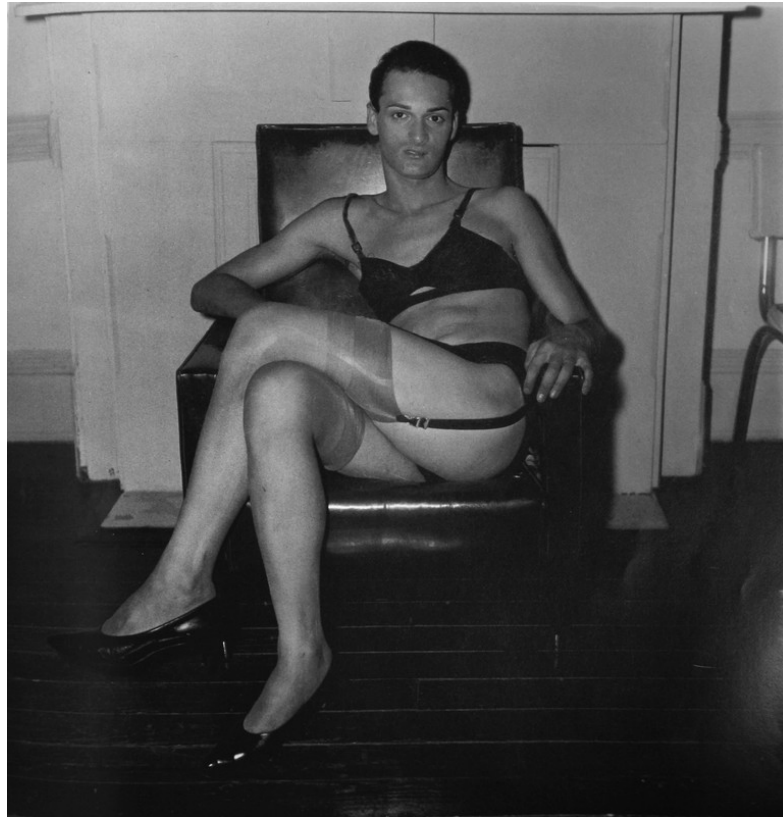


Imagen 25.

*Seated Man in a bra and Stocking*, Diane Arbus. Nueva York, 1967.



Imagen 26.  
*New York City Crime Scene*, Arthur Fellig “Weegee”, 1914-1918.



Imagen 27  
*Portrait of a Dwarf*, Joel-Peter Witkin, 2006.



Imagen 28  
*Leda*, Joel-Peter Witkin, 1986.



Imagen 29  
*Feast of Fools*, Joel-Peter Witkin, 1990.



Imagen 30  
*Le Baiser (The Kiss)*, Joel-Peter Witkin, 1982.



Imagen 31  
*Cadaver with Mask*, Joel-Peter Witkin, 1982.